

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació

Programa de Doctorado en Comunicació



Sitcom, crisis y sociedad norteamericana: análisis de la ficción televisiva estadounidense desde los años 80 hasta la actualidad

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

Paloma Corpas Culebras

DIRIGIDA POR:

Dr. Manuel de la Fuente Soler

VALENCIA, ENERO 2017

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 0. Agradecimientos..... | 7 |
| 1. Introducción..... | 9 |
| 1.1. Hipótesis..... | 10 |
| 1.2. Objetivos..... | 12 |
| 1.3. Justificación..... | 13 |
| 2. Metodología..... | 15 |
| 3. La <i>sitcom</i> clásica y contemporánea: definiciones y características..... | 17 |
| 3.1. Profundizando en la <i>sitcom</i> : comparativa y problematización de su significado..... | 25 |
| 3.2. Naturaleza y funciones del humor en la comedia de situación..... | 43 |
| 3.2.1. Teorías clásicas del humor: teoría de la superioridad, teoría del alivio y teoría de la incongruencia..... | 46 |
| 3.2.2. Tipos de humor: clasificación, significados y funciones..... | 47 |
| 4. Origen de las <i>sitcoms</i> | 49 |
| 4.1. Aparición de las primeras <i>sitcoms</i> | 50 |
| 4.2. McCarthy y el comunismo: el uso de Hollywood como advertencia anticomunista..... | 52 |
| 4.3. La comercialización de la televisión y sus funciones respecto a la sociedad de masas..... | 58 |
| 4.3.1. La televisión como herramienta política y la fiebre del <i>American dream</i> : venta de un espejismo..... | 59 |
| 4.3.2. La televisión como principal causante de las necesidades de consumo..... | 72 |
| 4.3.3. La televisión como medio de control ideológico sobre las mayorías silenciosas..... | 77 |
| 5. Prosperidad y decadencia de la <i>sitcom</i> : la técnica de la hibridación como muerte y resurrección del formato..... | 81 |

| | |
|---|-----|
| 6. Análisis de los contenidos cómicos en las actuales cadenas norteamericanas..... | 109 |
| 6.1. El caso de las tres grandes cadenas: ABC, NBC y CBS..... | 109 |
| 6.2. Las cadenas temáticas: búsqueda de la especialización en el género cómico..... | 116 |
| 6.3. Otras cadenas de interés..... | 119 |
| 6.4. Cadenas de comedia infantil..... | 124 |
| 6.5. La comedia en la animación: distinción de los contenidos dirigidos al público adulto y al público infantil..... | 128 |
| | |
| 7. El movimiento feminista y su influencia en la representación de la mujer en la industria cinematográfica y televisiva..... | 137 |
| 7.1. La libertad disfrazada: búsqueda y creación de la mujer perfecta..... | 144 |
| 7.2. Estudio de la evolución del personaje femenino en las <i>sitcoms</i> a través de Peggy: ejemplo práctico del desafío de los roles de género en <i>Matrimonio con hijos</i> | 149 |
| 7.3. La <i>sitcom</i> como herramienta para la visibilidad de los derechos de las mujeres..... | 158 |
| 7.4. Análisis de la posición que adoptan los personajes femeninos en las comedias contemporáneas: <i>Big Bang Theory, Modern Family y New Girl</i> | 161 |
| 7.5. Intercambio de roles entre la mujer heterosexual y la homosexual: nuevo marco de seguridad sobre el que construir el personaje femenino en series contemporáneas..... | 168 |
| | |
| 8. Aparición y evolución del personaje homosexual en la <i>sitcom</i> | 189 |
| 8.1. Tipos de representación homosexual en pantalla..... | 196 |
| 8.2. La visible invisibilidad de la homosexualidad en <i>Big Bang Theory, Modern Family y New Girl</i> | 202 |
| 8.3. Elementos que influyen en la aceptación de uno mismo como persona homosexual y el papel que cumple la televisión..... | 208 |
| 8.4. La presencia homosexual en la programación infantil: ¿homosexualizar o educar?..... | 211 |
| | |
| 9. Análisis de la evolución del tipo de conflicto y su modo de resolución en la <i>sitcom</i> ... | 221 |
| 9.1. Los distintos niveles de conflicto: internos, personales y extrapersonales..... | 222 |
| 9.2. Estudio comparativo de los conflictos y su posterior resolución en la primera temporada de <i>Big Bang Theory, Modern Family y New Girl</i> frente a <i>La hora de Bill Cosby</i> | 227 |

| | |
|--|-----|
| 10. Amor incondicional de la <i>sitcom</i> por la crítica social, política y autocrítica..... | 249 |
| 10.1. La crítica en las comedias contemporáneas: <i>Big Bang Theory</i> , <i>Modern Family</i> y <i>New Girl</i> | 252 |
| 10.2. Antítesis: <i>La hora de Bill Cosby</i> y <i>Matrimonio con hijos</i> | 259 |
| 11. Análisis cualitativo de tres comedias de situación contemporáneas: <i>Big Bang Theory</i> , <i>Modern Family</i> y <i>New Girl</i> | 263 |
| 11.1. El contexto histórico-cultural y su importancia en la producción de ficciones..... | 263 |
| 11.2. Análisis de <i>Big Bang Theory</i> | 270 |
| 11.2.1. Antecedentes que han sido determinantes para la creación de <i>Big Bang Theory</i> | 271 |
| 11.2.2. Construyendo personajes: análisis físico y psicológico..... | 274 |
| 11.2.3. ¿Sólo música e imágenes?: el <i>opening</i> como fuente informativa para el telespectador..... | 283 |
| 11.3. Análisis de <i>Modern Family</i> | 285 |
| 11.3.1. Antecedentes que han sido determinantes para la creación de <i>Modern Family</i> | 286 |
| 11.3.2. Construyendo personajes: análisis físico y psicológico..... | 289 |
| 11.3.3. ¿Sólo música e imágenes?: el <i>opening</i> como fuente informativa para el telespectador..... | 305 |
| 11.4. Análisis de <i>New Girl</i> | 307 |
| 11.4.1. Antecedentes que han sido determinantes para la creación de <i>New Girl</i> | 308 |
| 11.4.2. Construyendo personajes: análisis físico y psicológico..... | 311 |
| 11.4.3. ¿Sólo música e imágenes?: el <i>opening</i> como fuente informativa para el telespectador..... | 321 |
| 11.5. Lugares en los que se desarrollan las tres series cómicas..... | 322 |
| 11.6. Imágenes y significados: lo que se muestra no es lo que se percibe..... | 326 |
| 11.7. Factores determinantes que han influido en su éxito: la audiencia activa como verdadero indicador del éxito de una serie..... | 332 |
| 12. Las comedias de situación y su relación con la cultura popular..... | 355 |
| 12.1. Influencia de las series cómicas <i>Big Bang Theory</i> , <i>Modern Family</i> y <i>New Girl</i> sobre la cultura popular y viceversa..... | 360 |
| 12.2. Panorama televisivo actual: ¿cultura de masas o cultura de nichos?..... | 371 |

| | |
|--|-----|
| 13. Conclusiones..... | 375 |
| 13.1. Conclusiones generales..... | 375 |
| 13.2. Conclusiones de las hipótesis..... | 426 |
| 13.3. Limitaciones de la investigación..... | 446 |
| 13.4. Propuestas para futuras investigaciones..... | 447 |
| | |
| 14. Bibliografía..... | 449 |

0. Agradecimientos

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin el apoyo y la ayuda que he recibido a través de distintas personas e instituciones. Es por ello que me gustaría agradecer a la Universidad de Valencia, centro educativo que me ha dado la oportunidad de formarme y de llegar lo más lejos posible en mi campo de estudios, que es la comunicación. Gracias a su extenso fondo bibliográfico y a la predisposición de docentes y empleados de administración se ha podido realizar esta tesis doctoral.

Durante el mes de noviembre del año 2016 tuve la oportunidad de realizar una estancia de investigación en la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Buenos Aires (Argentina), lo que me sirvió para tener acceso a los fondos bibliográficos y reforzar mi estudio sobre crisis y cultura. Esta estancia la hice en el seno del Proyecto Europeo *Cultural Narratives of Crisis and Renewal* (H2020-MSCA-RISE-2014), inscrito en el marco *Marie Skłodowska-Curie Actions* y dirigido por los profesores Jorge Catalá Carrasco y Patricia Oliart. Es por ello que quería agradecer tanto a la universidad como a los miembros del equipo de investigación y al proyecto, por un lado, la adquisición de conocimientos y toda la información que pude recoger para la consolidación de esta tesis doctoral y, por otro lado, el enriquecimiento personal que esto ha significado para mí.

Quiero agradecer enormemente a mi director de tesis, Manuel de la Fuente Soler, quien me ha ayudado en innumerables ocasiones y ha participado de forma activa en toda esta aventura académica. Entre los dos fuimos capaces de escoger un tema que no sólo pudiera ser de interés personal, sino que también pudiera despertar el interés general. Sin su tutela habría sido imposible la realización de este trabajo, por lo que siempre le estaré agradecida. Dejando a un lado el aspecto académico, también quisiera agradecerle su paciencia y dedicación respecto a mi persona, puesto que en mis peores estados anímicos propios del estrés que puede generar una investigación de esta envergadura, ha sabido ser la calma y el positivismo que necesitaba.

A dos de mis amigas más cercanas, Verónica Gutiérrez Sapena y Lydia García Leiva, quienes no son fáciles de ver para tomar café pero que siempre se dejan encontrar cuando más las necesitas. Gracias Verónica por tantos años de amistad y por haber sabido escucharme y ayudarme durante todo este largo camino que ha supuesto el doctorado, porque por más que dijeras que no sabías qué decir, para mí siempre has sido un punto de apoyo. Gracias Lydia por encontrar siempre las palabras exactas que necesito escuchar

cuando el agobio me supera. Eres una de esas pocas personas que realmente me entiende y con la que puedo abordar cualquier tema. A mi querida amiga Sara Trujillo Muñoz, compañera de alegrías y tristezas, quisiera agradecerle todo el ánimo y apoyo que siempre he recibido por su parte. Muchas gracias por todas esas largas conversaciones sobre doctorados que siempre aportaban algo de luz a mi desconocimiento. Pero sobre todo quisiera darte las gracias por ser de esas pocas y raras amistades que se mantienen inmutables a pesar del paso del tiempo y de la distancia.

Por supuesto también quiero resaltar el apoyo incondicional de mi familia. Agradecer a mi hermana, Elisa Corpas Culebras, esas “terapias de choque” que hacen que cualquier preocupación se convierta en algo ridículamente divertido y recordarme que ante todo, pase lo que pase, siempre seremos una piña. A mis sobrinos, Roberto y Blanca Berrozpe Corpas, por enseñarme a su corta edad que la felicidad reside en las pequeñas cosas que son compartidas con los seres queridos y por encogerme el corazón cada vez que respondéis a mi pregunta con un “GRANDE”. Dar las gracias también a la mujer que más admiro y a la que ha permanecido a mi lado durante todo el proceso de elaboración de esta tesis, a Pepa Culebras Egido, mi madre. No hay palabras que describan mi gratitud por la perseverancia, valentía y amor con la que he sido criada. Gracias por apostar por mis estudios y confiar en mí, lo que soy y lo que seré te lo debo a ti. Pero a quien quiero agradecer especialmente este trabajo es a mi yaya, Elisa Egido Murillo, quien estaría orgullosa de ver a la mujer en la que me he convertido. Te quiero y no te olvido.

1. Introducción

Son varios los motivos que han sido determinantes a la hora de escoger a la *sitcom* como objeto de estudio de esta tesis doctoral. Uno de ellos es que la comedia resulta ser una experiencia compartida por todas las culturas, por ello Peter Berger dice que “lo cómico es un fenómeno exclusivamente humano y también universalmente humano” (1999: 43). El hecho de que el humor sea una práctica exclusiva dentro de la sociedad humana y que se expanda a todos los rincones del mundo, hace que cualquier persona pueda tener cierto interés en el contenido de este estudio.

Otra cuestión a destacar es que se trata de uno de los formatos más longevos en la historia de las series de televisión, surgió en los años cincuenta y ha estado en continua evolución hasta la actualidad. Este factor facilita su investigación, puesto que posibilita hacer un estudio más exhaustivo y permite observar las variaciones que ha podido sufrir a lo largo del tiempo con más claridad que otros formatos más jóvenes.

En la actualidad no existe demasiada base teórica sobre la *sitcom*, lo que lo convierte en otro incentivo para realizar esta investigación. Aunque sí que es cierto que paulatinamente se realizan más estudios sobre este formato (Álvarez, 1999; Bonaut y Grandío, 2009a y 2009b; Padilla y Requeijo, 2010; Rey, 2011), sigue sin existir una bibliografía abundante. Una posible razón que explique lo sucedido probablemente sea que la comedia encierra algunas complejidades que dificultan su estudio. Por ejemplo, la comedia está enraizada completamente a la cultura del país de origen, no es sencillo que el humor que funciona en un lugar sea efectivo en otro con una cultura completamente distinta y también está anclado a un determinado espacio-temporal de la historia, es decir, que aquello que se consideraba cómico hace cincuenta años no tiene por qué seguir teniendo el mismo efecto en el presente (Eco, 1986: 368; Snellinx, 2009: 274; Sastre, 2002: 10; Martínez, 2008: 128).

Sin embargo, este inconveniente no le afecta al drama o a cualquier otro género, cuyo contenido se puede exportar sin tener problemas en su entendimiento, ya que tienen características más universales¹. Además, pueden surgir verdaderos problemas a la hora

¹ La tristeza provocada por la pérdida de un ser querido es universal, independientemente de la cultura que se posea. De esta forma, si un personaje experimenta en una obra dramática una situación de este tipo, el espectador es capaz de comprender la dificultad que sufre. De esto mismo también se benefician otros géneros como el de terror, ya que por ejemplo, el horror y nerviosismo que puede sentir un personaje al ser perseguido por un asesino es fácilmente entendible por el espectador.

de traducir los *gags* o chistes al idioma del país destinatario, a causa de que a veces el humor únicamente reside en la forma en la que fue construida en el idioma de origen y al intentar traducirse, se pierde la esencia y su sentido.

Por último, el detonante final es el efecto que la *sitcom* ejerce sobre los telespectadores asiduos a este formato. Por norma general, consigue crear en ellos una sensación de optimismo y ofrece una perspectiva menos seria y desenfadada con la que poder hacer frente a los problemas personales. Ambos son el resultado de contemplar la forma en la que los personajes, con los que se ha establecido cierta empatía, superan (o no) los obstáculos que se les acontecen en su vida cotidiana. Pero al mismo tiempo, si se deja a un lado la capa más superficial, se puede observar que las comedias de situación están lejos de dedicarse puramente al divertimento. El formato cuenta con las herramientas suficientes para ir más allá y ejercer cierto poder en la sociedad sin que esta sea necesariamente consciente.

En cuanto al concepto de crisis, es importante aclarar que en este estudio no se aborda la crisis desde una perspectiva económica. A diferencia de los medios de comunicación que optan por reducir esta crisis a meros problemas financieros y económicos, en esta tesis doctoral se procura aportar un análisis de la crisis global desde una base cultural. Así pues, más que una crisis económica, el tema que aquí se aborda es la crisis ética provocada por el sistema capitalista y el neoliberalismo de los años setenta y ochenta. De esta manera, hay que tener presente que la crisis no sólo afecta en el aspecto económico, sino que también, como explica Luis Moreno-Caballud, influye en el “estilo de vida” de la sociedad (2015: 28).

Gracias a las series de televisión que se analizan a la largo de este estudio, se averigua de qué manera esta expresión cultural refleja el intento de defender y perpetuar el sistema capitalista a través de la proyección del modelo de vida ideal y, posteriormente, cómo plasma el paulatino desencanto de la sociedad en cuanto a cuestiones como la representación de género, la familia nuclear o la venta de dicho modelo de vida idílico.

1.1. Hipótesis

1. Las familias de series cómicas clásicas y contemporáneas mantienen como factor común el amor mutuo que sienten los miembros de un mismo núcleo familiar entre sí. Las

relaciones que se establecen entre ellos es lo que ha sido modificado. Las relaciones basadas en el respeto y la sinceridad que defendía la familia nuclear han sido sustituidas por relaciones centradas en el engaño y la picaresca, dentro de familias desestructuradas o, al menos, no modélicas.

2. La representación de la mujer en las series cómicas ha ido evolucionando a lo largo de los años hasta llegar a convertirse actualmente en una mujer autónoma, fuerte e independiente, dejando de estar económica y emocionalmente atada al hombre.
3. La presencia del personaje homosexual sigue siendo prácticamente inexistente en las comedias de situación contemporáneas de éxito. Dentro de los casos reducidos en los que hace aparición, el personaje homosexual se encuentra altamente estereotipado, cumpliendo así la imagen peyorativa que tradicionalmente le ha sido asignada. A su vez, las muestras de afecto físicas explícitas entre personajes del mismo sexo son censuradas casi en su totalidad.

Los niños carecen de personajes homosexuales en las series infantiles que consumen debido al miedo y conservadurismo de los adultos. Esta censura provoca que al alcanzar la edad adulta desarrollen más prejuicios y se muestren más intolerantes hacia la diversidad sexual.

4. Las comedias de situación influyen, voluntaria o involuntariamente, sobre la sociedad al igual que la sociedad lo hace sobre las *sitcoms*. Por un lado, el influjo que tiene la sociedad se hace visible en la tendencia del formato de plasmar su vida cotidiana a través de sus personajes y de incorporar en sus tramas temas que preocupan, afectan o tienen algún tipo de interés para la ciudadanía contemporánea. Por otro lado, la comedia es un género infravalorado por telespectadores y profesionales pero tiene la capacidad de poder influir sobre la psique de la audiencia e irrumpir y modificar su estilo de vida. Dicha infravaloración del género cómico incrementa su efectividad a la hora de persuadir y/o influir en la sociedad, debido a que esta no tiene la predisposición de cuestionar lo que ve. El telespectador ignora el potencial que puede llegar a tener la comedia en general y la *sitcom* en particular.
5. Paulatinamente, se experimenta un aumento en el número de cadenas temáticas cuya programación se centra exclusivamente en el género cómico, ocupando la *sitcom* un lugar destacado. Esta proliferación de canales temáticos se debe a la necesidad de mejorar la

calidad de un programa para satisfacer las demandas de una audiencia cada vez más exigente y difícil de fidelizar.

Los adultos recurren a las comedias de situación principalmente para divertirse y evadirse de la realidad durante un breve periodo de tiempo, mientras que los niños utilizan la ficción cómica para comprender el mundo que les rodea y que desconocen debido a su corta edad.

1.2. Objetivos

El propósito que se persigue con este estudio es profundizar en la esencia de la *sitcom*, en cómo ha evolucionado a lo largo de los años, de qué manera el contexto histórico de una época ha afectado al formato y viceversa, cuáles son los intereses o intenciones que esconde tras sus tramas y ver el modo en el que han sido renovadas ciertas cuestiones como son las tramas, los conflictos, los personajes, la idea de familia, el papel de la mujer, del homosexual, la puesta en escena o el humor.

Con el fin de alcanzar tal propuesta, se han utilizado tres series de televisión contemporáneas como eje central para analizar todos los aspectos relevantes, entre los que se hallan incluidos los anteriormente citados a modo de ejemplo. Las *sitcoms* escogidas han sido: *Big Bang Theory* (*The Big Bang Theory*, Chuck Lorre y Bill Prady, 2007-...), *Modern Family* (Steven Levitan y Christopher Lloyd, 2009-...) y *New Girl* (Elizabeth Meriwether, 2011-...). A través del estudio de estas se averigua de qué manera la sociedad estadounidense está constituida en el presente, cómo ha evolucionado con el paso del tiempo, cuáles son sus preferencias, motivaciones y frustraciones, cómo se han ido ampliando sus derechos y libertades, etc.

A su vez, también se pretende analizar el tipo de programación que se emite en las principales cadenas de televisión, en torno a la comedia en general y al formato, que es objeto de este estudio, en particular. En este recorrido que se hace por las distintas cadenas, se incluyen las temáticas y generalistas y las que van dirigidas tanto a un público adulto como a uno infantil. De esta forma, se tendrá una visión global del panorama televisivo estadounidense contemporáneo en relación a las comedias de situación.

1.3. Justificación

La selección de estas tres comedias se debe a que todas ellas disfrutaron de cierto éxito y relevancia social, por lo que se constituyen como una representación adecuada de las series de comedia que se producen en la actualidad y de las preferencias de los telespectadores contemporáneos. Por otro lado, es importante decir que, aunque no son series finalizadas, cada una cuenta con numerosas temporadas, por lo que resultan ser una muestra fiable del tipo de contenido que puede ser encontrado en las parrillas televisivas norteamericanas del presente.

A la hora de escoger las series también se ha tenido en cuenta que cada una de ellas sea diferente entre sí para abarcar la diversidad de la sociedad norteamericana contemporánea en cuestiones varias como es el trabajo, la amistad o la familia. Por ejemplo, mientras *Modern Family* se centra en mostrar la cotidianidad de varias familias, *New Girl* y *Big Bang Theory* basan sus tramas en un grupo de amigos y en las relaciones que se establecen entre ellos y con el exterior. Aunque estas dos últimas están enfocadas a la amistad, las relaciones se abordan y se desarrollan de muy distinta manera. Además, mientras *New Girl* remarca el concepto del soltero joven y triunfador, *Big Bang Theory* hace apología de lo excéntrico, de lo diferente y esto lo consigue a través de la agrupación de personajes dotados con unas personalidades poco comunes.

2. Metodología

La metodología utilizada para la investigación de esta tesis doctoral ha sido la cualitativa. A través de ella se han analizado diferentes series consideradas relevantes en la historia de la comedia de situación. Esto se ha hecho con el objetivo de estudiar y comprender los comportamientos y actitudes que adopta la sociedad norteamericana en diversos ámbitos como son la política, la economía, el ocio o la ideología, las cuales acaban por definir su estilo de vida. Pero sobre todo se ha mostrado un especial interés en el visionado de los capítulos de las tres series contemporáneas, fácilmente reconocibles entre los telespectadores asiduos a este formato, que son el objeto de estudio: *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl*.

Por otra parte, tomando las mismas muestras de las que se acaba de hacer mención, también han servido para ser consciente de la esencia que caracteriza a la *sitcom* y de las complejidades que entraña. La profundización en su estudio ha dejado a un lado la superficialidad del formato, descubriendo los entresijos que se hallan tras sus personajes, sus mensajes, sus tramas o incluso su puesta en escena. Mostrando, de esta forma, que la comedia de situación no sólo ha sido producida con la única función de divertir o de entretener a la audiencia, sino que también ha sido construida por otros tipos de intereses.

Para la realización de esta tesis doctoral también se ha recurrido a diversas fuentes bibliográficas. A través de los libros y artículos escritos por profesionales en el campo de los medios de comunicación en general y de la televisión en particular, de la comedia, de la *sitcom*, de la sociología y de la historia de Norteamérica, se ha podido proceder a un estudio intenso del objeto de estudio. Toda esta documentación ha servido para ampliar los conocimientos respecto a los temas citados y para abordar las cuestiones que en esta investigación se plantean desde una argumentación sólida. A su vez, estas bases han facilitado la construcción de otros argumentos nuevos a partir de ellos.

Por último, Internet ha sido una herramienta clave para la obtención de información sobre cualquiera de los apartados que componen esta tesis por varias razones. En primer lugar, Internet ha cumplido la función de servir como mediador instantáneo y global entre la investigadora y las fuentes de información, desde las que se han podido averiguar las últimas novedades que conciernen a este estudio. En segundo lugar, debido a que este trabajo se centra particularmente en el estudio de tres comedias de situación, cuyos capítulos se siguen produciendo, no existe todavía una amplia bibliografía impresa que

ayude a hacer un análisis fiable y exhaustivo como el que se requiere en este tipo de investigación. En tercer lugar, Internet ha proporcionado muestras de las series televisivas de cualquier década, incluso de los años cincuenta, a las que de otra forma hubiera sido más complejo acceder y que han sido necesarias para tener conocimientos suficientes sobre el formato. En cuarto lugar, su uso ha sido esencial a la hora de acceder a artículos y entrevistas de profesionales del audiovisual que sólo han sido publicados digitalmente. En quinto lugar, Internet ha sido especialmente de gran ayuda a la hora de encontrar y analizar los programas televisivos de las diferentes cadenas norteamericanas en la actualidad, tener datos de los índices de audiencia y conocer el *feedback* de los telespectadores.

3. La *sitcom* clásica y contemporánea: definiciones y características

La palabra *sitcom*, también conocida como comedia de situación o de enredo, proviene de la abreviación de *situation comedies* y tiene su origen en Estados Unidos. Es importante no confundir formato con género, pues *sitcom* entraría a ser parte del formato y el género, en este caso, sería la comedia.

Pero, ¿qué es una *sitcom* y cuáles son sus características? a continuación se muestra una lista de estudiosos que han proporcionado una aproximación general o que, al menos, han debatido algunos de los rasgos definitorios de este formato. José Ángel Cortés (1999: 185-186) comparte que están pensadas para formar parte de la parrilla televisiva durante un largo periodo de tiempo, llegando a alcanzar varias temporadas, y sus capítulos autoconclusivos se extienden hasta la media hora. Dos o tres personajes principales estereotipados, dotados de características que pueden llegar a ser contrapuestas entre sí, muestran a los telespectadores escenas de la vida cotidiana.

Aunque las escenas muestren acciones y situaciones rutinarias es ahí mismo donde reside el humor, ya que los telespectadores hacen de ello un reflejo de sus vidas. También uno de los factores que producen la risa es la identificación de la audiencia con los personajes, por ello mismo es importante que los personajes no tengan personalidades extremistas, ya que dificultaría la empatía por parte de los telespectadores. Los diálogos interpretados por los actores en la comedia se caracterizan por ser rápidos, ágiles y repleto de *gags*². En dichos diálogos es habitual hacer referencia del mundo exterior aunque no se muestre, ya que se rueda normalmente en un único decorado dividido en *sets*. El planteamiento del episodio parte de lo simple y lo cotidiano pero la complejidad aparece cuando se debe desarrollar el conflicto para conducirlo a su resolución.

Rosa Álvarez (1999: 14-15) elabora una definición a partir de las aportaciones de los diccionarios *Webster* y de la BBC, a la vez que incorpora sus conocimientos sobre el formato. Según la autora, en la comedia de situación el factor humorístico recae en la simbiosis de unos personajes principales y, o bien en una situación, o bien en una serie de sucesos faltos de coherencia. Además, situaciones y personajes se repiten en cada episodio, al menos los principales, los cuales experimentan situaciones cotidianas que

² Chiste visual o verbal que produce un efecto cómico, de duración breve y suele presentarse de forma inesperada. Este recurso es utilizado continuamente en el formato *sitcom*, teniendo que haber al menos un *gag* por escena (Padilla y Requeijo, 2010: 198).

pueden ser consideradas divertidas y dichos personajes se presentan estereotipados en mayor o menor medida. Al igual que la ambientación en lo doméstico y rutinario es un rasgo característico de la comedia de situación, también lo es su duración que suele ser poco más de veinte minutos por capítulo, los decorados fijos y reducidos en número, el rodaje en continuidad con tres o incluso con cuatro cámaras y el recurso extendido del final feliz.

Otra definición es la que aportan conjuntamente Patricia Diego y María del Mar Grandío (2009: 85) y que, además, recogen ciertas características pertenecientes a los autores Curtis y Wolff. La *sitcom* se basa en unos personajes que tienen que desenvolverse en una situación que resulta ser graciosa para el telespectador y que tiene una duración aproximada de treinta minutos³. Una de las cuestiones primordiales del formato es apreciar la reacción de los personajes más que la acción en sí. Los personajes se mueven constantemente dentro de la misma premisa: un personaje quiere evitar los problemas que se acontecen en la vida cotidiana pero nunca lo consigue, ya que acaba teniendo que lidiar con dichos problemas y no siempre consigue salir airoso⁴. Bajo la influencia de sus antecesores, como son el teatro y los seriales radiofónicos, las *sitcoms* recogen la puesta en escena, el estilo de actuación del reparto artístico y las risas enlatadas, que la dotan de artificiosidad.

Claude-Jean Bertrand (1992: 110) comparte algunos rasgos que considera propios de la comedia de situación. Para él el formato está compuesto por unos personajes incapaces de evolucionar que son sometidos a variadas situaciones donde se desenvolverán de forma divertida. Por otro lado, las acciones se han desarrollado sobre todo en decorados familiares, pero también son frecuentes los lugares de trabajo, una tienda, un bar o incluso un campamento militar. En última instancia, a través de las experiencias vividas por los personajes, en ocasiones se puede observar que pretenden hacerle llegar al telespectador una moraleja e incluso algunas también tratan de mostrar una realidad que haya podido ser poco tratada anteriormente en los medios.

Por otro lado, Steve Neale y Frank Krutnik (1990: 233-235) también han aportado lo que ellos consideran elementos imprescindibles que deben acompañar a la comedia de enredo.

³ Idea extraída del libro de Wolff titulado *Successful Sitcom Writing*, publicado en 1996 por St Martin's en Nueva York.

⁴ Idea extraída del artículo de Curtis titulado "Television Comedy", publicado en 1982 por British Film Institute en Londres.

En primer lugar, los autores concretan la duración de los episodios, los cuales pueden alcanzar hasta la media hora. También añaden que una de las estrategias utilizadas para fidelizar a la audiencia a una serie de televisión es a través de la repetición de personajes y *sets* a lo largo de la temporada. Dentro de los capítulos, en cada uno se cumple lo que se considera estructura narrativa clásica (inicio, nudo y desenlace), en el que la aparición del conflicto amenaza la estabilidad de los personajes. Otra de las cuestiones que consideran importante es el hecho de que en los últimos minutos de los capítulos se restaure la situación inicial de los personajes tras desaparecer el problema planteado. Esto implica que los telespectadores tengan que ignorar en cada nuevo episodio las situaciones de cambio que tambaleaban la cotidianidad de los protagonistas en los programas previos.

La comedia de situación clásica para Richard Butsch (2005: 2-5) se compone de situaciones divertidas que se desarrollan a partir de una tensión generada que se debe resolver en los 30 minutos que dura aproximadamente un capítulo. El elemento más repetido en la comedia es el del individuo envuelto en conflictos y el tipo de personaje que más éxito ha tenido es el del idiota, o bien como protagonista, o bien como persona relacionada directamente con él. Además, los estereotipos son comúnmente utilizados para definir la personalidad de los personajes cómicos. El autor añade que los conflictos que se presentaban en las primeras comedias de situación eran banales, sin gran transcendencia social, originados dentro de los núcleos familiares y desarrollados en el ámbito doméstico.

La *sitcom*, según Roy Stafford (2004: 1-7), se basa en capítulos de entre 25 y 30 minutos habitualmente. Aunque los episodios son cerrados, es decir que los problemas planteados en la trama son resueltos, la situación de los personajes se mantiene estable en todos los episodios, siempre parten desde la misma situación y permanecen a la espera de que un nuevo conflicto surja. De este modo, se puede decir que los capítulos son bloques independientes entre sí. Los temas presentados en las *sitcoms* pueden ser muy variados y dependen de lo que la serie esté dispuesta a arriesgar. Por ello, algunas series se limitan a presentar temas superfluos y otras apuestan por unos temas más serios y profundos, los cuales tienden a llamar la atención de los telespectadores.

Aunque comúnmente se muestre en series televisivas acontecimientos posibles de la vida diaria, estos casi siempre son exagerados por los personajes. Ellos tienen una personalidad bastante definida, están estereotipados, pero a pesar de ello su personalidad debe estar

construida bajo una mínima base de realidad. Para que en cada episodio se planteen distintos conflictos de una situación repetida, debe haber un grupo de personajes cuya forma de ser de oportunidad a que esto sea posible. Factores como los valores culturales, rasgos personales distintivos, experiencias vividas y edades pueden generar controversias cuando no son comunes entre los personajes.

Los escenarios más compartidos en las comedias han sido el lugar de trabajo como una oficina o una fábrica, una institución social como lo es un hospital o un colegio o lugares de ocio como un bar o club. Pero sobre todo, la situación más vista por televisión ha sido lo doméstico, donde familias mostraban a los telespectadores su vida cotidiana. Algunas veces varias situaciones se han visto entremezcladas en televisión, por ejemplo familia y trabajo, siendo motivo principal de disputas. Por otro lado, las series cómicas suelen estar rodadas en unos pocos decorados simples y la mayoría de ellas cuentan con las risas enlatadas.

El autor realiza una breve mención en torno a los cambios que el formato está sufriendo en los últimos años. Según Stafford, poco a poco las series van abandonando las risas enlatadas y este cambio es celebrado por los críticos. Los rasgos que definen a los géneros se van entremezclando con mayor asiduidad en las series de televisión, dificultando la diferenciación clara entre *sitcom* y drama. Finalmente, otro factor que ha evolucionado es el estilo y posicionamiento de la cámara.

Por otro lado, Brett Mills (2004: 63-64) no sólo habla de la comedia de situación como un formato cuyas historias se centran en la vida de una familia heteronormativa, sino que también ha recibido numerosas críticas por su excesivo empleo de personajes estereotipados, por hacer representaciones de núcleos familiares desfasados que ya no corresponden con la sociedad moderna y por la poca relevancia obtenida al intentar abordar temas de preocupación social.

Lawrence E. Mintz (1985: 42-45) comparte aspectos básicos afirmando que el formato tiene una duración de media hora, es emitido semanalmente y el elemento común que une a todas las comedias es la idea de que la familia es lo más importante en la vida. Los personajes protagonistas son mantenidos en cada capítulo por lo que se acaban convirtiendo en un elemento familiar para el telespectador. Cada capítulo tiene la misma estructura narrativa, en todos ellos los personajes inicialmente están en un estado armónico pero dicha estabilidad es interrumpida por algún elemento. En la mayoría de

los casos el conflicto presentado es originado por un intento de mejora de la situación del personaje (pero nunca lo logra) o por una mala o nula comunicación y suelen tratarse de asuntos de escasa importancia, como una confusión o un acto que podría generar la vergüenza del personaje. A continuación, el personaje o los personajes tratan de superar aquello que ha alterado su situación, consiguiendo frecuentemente empeorar el problema e incluso generar nuevas adversidades. Finalmente, su resolución representa el retorno a la armonía de la que se partió.

Compartiendo algunas similitudes con este último autor, Natasha Mano (2012: 27) se muestra de acuerdo ante la afirmación de que la comedia de situación se basa en capítulos de 30 minutos emitidos de forma semanal y, además, recalca la importancia de la risa enlatada como práctica que permite establecer una unión, una empatía entre los telespectadores y los personajes. A través de la risa la autora considera que se puede averiguar hasta qué punto la audiencia está comprometida con la serie.

Shuqin Hu (2012: 1985) también aborda lo inmiscuido que puede llegar a estar el público con una comedia de situación utilizando la palabra *feedback*. De esta forma designa las respuestas que tienen los telespectadores, como la risa u otras reacciones, al visionar un capítulo. Por otro lado, señala varias características esenciales del formato como que normalmente se rueda en estudio y que consta de unos personajes y unas escenas que se repiten a lo largo de las temporadas. Cuestiones como la situación de los personajes, el tiempo y las localizaciones vuelven al punto de partida en cada nuevo episodio emitido semanalmente. Por otro lado, el humor verbal es creado a partir de las incongruencias encontradas en los diálogos en relación a otros elementos como es el contexto o las acciones. Por último, admite que la *sitcom*, a pesar de tener decenas de años de experiencia, no ha sido capaz de cambiar sustancialmente muchas de sus propiedades.

Otras importantes nociones sobre la *sitcom* son las que aporta Aniko Bodroghkozy (2003: 413), quien se muestra convencido de que, al menos en comedia clásica, las familias presentadas en los capítulos eran cariñosas y con un gran sentido del humor, las mujeres se limitaban a ser amas de casa y los niños, aunque podían resultar ser un tanto pícaros o descarados, siempre terminaban por respetar la autoridad paternal, lo que demostraba que los menores interiorizaban y ponían en práctica las lecciones morales aprendidas.

Uno de los elementos de seducción que utiliza la *sitcom*, según Matthew Henry (1994: 86-87), para atraer a los telespectadores es la implantación de la creencia de que cualquier

problema, sin importar su grado de gravedad, puede ser resuelto satisfactoriamente en los escasos minutos que puede durar un episodio. Otro de los motivos por el que opina que la comedia de situación ha tenido éxito es porque la mayoría de las familias representadas son de clase obrera y esta clase social es la que más abunda en Estados Unidos.

Una aportación más reciente sobre la *sitcom* es la de Graciela Padilla y Paula Requeijo (2010: 198-199), donde con ayuda de otro autor, Natxo López, expresan que se basa en unos episodios de entre 20 y 25 minutos donde se muestran situaciones divertidas. Al menos cada escena debe tener algún tipo de *gag* que consiga hacer reír a los telespectadores. Según las autoras, Gordillo hace hincapié en la estructura de los capítulos, expresando que requiere de un inicio y un final. La comedia de situación tiene la peculiaridad de que cada episodio es prácticamente un ente aislado que no guarda especial relación con sus antecesores. Cada uno se basa en un personaje o varios que se encuentran con un conflicto que desestabiliza su normalidad y deben resolverlo en esos 20 o 25 minutos. Esto hace que los personajes no tengan oportunidad de evolucionar y, por lo tanto, se estanquen en el estereotipo. A su vez, esto provoca que el telespectador sepa de qué forma va a actuar el personaje antes de que ocurra, pero igualmente esto no empobrece su humor. Por último, un recurso característico del formato son los decorados repetidos y la risa pregrabada.

Poco después, Rosario López y Luís Unceta (2011: 98) aportaron también su punto de vista, que se basa en que los elementos a resaltar de la comedia de situación son su duración, unos 22 minutos, las risas enlatadas, que además de pretender fingir la presencia del público durante el rodaje, ayudan a dirigir el comportamiento de los telespectadores. Además, los personajes, altamente estereotipados, suelen ser cinco y su importancia reside en la reacción. También son los encargados de protagonizar *gags* que hagan de la trama algo delirante ante su enfrentamiento a situaciones que rozan lo absurdo. Cada capítulo suele tener una trama principal seguida por unas pocas subtramas de menor relevancia y siempre autoconclusivas. De esta forma, se puede abordar una misma situación de variadas formas, lo que convierte a la serie en una fuente inagotable de situaciones posibles dentro de un mismo marco. En cuanto al lugar de filmación, normalmente está formado de un plató compuesto por varios *sets* y rara vez se recurre a exteriores.

Joseba Bonaut y María del Mar Grandío (2009a: 757 y 2009b: 33-37) dedican varias páginas de sus estudios a tratar la noción de *sitcom* clásica. Ambos resaltan que su función principal es la de entretener a los telespectadores, los capítulos tienen una duración de unos 22 minutos y se caracterizan por ser autoconclusivos. En cada episodio se mantienen los mismos escenarios a lo largo de la serie, que se compone de un decorado dividido en *sets*. Como factores definitorios de la comedia de situación se destaca la risa enlatada, que tiene la función de dotar de mayor énfasis humorístico a la acción. Ha sido tan influyente su presencia, que por ello mismo a este formato se le ha conocido también como comedia enlatada. Aunque la *sitcom* respeta los cortes publicitarios, también mantiene la estructura clásica de los tres actos: planteamiento, nudo y desenlace. Para que los telespectadores no se separen de la televisión durante la publicidad, la serie utiliza la estrategia del *cliffhanger*⁵ justo antes de la pausa y, de esta forma, se consigue mantener la intriga.

Las acciones acaban quedando en un segundo plano frente a los diálogos, ya que los personajes hablan más que actúan y en estos diálogos, repletos de *gags*, reside el humor. De la comedia clásica se ha adoptado el uso de la sorpresa, el malentendido verbal, la mentira y el cambio de roles.

Aunque desde el principio las acciones de la *sitcom* se desarrollaban en el ámbito doméstico, paulatinamente fueron tomando protagonismo las temáticas profesionales. A diferencia de la mayoría de dramas, la narración habitual de la comedia de situación es circular en lugar de lineal. Esto se evidencia en la asiduidad que tienen los personajes de volver al estado inicial al que partieron una vez finalizado el episodio. De este modo, en el siguiente capítulo los personajes parten de la misma situación pero con nuevos conflictos. Además, de la risa enlatada, la moraleja extraída a modo de colofón ha sido una práctica muy compartida en las comedias. Los autores explican que por ello al formato se le ha podido catalogar como una comedia de “abrazos y aprendizaje”.

Por otro lado, ambos autores van un poco más allá y enfocan el concepto de *sitcom* a las series contemporáneas que se producen en el siglo XXI, alejándose un poco de las anteriores definiciones más clásicas y mostrando ciertas evoluciones que el formato ha experimentado. La nueva comedia de situación ha sido remodelada en varios aspectos.

⁵ Al final de un capítulo o antes de una pausa publicitaria se utiliza este recurso narrativo para generar suspense y/o expectación en la audiencia y así mantener su atención.

Se ha dotado de mayor profundidad, teniendo un desarrollo de las tramas más enrevesado, se han introducido nuevos arquetipos y se ha mejorado el proceso de la realización para acentuar el humor. La hibridación de géneros tan distintos como la comedia, la telenovela o el documental, se acaba convirtiendo en una práctica habitual, lo que permite una mayor libertad creativa. Lo mismo ocurre con los formatos, que también se entremezclan para dar resultados como el *reality show* (telerrealidad), el *docu-soap* (documental y novela) o el *mockumentary* (falso documental).

De los clásicos 22 minutos de duración ahora cada vez más se muestra la tendencia a alargarlo, llegando a extenderse hasta la media hora y sin contar con pausas publicitarias en el caso de la televisión por cable. Por lo tanto, la cantidad de escenas se incrementan, lo que dota a la serie de un mayor ritmo narrativo y, a su vez, los autores afirman que por ello se añaden más factores dramáticos. A diferencia de las comedias clásicas las risas enlatadas van convirtiéndose en un recurso en desuso y por el contrario, la *voz en off* va cobrando mayor protagonismo a la hora de explicar la historia y al narrador se le encomienda la colaboración para que la elaboración del humor se lleve a cabo. En cuanto a los temas abordados, poco a poco se va convirtiendo en una práctica más común el apostar por temas tabú o más serios como son la homosexualidad, sexo, violencia, racismo, discapacidades físicas y psíquicas, etc.

En el rodaje, aunque priman los escenarios interiores, los exteriores van dejando de ser tan poco habituales. En cuanto a las cuestiones más técnicas, las series cómicas se van dejando influir por la cinematografía y en vez de utilizar varias cámaras se acaba rodando con una sola. Del cine también se emplean ciertos movimientos de cámara como el *travelling*, gracias a la disposición de grúas, y la *steady-cam*. Además, las nuevas y avanzadas cámaras digitales aportan ciertas ventajas que mejoran la calidad de imagen, permiten una mayor movilidad en las escenas y dotan de agilidad la fase de producción. Con esta mejora técnica se adquiere una más elaborada puesta en escena. Teniendo de modelo el documental y el *docu-soap*, las *sitcoms* utilizan el estilo de cámara en mano, mirada a cámara de los personajes, entrevistas y testimonios, más naturalidad en la iluminación, etc.

Frente a la lección moral cobra importancia lo banal y lo incoherente. Además, la ironía y el subtexto se asientan como elementos relevantes en las comedias de situación. Se abandona la pasividad que estancaba al telespectador permitiéndole participar en la

creación del humor a través de la visibilidad de la cámara. La risa enlatada va abandonando a la *sitcom* para dar paso al silencio, cuya intrusión alimenta la falta de sentido de algunas situaciones y consigue incomodar al telespectador.

Otra de las autoras que exponen rasgos distintivos de lo que se considera las nuevas *sitcoms* es Endika Rey (2011: 178). Ella dice que los límites del género son cada vez más difusas debido a la técnica de la hibridación. Al mismo tiempo la tendencia que imperaba en escenificar la narración en lo cotidiano va eliminándose. Los conflictos presentados en el desarrollo de las tramas no se resuelven favorablemente, los personajes se ven envueltos en un problema aún más complejo de solventar. Ya no se tiene como objetivo la búsqueda irracional de hacer reír, ahora los objetivos se dirigen a crear un humor que más que hacer gracia intenta inducir al telespectador a la autorreflexión. La reacción de los personajes se impone a la acción. Las cuestiones que conciernen al mundo real y que se pueden catalogar de serias son mostradas en la comedia. Nuevas técnicas audiovisuales se ponen a disposición del humor con el fin de incrementarlo. Se ha dejado de lado los *sets* de rodaje que permanecían inmutables en cada capítulo. Las remodelaciones en cuanto al posicionamiento de la cámara aumentan los puntos de vista que pueden adoptar los telespectadores además de la clásica vista frontal propia del teatro. Por último, el *target* es otra de las cuestiones que ha evolucionado visiblemente, ya no se pretende abarcar a un público indiscriminado, se quiere dirigir a un público especializado.

3.1. Profundizando en la *sitcom*: comparativa y problematización de su significado

Tras la puesta en común de las definiciones aportadas por los distintos autores, se puede comprobar que ciertos rasgos característicos de la *sitcom* permanecen en la mayoría de casos, algunos aportan nuevos puntos de vista y otros exponen las novedades que se han implementado en lo que se puede llamar la “comedia de situación contemporánea”, es decir, las comedias de situación que se producen en la actualidad.

Dentro de los aspectos formales, una de las cuestiones más tratadas ha sido la duración de los capítulos. Según varios autores (López y Unceta, 2011: 99; Padilla y Requeijo, 2010: 198; Bonaut y Grandío, 2009a: 757 y 2009b: 35) cada episodio de la *sitcom* clásica tiene poco más de 20 minutos de duración y otros (Mintz, 1985: 42; Mano, 2012: 27; Hu, 2012: 1985) concretan que su emisión es semanal. En contrapunto, existe la opinión

generalizada de que pueden alcanzar hasta la media hora (Cortés, 1999: 185; Butsch, 2005: 2; Mintz, 1985: 42; Mano, 2012: 27; Stafford, 2004: 35; Neale y Krutnik, 1990: 233). Esta diferencia temporal entre los autores probablemente se deba a que el segundo grupo, los que afirman que la *sitcom* tiene mayor duración, se deba a que han incluido el corte publicitario en la suma total de minutos por capítulo, mientras que el grupo primero ha prescindido de ella. Sin embargo, en los últimos años se ha producido un incremento en la longevidad temporal de los episodios en las *sitcoms* contemporáneas. En esta evolución que se desarrolla junto al cambio de siglo, se va extendiendo la idea (Bonaut y Grandío, 2009a: 757) de que se ha alcanzado ya un margen de 30 minutos en las series cómicas.

En el caso de *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl*, ninguna alcanza los 30 minutos a pesar de tratarse de series actuales. Las tres mantienen la duración propia de la *sitcom* clásica. Con esto se puede observar que muchas otras comedias de situación de su mismo tiempo como *Cougar Town* (Bill Lawrence y Courteney Cox, 2009-...), *Parks and Recreation* (Greg Daniels y Michael Schur, 2009-2015), *Suburgatory* (*fuera de lugar*) (*Suburgatory*, Emily Kapnek, 2011-2014) o *Dos chicas sin blanca* (*2 Broke Girls*, Michael Patrick King y Whitney Cummings, 2011-...) siguen anclándose a los procedimientos clásicos de sus antecesoras.

No obstante, existe una larga lista de títulos que han apostado por alargar sus episodios a casi 30 minutos e incluso más. Algunos de ellos son: *Weeds* (Jenji Kohan, 2005-2012), *United States of Tara* (Diablo Cody, 2009-2011), *The Middle* (Eileen Heisler y DeAnn Heline, 2009-...), *Shameless* (Paul Abbott y John Wels, 2011-...) y *Jane the Virgin* (Jennie Snyder Urman, 2014-...).

A excepción de *The Middle* que es una comedia familiar, las otras cuatro series citadas son el resultado de una hibridación entre los géneros drama y comedia (*dramedy* o *dramedia*). Esto quiere decir que existe la tendencia de ir abandonando las *sitcoms* puras, propias del siglo XX, para ir dando paso a una comedia más madura y profunda con la ayuda de la combinación de varios géneros. La media hora de duración de las nuevas comedias de situación se presentan como punto intermedio entre los 20 minutos de la comedia clásica y los 40 minutos habituales por capítulo en el género dramático. Por otro lado, otro factor que podría explicar este hecho es que los temas tratados en cada episodio encierran una mayor complejidad que la que se podía presentar en series de los años

setenta y ochenta, por ello requieren de más tiempo para desarrollar las tramas adecuadamente. Probablemente esta tendencia de alargar los minutos sea reducida debido a los cambios producidos en las reglas de los premios *Emmy*⁶ a principios del 2015.

Otra de las cuestiones que los autores engloban son los personajes. José Ángel Cortés (1999: 185-186) habla de dos o tres personajes centrales mientras que Rosario López y Luís Unceta (2011: 98) apuestan por cinco aproximadamente. En ambos casos las afirmaciones son correctas ya que todo depende del tipo de *sitcom* que se aborde. Ejemplo de ello es *Will y Grace* (*Will & Grace*, David Kohan y Max Mutchnick, 1998-2006) donde los personajes protagonistas, Will Truman y Grace Adler, son los que dan nombre a la obra. Otro caso es el de *One Big Happy* (Liz Feldman, 2015) donde la trama gira en torno a Lizzy, Prudence y Luke. Como ejemplo de la aportación de Unceta se puede citar a *Friends* (David Crane y Marta Kauffman, 1994-2004), en la que se encuentran hasta seis personajes centrales, que son: Rachel Green, Monica Geller, Phoebe Buffay, Joey Tribbiani, Chandler Bing y Ross Geller. Ante la amplia posibilidad en cuanto a la cantidad del reparto artístico en una comedia, lo realmente importante acaba apoyándose, por un lado, y como decía Neale y Krutnik (1990: 233), en la repetición continua de los mismos personajes, ya sean dos o diez, para que los telespectadores empaticen con ellos y se fidelicen a la serie y, por otro lado, según Mintz (1985: 45), en que tengan presente la importancia de la familia.

Más recientemente se ha podido comprobar la forma en la que se ha ido incrementando paulatinamente el número de personajes principales como en *Big Bang Theory*, serie que inició su emisión con cinco personajes principales: Leonard Hofstadter, Sheldon Cooper, Penny, Howard Wolowitz y Rajesh Koothrappali. Pero a partir de la tercera temporada aparecen Bernadette Rostenkowski y Amy Farrah Fowler consiguiendo un peso similar en la serie al resto de sus compañeros. Otro de los ejemplos es *Modern Family*, serie que gira alrededor de once personajes, que son: Jay y Mitchell Pritchett, Cameron Tucker,

⁶ Las nuevas reglas en la entrega de los galardones *Emmy* han limitado las posibilidades de participación de algunas series. La norma dicta que únicamente podrán incluirse en la categoría de comedia aquellas series que duren menos de treinta minutos, lo que implica un retroceso en la producción de series, obligando a mantener las formas de proceder de lo que hoy en día se considera *sitcom* clásica, siempre y cuando se esté interesado en optar a dichos premios. De esta forma, sobre todo series como *Shameless* y *Jane the Virgin*, cuya duración supera los cuarenta minutos por episodio, sólo podrían participar en la categoría de drama, lo que directamente beneficiaría a comedias de situación como *Big Bang Theory*, *Modern Family* o *New Girl*, puesto que, de esta forma, se reduce el número de posibles competidores. Las nuevas bases se pueden consultar en el siguiente enlace: <http://www.sensacine.com/noticias/series/noticia-18524200/> [Última consulta 7 de noviembre del 2016].

Lily Tucker-Pritchett, Gloria y Manny Delgado, Phil, Claire, Haley, Alex y Luke Dunphy. Como se ha podido observar, cada vez resulta más difícil especificar un número aproximado de personajes en una serie puesto que se muestra cierta tendencia a ir ampliándose poco a poco. Pero nada o poco tiene que ver el hecho de que cuanto mayor sea el número de personajes mejor será la serie, sin embargo, sí que es cierto que aquellas comedias que tengan una cantidad elevada de personajes tendrán más posibilidades de generar más conflictos y de agravarlos más que aquellas que sólo cuenten con dos o tres principales. Sin embargo, esto también presenta un problema, debido a que las comedias tienen una duración relativamente corta (normalmente entre 20 y 30 minutos), por lo que desarrollar adecuadamente las tramas de cada capítulo en las que se ven envueltos todos los personajes puede resultar complejo.

Por otro lado, algunos expertos (Álvarez, 1999: 14; Cortés, 1999: 185; Diego y Grandío, 2009: 86; Butsch, 2005: 5) y fuentes como el diccionario BBC expresan que los personajes deben vivir situaciones divertidas y comunes, nada estrambótico, con el fin de que cualquier espectador pueda ver reflejado su rutina y sus problemas personales. Pero esto no quiere decir que tras partir de una situación habitual de la vida cotidiana, esta no acabe derivando a otras más irreales, complicadas y absurdas, más bien debe ser así, ya que de esas situaciones llevadas al límite se origina el humor. No obstante, en la *sitcom* contemporánea, según Endika Rey (2011: 178), el humor ya no tiene como objetivo principal la risa descontrolada, ahora cobra mayor importancia los discursos autorreflexivos en los que la serie aporta información sobre un tema (homosexualidad, enfermedades, guerras, religiones, etc.), mostrada desde uno o varios puntos de vista, incitando al telespectador a que medite y obtenga sus propias conclusiones en cuestión a ello. En *Big Bang Theory*, por ejemplo, se cuestiona el sentido de algunas celebraciones como la Navidad y las creencias de los devotos de algunas religiones como el cristianismo y el hinduismo desde una perspectiva científica.

La *sitcom* clásica siempre se ha caracterizado por tener unos personajes estereotipados (Padilla y Requeijo, 2010: 199; Álvarez, 1999: 15; López y Unceta, 2011: 101; Butsch, 2005: 2; Stafford, 2004: 7; Mills, 2004: 63) comúnmente aceptados con la intención de que fácilmente el espectador pueda sentirse identificado y empatice con él. Además, Claude-Jean Bertrand (1992: 110) añade que los personajes son inmutables, no pueden evolucionar. A consecuencia de ello, se produce lo que Joseba Bonaut y María del Mar

Grandío (2009b: 37) denominan “narración circular”, contrario a la “narración lineal⁷”, que consiste en que los personajes vuelven a la situación inicial de la que habían partido una vez finalizado el capítulo (Mintz, 1985: 42; Hu, 2012: 1985). Según Rosa Álvarez, estos personajes incapaces de cambiar consiguen provocar risas a los telespectadores. Sin embargo, personajes como Sheldon Cooper de *Big Bang Theory* han dejado atrás el carácter plano, conformándose como arquetipos⁸, y han demostrado que los personajes de las comedias de situación pueden evolucionar (Pérez, 2010: 103).

Sheldon Cooper fue construido a partir del estereotipo de persona tremendamente inteligente, lo que vulgarmente se llama “empollón” o “nerd”, pero luego fue dotado de unos rasgos que hasta la fecha no se habían utilizado en personajes de esta clase. La esencia de Sheldon se basa en ser un *nerd*, ser prácticamente un robot (no entiende las emociones humanas, no tiene ningún interés en sociabilizarse y carece de necesidades biológicas con el sexo opuesto), ser gracioso sin pretenderlo y ser un obseso del orden y del control. Una vez sumadas esas tres características, no utilizadas conjuntamente en ocasiones anteriores, se consigue crear el arquetipo propio de las nuevas series contemporáneas de las que hace mención Joseba Bonaut y María del Mar Grandío (2009b: 33).

Además, se puede comprobar que Sheldon Cooper no se mantiene inmutable. Temporada tras temporada el personaje adopta grandes cambios, poco a poco va aprendiendo a empatizar con las personas que le rodean y a entender las emociones humanas. Muestra de ello son las pequeñas charlas que Sheldon intenta mantener con los amigos que tienen un problema, que normalmente son Leonard y Penny. Aunque rara vez consigue aliviar la preocupación de sus compañeros, él intenta escuchar sus historias y ofrecerles consejo. En cuanto a su escaso interés por las mujeres, Sheldon nunca ha sentido debilidad por ninguna mujer por muy atractiva que fuera, ya que considera innecesarias las relaciones sentimentales y presupone que le distraería en su propósito de hallar algo que revolucione el mundo de la ciencia. Todo esto cambia cuando conoce a Amy Farrah Fowler, una mujer brillante y con una personalidad peculiar, de quien se acaba enamorando y formalizando una relación con el paso de las temporadas. Aunque sí que es cierto que nunca pierde la

⁷ Una vez finalizado el programa, los personajes no regresan a la situación inicial de la que habían partido, se presenta una nueva situación en el siguiente capítulo. Es una técnica muy utilizada en el drama.

⁸ Tiene la función de reinventar los patrones establecidos y compartidos socialmente (estereotipos), añadiéndoles nuevas características para dar lugar a la creación de personajes originales.

esencia que lo define desde el primer episodio, también es verdad que ha mostrado signos de desarrollo, como los que se acaban de exponer, al igual que cualquier persona experimenta en la realidad a lo largo de su vida.

Esta evolución de no retorno que se produce en el personaje queda patente cuando el propio Sheldon es consciente de que ha cambiado mucho a lo largo de los años, dándose cuenta de que hasta ha acabado por tener una relación sentimental con Amy. Es entonces cuando Sheldon intenta volver a restaurar su estado original rompiendo su noviazgo, pero finalmente decide seguir junto a Amy, manteniendo su estado de evolución constante.

Otro personaje que muestra signos de mutabilidad, aunque no se le puede considerar un arquetipo, es a Jay Pritchett de *Modern Family*. Jay se presenta como el típico hombre de cabeza de familia, un tanto rudo y clásico. Sin embargo, constantemente es sometido a ciertos retos por sus más cercanos, que colisionan directamente con su forma de ser pero que consigue superarlos con éxito, asimilando y adaptándose a los nuevos acontecimientos. Existen numerosos casos que ejemplifican lo explicado. Jay, que no acaba de entender la homosexualidad, acaba apoyando a su hijo gay en el hecho de que haya adoptado a un bebé con su pareja o que se preste a ayudar a un viejo amigo suyo que cree que oculta su condición sexual. Se presenta muy tradicional la forma de ser de Jay, él tiene una idea concreta de cómo debe ser celebrada la Navidad y se muestra reacio a incluir algunas de las costumbres colombianas de su mujer y su hijastro, pero finalmente las acepta y hasta las disfruta junto a sus seres queridos.

La risa enlatada o risa pregrabada⁹ es otro aspecto formal que caracteriza a la *sitcom* y que los autores (Padilla y Requeijo, 2010: 200; Diego y Grandío, 2009: 85; López y Unceta, 2011: 97; Bonaut y Grandío, 2009a: 757; Stafford, 2004: 2; Mano, 2012: 27) han resaltado. Esta insistencia de destacar este recurso cómico por parte de numerosos autores la consolida como aspecto indispensable de la comedia de situación, al menos durante las primeras décadas de su existencia. La creación de la risa enlatada se dice que se debe a la casualidad. Todo ocurrió en 1932 durante un programa de radio protagonizado por el cómico Eddie Cantor. Por aquel entonces se permitía asistir al programa a un grupo reducido de personas pero debían permanecer en silencio. Sin embargo, fue tal la risa que

⁹ Estas risas situadas al final de un *gag* enfatiza los momentos de humor. Originariamente también tenía la función de indicar a la audiencia los momentos en los que se producía la comicidad (Álvarez, 1999: 39-40). Rosa Álvarez añade que este recurso construye una risa “manipulada, procesada y enlatada, [adoptando la risa] la forma de un fraude” (*id.*: 40).

les produjo al ver a Eddie con un sombrero de mujer puesto sobre su cabeza que no pudieron contener las carcajadas. Tras este hecho, los productores del programa se dieron cuenta de que su audiencia había aumentado notablemente debido a la risa contagiosa que producía el escuchar cómo disfrutaban los asistentes (Álvarez, 1999: 39; Padilla y Requeijo, 2010: 200).

Como consecuencia, las risas pregrabadas se empezaron a utilizar como herramienta de contagio¹⁰ para que la audiencia formara parte de la escena y se riera con el resto, conformándose así un sentimiento de colectividad al disfrutar de forma unida un momento placentero. Por esto mismo, Alfonso Sastre (2002: 40-41) considera que la risa pregrabada tiene un “carácter social” y que consigue crear un “espacio social virtual” necesario, ya que sin él el sentimiento de soledad del telespectador no le permitiría disfrutar de lo cómico de la misma forma.

Otro efecto que produce es el dar libertad al telespectador de poder reír de las desgracias ajenas sin sentir culpabilidad por ello (Kalviknes, 2011: 24). Para que esto suceda, previamente se marca un distanciamiento que evite el sentimiento de compasión o simpatía del público hacia el sujeto afectado. De esta manera, el reírse del otro se convierte en una acción placentera (Hayman, 1980: 112; Grandío, 2009: 154). Este recurso se ha utilizado en muchas ocasiones, sobre todo en las *sitcoms* clásicas como *Matrimonio con hijos* (*Married with Children*, Ron Leavitt y Michael G. Moye, 1987-1997), *Cosas de casa* (*Family Matters*, William Bickley y Michael Warren, 1989-1998), *Seinfeld* (Larry David y Jerry Seinfeld, 1989-1998) y *Friends*.

En la actualidad poco a poco se ha ido prescindiendo de las risas enlatadas debido a su sobreexplotación y a causa de que representa cierta artificialidad, lo cual ha producido que fuera dejando de cumplir su función original en los telespectadores. Para Juan José Martínez (2008: 119) uno de los grandes inconvenientes que presenta el uso de este recurso es que existe la posibilidad de que, o bien el telespectador no haya entendido la escena de humor, o bien que simplemente no le haya agradado, lo que implicaría cierto desconcierto sobre él si escuchara tales risas en un momento en el que no es capaz de percibir el humor.

¹⁰ Sigmund Freud comparaba el contagio de la risa con una infección al admitir que “el reír se cuenta entre las exteriorizaciones en alto grado contagiosas de estados psíquicos” (1988: 148).

Scrubs (Bill Lawrence, 2001-2010), *Arrested Development* (Mitchell Hurwitz, 2003-...), *Community* (Dan Harmon, 2009-...), *Angel from Hell* (Tad Quill, 2016) y *New Girl* son series modernas que mantienen su humor a pesar de prescindir de las risas pregrabadas. Igualmente, series contemporáneas como *Dos hombres y medio* (*Two And a Half Men*, Lee Aronsohn y Chuck Lorre, 2003-2015), *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I Met Your Mother*, Carter Bays y Craig Thomas, 2005-2014), *Mike y Molly* (*Mike & Molly*, Mark Roberts, 2010-...) y *Big Bang Theory*, siguen manteniendo las risas enlatadas, aunque ya no abundan como en décadas anteriores. Probablemente, la decisión de incluir o no este recurso se deba a las preferencias de los creadores. Series como *Big Bang Theory*, *Dos hombres y medio* o *Mom* (Gemma Baker, Chuck Lorre y Eddie Gorodetsky, 2013-...), no sólo tienen en común que todas ellas son series contemporáneas y que recurren a las risas pregrabadas en todos sus *gags*, sino que también ha sido Chuck Lorre quien ha participado en su creación. De esta forma, se puede observar que de una u otra forma la figura del creador puede llegar a tener una notable influencia a la hora de tomar una postura de rechazo o de aceptación hacia este recurso tan extendido.

Por otro lado, la presente proliferación de comedias de situación que obvian el uso de la risa pregrabada, emplean el silencio en su lugar. El silencio se ha convertido en un potente recurso para remarcar lo absurdo y para transmitir incomodidad al espectador. A su vez, si el silencio es usado adecuadamente, puede provocar la risa.

Los capítulos de las *sitcoms* son autoconclusivos o cerrados en su mayoría (Padilla y Requeijo, 2010: 199; Cortés, 1999: 186; Bonaut y Grandío, 2009b: 35; Stafford, 2004: 3; Butsch, 2005: 2). El hecho de que muchos de los autores expuestos compartan el aspecto de los capítulos cerrados confirma que ha pasado a ser un método de proceder estándar a la hora de construir una comedia de situación. Así mismo, esto quiere decir que cada uno de los episodios repite la fórmula de los tres actos: inicio, nudo y desenlace, pudiendo entender cada capítulo sin necesidad de haber visto previamente su antecesor. Por esto mismo, Rosario López y Luís Unceta (2011: 98) hablaban de que de esta forma se podría mantener indefinidamente la misma situación, porque al resolver el conflicto en un mismo episodio, al final de este se reestablecía la armonía de la que los personajes partían en los primeros minutos, permaneciendo listos para las nuevas desavenencias propuestas en el siguiente episodio. A esto se refería Rosa Álvarez (1999: 15), Roy Stafford (2004: 4), Steve Neale y Frank Krutnik (1990: 234) cuando explicaban que se repite la misma situación en cada capítulo de una *sitcom*.

Pero aunque por norma general los capítulos sean autoconclusivos en este formato, no ha impedido que en algunos casos las tramas se hayan dividido en varias partes, abarcando más de un capítulo. *El príncipe de Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, Andy Borowitz y Susan Stevenson, 1990-1996), cuenta con varios ejemplos: “Donde hay una voluntad hay un camino – parte 1” (“Where There’s a Will, There’s a Way – Part 1”) y “Donde hay una voluntad hay un camino – Parte 2” (“Where There’s a Will, There’s a Way – Part 2”), “I Done – Part 1” y “I Done – Part 2”, “Breaking Up is Hard To Do – Part 1” y “Breaking Up is Hard To Do – Part 2” y “There’s the Rub – Part 1” y “There’s the Rub – Part 2”. También *Frasier* (David Angell y Peter Casey, 1993-2004) divide alguno de sus episodios, como es el caso de “Aventuras en el paraíso – parte 1” (“Adventures in Paradise – Part 1”) y “Aventuras en el paraíso – parte 2” (“Adventures in Paradise – Part 2”), “Algo prestado, algo azul – parte 1” (“Something Borrowed, Someone Blue – Part 1”) y “Algo prestado, algo azul – parte 2” (“Something Borrowed, Someone Blue – Part 2”) e “Y el plato se fugó con la cuchara – parte 1” (“And the Dish Ran Away With the Spoon – Part 1”) e “Y el plato se fugó con la cuchara – parte 2” (“And the Dish Ran Away With the Spoon – Part 2”).

Respecto a *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl*, esta última ha sido la única de las tres que hasta la fecha¹¹ ha tratado el mismo tema en varios capítulos, que son: “El pijo – parte 1” (“Fancyman – Part 1”) y “El pijo – parte 2” (“Fancyman – Part 2”) y “Hermana – parte 1” (“Sister – Part 1”), “Hermana – parte 2” (“Sister – Part 2”) y “Hermana – parte 3” (“Sister – Part 3”). Pero esto no quiere decir que no se mantenga esta práctica, pues otras como *Cómo conocí a vuestra madre*: “El código del mago – parte 1” (“The Magician’s Code – Part 1”) y “El código del mago – parte 2” (“The Magician’s Code – Part 2”), “La última página – parte 1” (“The Final Page – Part 1”) y “La última página – parte 2” (“The Final Page – Part 2”) y “Juntos para siempre – parte 1” (“Last Forever – Part 1”) y “Juntos para siempre – parte 2” (Last Forever – Part 2). *Cougar Town*: “Se espera algo bueno – parte 1” (“Something Good Coming – Part 1”) y “Se espera algo bueno – parte 2” (“Something Good Coming – Part 2”) y “Mi vida/tu mundo – parte 1” (“My Life/Your World – Part 1”) y “Mi vida/tu mundo – parte 2” (“My Life/Your World – Part 2”). *Dos chicas sin blanca*: “Y el baile de Martha Stewart – parte

¹¹ Día 4 de mayo del 2014.

1” (“And Martha Stewart Have a Ball – Part 1”) e “Y el baile de Martha Stewart – parte 2” (“And Martha Stewart Have a Ball – Part 2”) la incluyen en algunas de sus temporadas.

Quitando estos casos excepcionales, lo más habitual, como ya se ha dicho, es que los capítulos sean cerrados. Esto se debe a que es un estilo que desde su origen se encuentra enraizado a la comedia de situación. Además, es un modo de proceder que ha sido rápidamente aceptado y disfrutado por los telespectadores, por lo que cuando una fórmula es efectiva, por un lado, hay una tendencia a la repetición y, por otro lado, se pierde el interés en modificarla, o bien por miedo al fracaso, o bien por comodidad.

Uno de los motivos por los que el formato puede optar por esta práctica, es que las tramas y subtramas¹² que se presentan en un capítulo no tienen la suficiente fuerza o encanto para extenderlo a más de uno. Los conflictos que se plantean al ser cotidianos y no tratar cuestiones más complejas propias del drama (conspiraciones, asesinatos o contrabando), las cuales pueden ser mucho más tratadas y extendidas en el tiempo, resulta más problemático hacer que un conflicto como una visita inesperada de alguien desagradable o una discusión de pareja por celos, ocupe varios episodios manteniendo el interés del telespectador.

Además, hay que tener en cuenta que, como afirman Joseba Bonaut y María del Mar Grandío (2009b: 37), la *sitcom* usa la narración circular, restaurando constantemente la situación de los personajes, por lo que esto no deja lugar a que varios capítulos puedan desarrollar las mismas tramas y subtramas. Además, no hay que olvidar que la comedia de situación está repleta de *gags* y el hecho de que cada episodio sea independiente facilita la renovación del humor. De esta forma, en el caso de que la norma habitual fuera la narración lineal, podría resultar complejo el encontrar *gags* de calidad de un mismo tema en varios capítulos sin caer en la redundancia.

La lección moral o moraleja que se muestra al final del capítulo ha estado muy ligado a la *sitcom*. Claude-Jean Bertrand (1992: 110), Joseba Bonaut y María del Mar Grandío (2009: 37) ya mencionaban esta característica como norma habitual en el formato. En su origen las comedias de situación han tenido la voluntad de educar a través del

¹² También conocidas como tramas secundarias, son las que reciben una menor importancia que las principales en un capítulo o película. Las subtramas, normalmente, sirven para enriquecer a la principal y aunque inicialmente no parezcan tener nada que las relacione, conforme se desarrolla la obra la subtrama suele acabar influyendo positiva o negativamente en el desarrollo y resolución de la principal (McKee, 2013: 276).

entretenimiento y la diversión. Series como *La hora de Bill Cosby* (*The Cosby Show*, Bill Cosby, Ed Weinberger y Michael Leeson, 1984-1992) o *Los problemas crecen* (*Growing Pains*, Neal Marlens, 1985-1992) han intentado ofrecer al telespectador una lección moral como resultado de las malas elecciones y/o acciones de un personaje, con la intención de crear sujetos sociales aptos para la convivencia. A través de la empatía del telespectador hacia los personajes se consigue que estas moralejas cumplan su función, pues los destinatarios de los mensajes morales se encuentran más receptivos cuando se sienten identificados con los personajes.

El hecho de que los personajes de las *sitcoms* estén tan estereotipados y que muestren problemas tan cotidianos, facilita a la audiencia el crear un vínculo afectivo con ellos y que, por lo tanto, la moraleja tenga algún impacto sobre la audiencia. Debido a su tendencia hacia la educación, este sería uno de los motivos por los que la comedia de situación apuesta por los personajes estereotipados. Sin embargo, *Seinfeld* se opuso a esta práctica y se centró únicamente en hacer reír a los telespectadores mediante situaciones absurdas e hilarantes. *Seinfeld* es considerada la serie que rompe el clasicismo y que da el paso del cambio hacia las series modernas (López, 2009: 337).

Las *sitcoms* contemporáneas, como ya se ha dicho, tienden ahora hacia la autorreflexión más que a la transmisión de valores morales. Ahora se deposita una mayor confianza en la capacidad para meditar que tienen los telespectadores y en que obtengan sus propias conclusiones, sin necesidad de mostrárselas en pantalla. Héctor Javier Pérez Monter opina que:

Si al sitcom se le aplicara un objetivo social sería enseñar a vivir con humor pese a todo lo que se presente, desde problemas graves como la muerte, las enfermedades o las drogas, hasta los más sencillos, como la aceptación, los amores juveniles y el afecto; otros de mediana intensidad que en su tiempo fueron fuertes son el adulterio, la homosexualidad, etcétera (2010: 101).

En torno a los aspectos técnicos la *sitcom* ha experimentado cambios visibles. En sus inicios se usaba tres o cuatro cámaras simultáneamente como afirma Rosa Álvarez (1999: 45). Esto permitía un rodaje mucho más rápido y ágil ya que no había necesidad de grabar tantas tomas. Sin embargo, este método tenía un gran inconveniente para la iluminación, que es que los *sets* de rodaje debían tener una luz homogénea para que todas las cámaras pudieran grabar las escenas con una calidad similar. Esto, lo que provocaba era que al estar el *set* inundado de luz quedara un escenario muy plano, sin profundidad.

Influenciados por el cine y debido a las exigencias de consolidar un producto cada vez de mayor calidad, se empieza a emplear una única cámara en vez de tres o cuatro como si de una obra fílmica se tratara.

Por otra parte, el lugar de rodaje de las *sitcoms* consta de un único decorado fijo dividido en varios *sets*, como si el decorado fuera una casa y los *sets* las habitaciones que la componen. Estos escenarios son espacios interiores y no son numerosos, ya que la narración se concentra en unas pocas localizaciones (López y Unceta, 2011: 98; Álvarez, 1999: 15; Bonaut y Grandío, 2009a: 757; Hu, 2012: 1985). Sin embargo, el hecho de que el rodaje sea en interiores no quiere decir que por necesidades de guión no aparezca algún exterior en momentos puntuales. Tampoco evita que se hagan constantes referencias a lo que acontece en el exterior a través de los diálogos de los personajes.

El evitar el empleo de exteriores se debe a las complicaciones que genera, el coste que implica y a cuestiones burocráticas. Las localizaciones exteriores están sujetas a los imprevistos meteorológicos que pueden provocar hasta la cancelación de un rodaje. El transporte del reparto artístico y equipo técnico más el material empleado al lugar de grabación implica una gran suma de dinero. Además, un exterior no tiene las mismas prestaciones y comodidades que ofrece un interior, en una localización exterior la serie se debe adaptar a las condiciones que ofrece, mientras que en un interior es este quien se amolda a las demandas de la obra. Por otro lado, para rodar en exteriores se debe solicitar un permiso de rodaje, lo cual encarece los gastos dependiendo del lugar escogido.

Cada vez más se puede observar que aumenta el número de rodajes en exteriores en las comedias de situación contemporáneas (Joseba Bonaut y María del Mar Grandío, 2009a: 757 y 2009b: 35). En *Modern Family* se puede ver en las escenas que se acontecen en los jardines, la piscina o su viaje a Hawái. En *New Girl* se ha rodado en la calle de un vecindario, en un desierto y a las puertas de una discoteca. A su vez, aumenta el número de escenarios (Rey, 2011: 178). Si antes bastaba con unos cinco *sets* aproximadamente, ahora se utilizan más de diez de forma habitual. Este es el caso de *Big Bang Theory*, donde las acciones de los personajes se desarrollan en despachos, laboratorios, cafeterías, restaurantes, los apartamentos de cada uno de los personajes con sus distintas habitaciones (salón, cocina, dormitorio y baño), etc. empleando más de quince escenarios. Este aumento se produce debido a la necesidad de renovación, de evolucionar hacia un resultado más cercano a la realidad y de mayor calidad.

A diferencia de las *sitcoms* clásicas que aspiraban a abarcar todo tipo de audiencias, las que se producen en la actualidad van dirigiéndose a un público más específico (*ibid.*). Las comedias de situación en sus orígenes han estado encaminadas hacia la familia. *Papá lo sabe todo* (*Father Knows Best*, Ed James, 1954-1960), *La hora de Bill Cosby*, *Los problemas crecen* o *Te quiero, Lucy* son algunos de los muchos ejemplos de series donde las tramas eran protagonizadas por familias y para familias. En estas se pretendía cubrir todo tipo de edades, desde niños a ancianos, para conseguir fidelizar al mayor número de personas posibles.

La búsqueda de un *target* concreto o destinatario específico en las comedias modernas aparece como consecuencia de la pluralidad de programas que se pueden encontrar actualmente en televisión y que en décadas anteriores no había, al menos no tantos, lo cual exige una mayor especialización a la hora de crear algo distinto que logre destacar sobre el resto de producciones. Su búsqueda también se debe a que, de esta forma, se puede abastecer los nichos de audiencia televisiva, que aunque son minorías, los telespectadores pertenecientes a dichos nichos resultan ser fieles seguidores de los programas en los que se ven identificados, a consecuencia de la reducida representación que tienen en pantalla. En *One Big Happy* aparece como protagonista una mujer lesbiana de unos treinta años, que consigue quedarse embarazada de su mejor amigo con el que comparte apartamento. Aquí se reflejaría una parte de la sociedad que no ha tenido representación significativa en televisión: las mujeres homosexuales y solteras que deciden tener un bebé.

Todas las definiciones expuestas pueden ser consideradas como una extensión de la aportada en 1985 por Lawrence E. Mintz, ya que es quien recopila los elementos clave que conforman la esencia de la comedia de situación clásica desde temprana edad. Con el estudio en mayor profundidad que ofrece el resto de autores citados, se permite establecer una descripción del formato mucho más ambicioso y cerrado, consiguiendo hacer entender al lector los parámetros sobre los que son construidas y las características que constituyen a la *sitcom*.

En términos generales si se unifican los textos pertenecientes a José Ángel Cortés (1999) y Rosa Álvarez (1999) (con ayuda de los diccionarios de la *Webster* y la *BBC*) se puede establecer una definición de comedia de situación clásica bastante detallada y completa. Juntos ofrecen la estética y un modo de producir propia de la *sitcom* que se realizaba hasta

finales del siglo XX. Por esto mismo y porque recogen la esencia del resto de textos de los autores, se puede decir que se complementan. Cortés y Álvarez hacen un listado de características que, o bien lo que uno de los dos no menciona el otro o la otra sí lo hace, o bien si tratan el mismo aspecto lo abordan de tal forma que son capaces de extraer algún dato adicional que consigue enriquecer las explicaciones. Por ejemplo, Cortés omite los aspectos más técnicos mientras que Álvarez aclara el modo de rodaje (en continuidad) y el número de cámaras que se emplean. En el caso segundo, que ambos traten la misma cuestión como, por ejemplo, los decorados, Cortés indica que es un decorado dividido en *sets*, a lo que Álvarez añade que además son fijos y limitados, y por último, Cortés aclara que el rodaje en exteriores es prácticamente inexistente pero que los personajes hacen continuas referencias al mundo exterior en sus conversaciones.

No obstante, los textos de Cortés y Álvarez requieren de algunas puntualizaciones que han aportado exclusivamente Richard Butsch (2005: 2) y Roy Stafford (2004: 4) para ahondar un poco más en ciertos aspectos pertenecientes a la *sitcom*. Por un lado, Butsch profundiza en el tipo de personajes, diciendo que en el formato clásico el más recurrido para ser protagonista ha sido el personaje del estúpido o idiota y lo ejemplifica con Lucy de *Te quiero*, Lucy, con Archie de *Todo en familia* (*All in the Family*, Norman Lear, 1971-1979) y con Homer de *Los Simpson* (*The Simpsons*, Matt Groening, 1989-...). El personaje del idiota ha sido y sigue siendo tan importante, que el autor añade que en el caso de que no ocupe el papel protagonista interpretará otro personaje que mantenga alguna conexión con este. Para explicarse, menciona el caso del padre de Raymond en *Todo el mundo quiere a Raymond* (*Everybody Loves Raymond*, Philip Rosenthal, 1996-2005).

Por otro lado y siguiendo con los personajes, Roy Stafford indica que ellos deben estar dotados de características muy distintas, tan diferentes que incluso lleguen a ser casi incompatibles para que exista la fricción necesaria que de origen a numerosos conflictos. De esta manera, aunque los personajes partan de la misma situación capítulo tras capítulo, siempre aparecerá un elemento detonante que haga arrancar toda la narración. Además, realiza una puntualización respecto a los lugares de rodaje, donde valora los sitios que más presencia han tenido en la *sitcom*, como son el hogar, una cafetería o un colegio.

Por último, los textos de Mills (2004: 63-64) y Henry (1994: 86-87) han aportado una vista general de la comedia de situación, remarcando las características más destacables

que son objeto de seducción y de crítica por parte de los telespectadores. Mientras Mills aborda la parte más negativa del formato, como el abuso de los estereotipos en la conformación de los personajes cómicos y la falta de elementos comunes entre las familias norteamericanas y las mostradas por televisión, Henry destaca su lado más virtuoso, que consiste en mostrar una visión optimista de la vida, en la que el protagonista consigue superar todos los obstáculos, lo que transmite un sentimiento placentero a la audiencia.

En contrapunto con el anterior autor, Henry cree que el tipo de familia escogida, la clase obrera, sí que ha servido para que más telespectadores de su misma condición se fidelicen. Esta discrepancia realmente no lo es tanto como parece, pues sí que es cierto que escoger a una familia de clase media resulta ser un mayor incentivo que centrarse en una familia de clase alta, ya que la mayoría de ciudadanos no pertenecen a esta última. Pero una vez que se ha escogido el tipo de familia, también es cierto que la mayoría de ellas han resultado ser familias nucleares con roles de género muy marcados, con una evidente cultura patriarcal y con unos valores tradicionales muy interiorizados. Lo cual es justo lo que ha detallado Bodroghkozy (2003: 413) resaltando a la mujer como ama de casa, los niños educados en base a unas lecciones morales, etc. Como consecuencia, una serie protagonizada por una familia de clase obrera y nuclear emitida, por ejemplo, a finales de los años ochenta o principios de los noventa podía tener éxito, como ocurrió con *La hora de Bill Cosby*, pero una parte de la audiencia rechazaba este tipo de programación ya que la realidad que se vivía por aquel entonces (divorcios, madres y padres solteros o parejas homosexuales) era muy distinta. Por esto mismo, debido a esta falta de coherencia entre televisión y realidad, series con familias problemáticas como *Matrimonio con hijos* o *Los Simpson* tomaron a finales de los años ochenta el relevo a estas series tradicionales que marginaban tanto a los temas de interés como a diversos grupos sociales.

En cuanto a las definiciones sobre la *sitcom* contemporánea, la de Endika Rey escrita en 2011 podría considerarse una continuación de la definición aportada dos años antes por Joseba Bonaut y María del Mar Grandío (2009a: 757 y 2009b: 35-37). Existen elementos básicos de la comedia que casi de forma inconsciente la mayoría de autores dedicarían un espacio, por pequeño que fuera, al tratar el tema como es el caso de la duración de un capítulo y el recurso humorístico de las risas enlatadas. Endika Rey aporta muchos aspectos que han sido renovados (temática más seria y elaborada, la resolución del conflicto genera otro aún más grande o el incremento del número de escenarios) y otros

que han sido añadidos al formato (las nuevas técnicas audiovisuales se utilizan en favor del humor, el discurso autorreflexivo o el humor que no tiene como objetivo principal el producir siempre la carcajada), pero en ningún momento hace mención ni de las risas pregrabadas ni de la extensión aproximada que tiene un capítulo. La omisión por parte de Rey sobre cuestiones elementales, que su texto se publicara con posterioridad, que prácticamente evite repetir aspectos que ya trataron en el año 2009 Bonaut y Grandío y que se centre en profundizar un poco más para obtener datos novedosos, indica que la definición de Rey podría ser una consecución de la escrita por los otros dos expertos.

Todos los autores abordan los aspectos formales y técnicos propios de una comedia de situación que consideran relevantes. Sin embargo, no han tratado tanto el *target*¹³. Puede resultar extraño que textos, como los que se han mostrado al inicio del epígrafe, contengan explicaciones tan elaboradas pero que una cuestión tan importante como la del destinatario sea omitida. Es sabido que el éxito de una comedia depende de la aceptación que tenga por parte de los telespectadores, pues de lo contrario, aunque la serie tenga una calidad óptima, su permanencia en la parrilla televisiva se verá irremediabilmente interrumpida.

En la *sitcom* clásica un motivo que justifica el hecho de que el *target* no sea explicado, tiene relación con el hecho de que en su mayoría iban normalmente dirigidas a todo tipo de públicos, se pretendía fidelizar desde niños a ancianos. Por esta misma razón en series como *El príncipe de Bel-Air*, *Los problemas crecen* o *Cosas de casa* se mostraban a familias compuestas por adultos (el matrimonio), por varios niños de distintas edades (los hijos del matrimonio) y por ancianos (los padres del matrimonio), que, o bien estos últimos convivían bajo el mismo techo que sus hijos, o bien los visitaba de forma más o menos frecuente. El hecho de que las comedias de situación clásicas trataran siempre de ser generalistas hace que pueda resultar ser un dato irrelevante a la hora de desarrollar una descripción en torno al formato.

El interés por los destinatarios llega con la transición de la comedia clásica a la comedia contemporánea. Es entonces cuando Rey hace mención a un aspecto tan fundamental como lo son los destinatarios. En su explicación aclara que la *sitcom* pretende dirigirse a un espectador especializado y no a todo tipo de público como había sido costumbre. De

¹³ Público específico al que va dirigida la serie (femenino, masculino, infantil, homosexual, etc.). No obstante, establecer un grupo concreto no impide que otros puedan fidelizarse a la obra.

esta forma, las nuevas series de comedia como *Big Bang Theory* o *New Girl* no incluyen en su lista de personajes frecuentes a niños o ancianos, ambos se centran en la convivencia de un grupo de jóvenes. Por lo tanto, ambas comedias buscan a un telespectador joven, de unos treinta años, con el que poder compartir las experiencias y conflictos propios de esa edad. No obstante, series actuales como *Modern Family* continúan apostando por un telespectador generalista, no pretenden hacer distinciones ya que, como se puede comprobar en la comedia mencionada, esta incluye en sus capítulos tres tipos de familia distintas cuyos miembros abarcan todo rango de edades. De esta forma, ante tanta diversidad se consigue que difícilmente un telespectador no encuentre alguna similitud con una de las familias mostradas y establezca cierta empatía.

Esta tendencia de centrarse en un tipo específico de audiencia probablemente se vea originada por una necesidad de renovación del formato. En general, algo que funciona normalmente no tiene la urgencia de ser cambiado, pero cuando sus resultados empeoran se requiere de algo nuevo que lo devuelva a su estado inicial. Esto mismo es lo que ocurre con las comedias de situación. Hasta los años noventa las series generalistas que se centraban en la vida de una familia eran la norma, era algo que gustaba a la audiencia y que se veía repetidamente en la pequeña pantalla. El problema acontece cuando cada vez se producen más series y se experimenta una sobreexplotación de la familia compuesta por padres, hijos y abuelos. Ante esta situación se intenta innovar en el formato, se busca añadir un valor adicional que la diferencie del resto y el cambio de *target* es una forma de distinción. Esta práctica se empezó a hacer patente en los años noventa cuando se emitían comedias como *Friends*, las cuales evitaban ser tan generalistas como se habían mostrado sus antecesoras, y que actualmente se mantiene vigente. Pero este cambio de audiencia familiar a audiencia específica conlleva una consecuencia de la que hace mención José Ángel Cortés (1999: 189) y es que supone una pérdida de telespectadores. Esto ocurre con series como *Cheers* (James Burrows, Les Charles y Glen Charles, 1982-1993), *Murphy Brown* (Diane English, 1988-1998) y *Seinfeld*.

Tras una larga lista de elementos que se consideran propias de la comedia de situación, tanto las asignadas en sus orígenes como las otorgadas en las producciones de los últimos años, es importante tener en cuenta que no existen unas reglas universales en torno a la *sitcom*. No se ha marcado un modo perfectamente definido de la manera de proceder en su realización ni se han postulado una serie de elementos específicos que designen lo que es y lo que no es este formato. Las cualidades que aportan los autores son principalmente

orientativas, a través de las cuales una persona se puede formar una idea bastante concreta, pero no definitiva, de lo que es una *sitcom*. Aunque los autores han compartido la gran mayoría de los datos recogidos, muchos de ellos han podido ofrecer alguna cualidad extra que el resto no ha mencionado, o bien porque no la consideran importante, o bien porque no creen que sea una característica definitoria del formato.

Muchas de las series cómicas, tanto de décadas anteriores como las que se pueden emitir actualmente por televisión, presentan algún rasgo propio que la diferencia del resto, lo cual para quien se propusiera establecer unas reglas concretas y universales, se le convertiría en una tarea ardua. Por ejemplo *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* son bastante diferentes entre sí y no por ello dejan de ser consideradas comedias de situación. A pesar de que se ha dicho que la risa enlatada marca una tendencia que la conduce a su desaparición, *Big Bang Theory* la sigue empleando como un recurso en su discurso narrativo, a diferencia de las otras dos citadas, y no por ello deja de ser una serie cómica.

En el caso de *Modern Family*, el hecho de que siga utilizando la situación más común y repetida como es la familia en el ámbito doméstico no la convierte en esencia en una *sitcom* tradicional, puesto que la dota de rasgos nuevos que la hacen distinta. El hecho de que *Modern Family* muestre varias familias en lugar de centrarse sólo en una, que resalte la diversidad del tipo de familias que existen en la sociedad actual, que todas ellas consigan mantener una buena convivencia entre sí a pesar de sus evidentes diferencias y que de estas familias tan dispares deriven temas variados y controvertidos que conciernen a la sociedad en estos días, hacen de ella una serie singular, alejándola de comedias domésticas tradicionales como *La hora de Bill Cosby* o *El príncipe de Bel-Air*.

Cuestiones como la temática y la forma de abordarlo, el estilo visual, la técnica empleada, la duración, el tipo de humor, la ambientación, etc. resultan ser susceptibles a ser métodos que sirvan para otorgar características singulares a una serie, las cuales permitan a los telespectadores diferenciarla del resto de programas similares e influya positivamente en su decisión de verla.

Por el momento no hay nada que indique que vaya a ser posible que se marquen unos procedimientos y unos rasgos concretos en torno a la comedia de situación, ya que existe una necesidad imperiosa de renovar los programas para ser escogido como serie habitual de la audiencia, frente al amplio abanico de *shows* que el actual panorama televisivo

ofrece. Ante tanta oferta y para que una serie convenza al telespectador de que es interesante y de que merece de su atención, debe estar en una búsqueda permanente de renovaciones que revitalice a la comedia.

3.2. Naturaleza y funciones del humor en la comedia de situación

Tanto el humor como el efecto de risa que produce son considerados elementos universalmente compartidos, independientemente de la cultura que posea el individuo (Bardon, 2005: 1; Berger, 1999: 15). Lo único que varía es el tipo de humor que resulta ser efectivo en cada país y el objeto al que van dirigidas las bromas, ya que el contexto en el que se halla el individuo marca sus preferencias humorísticas (Mendiburo y Páez, 2011: 92). Esto se debe a que todas las culturas comparten la capacidad de producir y asimilar lo humorístico y además puede disfrutar de ello. Por esta razón el humor resulta tener un lugar importante dentro de la sociedad y así lo creía Mark Twain, escritor y cómico estadounidense, quien pensaba que el humor es la fortuna más valiosa del ser humano¹⁴.

El humor tal y como se conoce en la actualidad, tiene su origen en la Inglaterra de 1682. Desde entonces, el humor ha adoptado distintas formas (bromas pesadas, malinterpretaciones, juegos de palabras, etc.) con las que producir un efecto cómico. Como consecuencia, se podría decir que el humor es todo aquello que tiene como propósito el alcanzar la risa o la sonrisa del público, ya sea a través de la palabra, de una imagen o incluso de una pieza musical (Bremmer y Roondenburg, 1999: 1). Por otro lado, son varios los elementos que conforman el humor. Lo incoherente, ambigüo, las mentiras y los malos entendidos provocados por los dobles sentidos consolidan las múltiples formas que puede adoptar el humor (Zubieta, 1995: 20).

Ya sea verbal o visual, el humor concibe distintas funciones y produce variados efectos sobre los individuos. De los muchos resultados que se pueden obtener a través de ella, se puede hacer mención de algunos de los que pueden resultar más obvios, como es el realzar el estado de ánimo de una persona, aliviar su tristeza o sufrimiento, aportarle alegría o facilitarle unas pautas a seguir para alcanzar un estado de ánimo más feliz u optimista

¹⁴ En palabras textuales del autor, “humor is mankind’s greatest blessing” (en Hu, 2012: 1985). Se puede también consultar la cita en el siguiente enlace: <http://www.quote-coyote.com/quotes/authors/t/mark-twain/quote-3345.html> [Última consulta 7 de noviembre del 2016].

(Hu, 2012: 1985). Sin embargo, existen otros propósitos sociales que persigue el humor además de la mera diversión, como es el ayudar a infringir las normas, por lo que lo humorístico se convierte en una herramienta para ejercer la rebeldía, proporcionar libertades y reducir las desigualdades. Pero a su vez, también sirve para conseguir el efecto contrario, para someter y limitar a los miembros de una sociedad. Otros de sus objetivos es el de persuadir, servir como arma moralizadora, favorecer la comunicación, crear o disolver los vínculos entre distintos grupos y eliminar la hostilidad y las tensiones (Bremmer y Roondenburg, 1999: 32-37; Zubieta, 1995: 26; Bernárdez, 2001: 15; Elizondo, 2010: 105).

A pesar de la idea generalizada de que el humor debe hacer reír, no siempre es la finalidad que persigue, también puede llegar a ser un aspecto formal. Muestra de ello es lo que se denomina “humorismo serio”, resultado de la combinación de temas con tendencia a generar controversia y del humor (por ejemplo irónico o satírico). Además, puede ser empleado en distintos medios de masas como en prensa o televisión y suele estar íntimamente ligado a la esfera política¹⁵. Como se acaba de especificar, el humorismo serio no pretende hacer reír (aunque como consecuencia sí que puede llegar a producirse), sino que su meta es la de cuestionar el contexto en el que está situada la sociedad, establecer diferentes puntos de vista de un tema de interés público e incluso aportar un argumento propio, distinto al que se establezca como el imperante, que suele ser el ofrecido por los dominantes (Palmira, 2008: 159).

Una comedia de situación que ejemplifica de forma clara lo explicado es *Los Simpson*. En ella se abordan temas tabú que afectan directamente a la sociedad norteamericana, como es la amplia permisibilidad de poseer armas de fuego para uso personal¹⁶, la incapacidad de la clase humilde de acceder a un servicio sanitario de calidad¹⁷, la

¹⁵ La unión tan habitual entre humor y política en televisión que se puede encontrar en la actualidad (especialmente en las series cómicas) es algo relativamente nuevo. Hasta los años ochenta esta unión sólo se podía encontrar en revistas y periódicos o programas radiofónicos (Moreno, 2012: 168).

¹⁶ Esta temática es tratada en el capítulo quinto de la novena temporada, titulado “The Cartridge Family”. En él Homer decide comprar una pistola con el fin de ofrecer protección a su familia a pesar de la negación de su mujer. Sin embargo, el uso negligente del arma por parte de Homer hace que ponga más que nunca en peligro el bienestar de su familia, llegando a ser empuñada por un descuido por su hijo Bart.

¹⁷ El tema es expuesto en el capítulo undécimo de la cuarta temporada, titulado “Homer’s Triple Bypass”. Aquí se aprecia cómo Homer tiene un infarto al corazón y por ello debe ser sometido a una operación de vida o muerte. Sin embargo, a pesar de la gravedad la familia Simpson opta por acudir a un médico de segunda categoría porque la operación en los hospitales convencionales tiene un coste imposible de asumir para ellos.

corrupción que existe entre los políticos y los cuerpos del orden¹⁸ o la creencia en la existencia de Dios¹⁹, entre muchos otros. En estos casos la familia Simpson muestra la realidad en la que están sumergidos los estadounidenses desde distintos puntos de vista, desde el individuo que está a favor o en contra de una postura ideológica y desde el afectado y el beneficiario de una ley vigente. Por otro lado, la familia Simpson siempre acaba por dar a conocer su punto de vista al telespectador, criterio que ha sido consolidado tras su experiencia personal, facilitando un discurso distinto pero válido al discurso hegemónico.

Se encuentra extendida la idea de que el humor es necesariamente divertido y, aparentemente, lo es pero no siempre. La seriedad también puede ser un elemento definitorio de la noción de humor y esto se debe a que a través de ella se puede averiguar qué cuestiones eran las que realmente importaban a un tipo de sociedad, en un lugar y en una época concreta. Así mismo, a su vez facilitaría el conocimiento y la comprensión de una cultura (Bremmer y Roondenburg, 1999: 227). “Humor” y “cultura” son dos términos que trabajan de forma conjunta. Esto se debe a que el humor es algo que se aprende y se transmite generacionalmente. Considerando que el humor es un modo de comunicación y de expresión del individuo dentro de la sociedad de la que forma parte, se puede decir que el humor es una prueba fehaciente de la forma en la que piensa y actúa una sociedad determinada (Martínez, 2008: 94-96). Siguiendo esta pauta, para Asunción Bernárdez el humor forma parte de la esencia del ser humano:

Cuando nos reímos, hacemos chistes, parodiamos, construimos textos de cultura, textos que no son un simple reflejo de lo que somos, sino que “son lo que somos”, porque todo texto es performativo, fabrica realidades, y en definitiva, edifica las líneas de demarcación simbólica de lo social: crea límites entre lo permitido y lo prohibido, lo excluido y lo integrado, lo correcto y lo incorrecto (2001: 17).

¹⁸ Son varios los capítulos donde la corrupción es evidente. Uno de ellos es el capítulo noveno de la décima temporada, titulado “Mayored to the Mob”. En este episodio la mafia hace un trato con el alcalde Quimby en el que se basa en que ellos se encargan de proporcionar leche al colegio de Springfield a cambio de una gran suma de dinero.

¹⁹ Su aparición tiene lugar en el capítulo noveno de la decimosegunda temporada, titulado “HOMR”. Tras someterse Homer a la extracción de un lapicero que se encontraba alojado en su cerebro, consigue aumentar su inteligencia llegando a ser considerado un intelectual. A causa de ello es capaz de demostrar científicamente que Dios no existe.

Independientemente de que el humor sea empleado para alcanzar un fin positivo o negativo²⁰, una de sus labores más destacables hacia la sociedad es la de perturbar sus valores éticos, llamar su atención y provocar una serie de sentimientos que variarán dependiendo del propósito asumido (Berger, 1999: 16). En última instancia, el humor se propone hacer más liviana la vida de las personas que se encuentran sometidas a las limitaciones y/o restricciones habituales de la vida cotidiana (*id.*: 323) y, además, la risa que deriva de su puesta en práctica puede llegar a mejorar la salud del individuo (*id.*: 113). Las bromas o chistes son la herramienta por excelencia que emplea el humor en las comedias de situación para hacer reír a los telespectadores. Para que el resultado sea el deseado, dichas bromas o chistes deben cumplir determinadas reglas, como que estén constituidos mediante un lenguaje ágil, que su extensión sea lo más breve posible y que sea sencilla su comprensión (Freud, 1988: 114-117).

3.2.1. Teorías clásicas del humor: teoría de la superioridad, teoría del alivio y teoría de la incongruencia²¹.

Son muchas las otras teorías existentes en torno al estudio del humor²², pero la teoría de la superioridad, defendida por Platón, Aristóteles y Hobbes, la teoría del alivio por Spencer y Freud y la teoría de la incongruencia por Cicero, Kant, Schopenhauer y Kierkegaard, han sido las tres que más relevancia popular han acaparado. Todos estos supuestos tienen el propósito de responder a cuestiones sobre la esencia del humor, los motivos por el que se produce la risa y su sentido (Kulka, 2007: 320).

Cada una de las tres teorías tiene unos fundamentos propios. Para la de la superioridad, la risa viene provocada por establecer un sentimiento de superioridad hacia el individuo que padece desventuras o defectos. En este caso la risa implicaría ser una expresión de estar por encima del resto, llegando a considerarse mejor que el desafortunado. En cuanto

²⁰ El humor puede servir como elemento de cohesión y de interacción entre los distintos miembros de un grupo, actuando en favor de las relaciones sociales. Sin embargo, también puede ser empleado para segregar, remarcando y manteniendo las distancias de un grupo con otro, para manipular y para humillar al diferente, al otro (Mendiburo y Páez, 2011: 90). Asunción Bernárdez aporta una metáfora que sirve para entender lo explicado: “lo cómico es [...] esa agua que toma siempre la forma del recipiente” (2001: 19). Por lo tanto, la carga más o menos positiva que posea el humor dependerá de la voluntad de quien lo ejecute.

²¹ Más popularmente conocidas como *superiority theory*, *relief theory* e *incongruity theory*, respectivamente.

²² Algunas de ellas son la teoría de la ignorancia de Platón, la teoría del castigo de Ben Jonson, la teoría de la sorpresa de Charles Darwin o la teoría de la desdramatización de Michael Mulkay, entre otras.

a la del alivio, se cree que la risa es el mecanismo por el que las personas pueden liberarse de las restricciones impuestas por la vida mediante las normas morales, leyes o de cualquier otra índole que cumpla la función de limitar las acciones de la sociedad. Así pues, la risa sirve para que el individuo que se encuentra castrado pueda reducir las tensiones y disfrutar de un momento placentero al olvidar momentáneamente todas las sanciones a las que está siendo sometido. Por último, la teoría de la incongruencia, considerada la más relevante entre las citadas, se basa en que la risa es la consecuencia de percibir dos elementos o situaciones incoherentes, que pueden cohesionarse para obtener un resultado más complejo (Mulder y Nijholt, 2002: 3; Attardo, 1994: 139; Bardon, 2005: 2-11; Hu, 2012: 1985; Kulka, 2007: 320-321).

3.2.2. Tipos de humor: clasificación, significados y funciones

Al igual que existen distintas teorías, también hay diferentes estilos humorísticos cuya forma de proceder disciernen entre unos y otros. No obstante, su resultado sigue siendo el mismo, que no es otro que el de entretener, a la vez de que se establecen y afianzan las relaciones entre las personas.

Andrés Fernando Mendiburo y Darío Páez (2011: 91) explican y dividen en cuatro grupos las apariencias que puede tomar el humor, considerándose unas más inocentes y/o positivas que otras. El primero es el “humor afiliativo”, que hace referencia a un tipo de humor permisivo y respetuoso y que pretende establecer una estrecha relación con la satisfacción, autoestima y todo tipo de sentimientos que se puedan considerar placenteros. Un personaje que en cada capítulo empleó este método con el propósito de divertir y establecer una relación cordial con las personas de su entorno fue Bill Cosby. Él siempre utilizó un humor lúdico frente a su mujer e hijos, al igual que ante cualquier persona tanto interna como externa a su núcleo social.

El siguiente tipo es el denominado “humor de auto afirmación”, que es empleado con la intención de paliar emociones negativas como el estrés o el nerviosismo para conducir al individuo hacia un estado de armonía. Este tipo de humor ofrece un punto de vista alternativo y optimista para hacer frente a las adversidades que se pueden encontrar en el mundo real. El humor utilizado por Jerry Seinfeld en los monólogos que acostumbraban a aparecer al inicio y al final de cada episodio muestra bastante similitud con lo explicado.

En este caso Seinfeld procura lidiar con la realidad que se vive en la vida cotidiana (familia, amigos, pareja sentimental, cultura popular, etc.) con una actitud desenfadada y halagüeña.

El siguiente en la clasificación es el “humor agresivo”, cuya única pretensión es la de divertir a través de la ofensa y de la humillación hacia el otro, hacia aquel que tiene asumidas unas características que lo diferencian del que utiliza este estilo. En este sentido, lo agradable y placentero que buscaban los dos anteriores es sustituido por lo negativo y denigrante. Un ejemplo es Sheldon Cooper, quien no duda en ridiculizar a sus compañeros mediante la ironía y el sarcasmo cuando tiene oportunidad, haciéndoles saber que no sólo están muy por debajo de su nivel intelectual, sino que también sus aportaciones científicas en el ámbito laboral carecen de valor.

Al igual que este último, el “humor de auto descalificación” también se inclina hacia la voluntad de agredir, pero el factor principal que los mantiene distanciados es que en esta ocasión el individuo al que va dirigido el menosprecio es el mismo sujeto que emplea este tipo de humor, deteriorando, de esta forma, la imagen propia de forma voluntaria. Normalmente esta auto descalificación es empleada a modo de prevención para mantener ocultas las inseguridades y/o defectos que no quieren ser dadas a conocer y también para evadir posibles conflictos. Un personaje que representaría este modo de proceder es Homer Simpson, ya que constantemente es puesto en evidencia por sí mismo, aunque la mayoría de las ocasiones esta auto ridiculización se produce de forma inconsciente y/o involuntaria a consecuencia de su alta ignorancia e ineptitud.

4. Origen de las *sitcoms*

La comedia de situación es el resultado de la influencia de algunos antecedentes como el teatro *Yiddish*, un tipo de teatro judío surgido en el siglo XIX que consiguió cruzar fronteras hasta llegar a Londres, París y Nueva York, ciudades que fueron importantes focos para este tipo de espectáculo (Steinlauf, 2010: 1863). Las actuaciones resultaban ser una mezcla de sátira, melodrama y comedia, y además se incorporaban piezas musicales y bailes. También influyó el folletín o novela por entregas, considerado el primer género literario de gran auge entre las masas (Gubern, 1984: 143) y que se podía encontrar originariamente en el periódico a partir del siglo XIX (Marco, 1984: 143). El folletín no daba a conocer los aspectos de la realidad social, sino que creaba sus propias leyes (Vargas, 1984: 144), iba destinado a la sociedad popular y se distribuía semanalmente, acorde a las rutinas de consumo y al tiempo libre que disponían (Martín-Barbero, 1991: 145).

Otros factores determinantes fueron el vodevil de feria y el teatro popular (Bianculli, 2000: 41; Attallah, 2010: 14; Mills, 2004: 63; Padilla y Requeijo, 2010: 195; Simmons y Rich, 2013: 1; Symons, 2012: 66; Palmer, 1994: 192). El primer término es un género teatral que se basaba en unas actuaciones de variedades donde se agrupaban trucos de magia, acrobacias, bailes, números con animales, etc. El vodevil estuvo activo entre 1880 y 1930 en Estados Unidos²³ y su intención era la de divertir al público. Este influjo sobre la *sitcom* explica que George Burns y Gracie Allen, cómicos de vodeviles en los años veinte, llegaran a ser eminencias en la radio y hasta tuvieron protagonismo en televisión (Álvarez, 1999: 52).

Por otro lado, el teatro popular era actuaciones dirigidas al pueblo y en ellas se mostraban temas cotidianos que al pueblo podían resultarles familiares. Gordillo por su parte añade, según especifican Graciela Padilla y Paula Requeijo en su artículo, las actuaciones de humoristas, piezas teatrales con público en directo y *sketches* de variedades (2010: 194). Este último se compone de varias actuaciones breves, normalmente de carácter humorístico, las cuales individualmente están dotados de sentido por lo que no dependen

²³ No se tiene la misma concepción de lo que es un vodevil en todos países. Mientras que para Estados Unidos son espectáculos de entretenimiento, para Francia, cuna del vodevil, es un género que se asemeja mucho a las comedias de situación del siglo XX, ya que comparten el modo de producción de masas, las autorías colectivas y otros aspectos como el empleo de estereotipos, las desgracias, los finales felices y las confusiones de identidad, entre otros (Terni, 2006: 222-223).

del resto para que se entienda, pero que se unen para consolidar un bloque único más largo.

Finalmente, la radio, conocida en un principio como “telegrafía sin cables” (Durandin, 1995a: 181), es uno de los elementos que más poder ha ejercido sobre las series de comedia (Bianculli, 2000: 41; Diego y Grandío, 2009: 85; Padilla y Requeijo, 2010: 194; Attallah, 2010: 14; Dalton y Linder, 2005: 21; Simmons y Rich, 2013: 1; Symons, 2012: 66, Mano, 2012: 27). Rosa Álvarez indica que su esplendor tuvo lugar durante los años treinta y cuarenta, momento en el que la radio era la herramienta de ocio más popular, y para cuando la televisión apareció, prosigue la autora, tuvo tiempo para adquirir bastante experiencia en cuanto a las costumbres de la audiencia y la forma en la que se entretenían. Además, añade que el trasladar estrellas y/o programas era algo habitual. Por ejemplo *Amos y Andy* (Charles Correll y Freeman Gosden, 1928-1943), un programa radiofónico norteamericano que consiguió emitirse por televisión debido a su gran acogida entre el público. Otro caso es el de Lucille Ball, que tras su triunfo en la radio se le dio un programa para la pequeña pantalla que la llevó a lo más alto de su carrera, llamado *Te quiero, Lucy* (*I Love Lucy*, Jess Oppenheimer, Madelyn Davis y Bob Carroll Jr., 1951-1957) (1999: 30-31). A través de la radio se dio lugar a otro elemento influyente, que fue el *radio drama*, más conocida en España como radionovela, serial o serial radiofónico y que empezó su retransmisión a partir del siglo XX. Las historias que se narraban carecían de imágenes pero con la ayuda de la palabra, melodías y efectos sonoros conseguían que el oyente pudiera imaginarse la situación planteada. Para los años cuarenta el *radio drama* se consolidaba como un importante medio de entretenimiento popular.

4.1. Aparición de las primeras *sitcoms*

En la década de los años cincuenta surgieron las primeras comedias de situación como *Te quiero, Lucy* o *Papá lo sabe todo* a la vez que paulatinamente iban normalizándose las televisiones en los hogares norteamericanos. Existen distintas opiniones respecto a cuál fue la primera comedia de situación, Graciela Padilla y Paula Requeijo dicen que para *Internet Movie Database* (IMDb) fue *Mary Kay and Johnny* (Mary Kay Stearns y Johnny Stearns, 1947-1950), pero oficialmente *Te quiero, Lucy* es considerada la pionera (2010: 201). Esta última consta de nueve temporadas, 194 capítulos en total, en ellos se mostraba el día a día de un matrimonio compuesto por Lucy Ball y Ricky Ricardo. El personaje

femenino consiguió crear un sólido vínculo con los estadounidenses, quienes sentían por ella una fuerte atracción a consecuencia de su inocencia y gracia. *Te quiero, Lucy*, retransmitida por la cadena CBS, fue la opción favorita de los estadounidenses durante cuatro temporadas, obteniendo importantes reconocimientos entre los que se hallan varios premios *Emmy*.

Papá lo sabe todo se mostró en antena entre 1954 y 1960 por la CBS²⁴ y se compone de seis temporadas de 202 capítulos. La trama giraba en torno a los problemas e inquietudes de una familia de clase media y cómo el ingenioso padre Jim Anderson los solucionaba. Al igual que la anterior comedia, *Papá lo sabe todo* fue galardonada en numerosas ocasiones con los premios *Emmy*. Otra serie a destacar es *Superagente 86 (Get Smart)*, de Mel Brooks y Buck Henry, (1965-1970) cuyo primer capítulo fue producido por la cadena NBC²⁵ y que finalizó su emisión a manos de la CBS. Está conformada por cinco temporadas, 138 episodios en total. Su función era parodiar las series y películas de espías como las del agente James Bond, a través de un personaje inepto y torpe como es Maxwell Smart. Cabe destacar que también gozó de varios premios *Emmy* y nominaciones a los Globos de Oro.

Mientras las primeras *sitcoms* disfrutaban de cierto éxito, Estados Unidos experimentaba una revolución cultural de la que formaba parte la comercialización de la televisión, favorecida por el vertiginoso desarrollo industrial que desembocó a una sociedad del consumo. A su vez, fue una época de mucho miedo al comunismo, el mundo estaba horrorizado ante la posibilidad de que estallara una nueva guerra entre Estados Unidos y la Unión Soviética aún más atroz debido a las armas nucleares que ambas potencias poseían (Martinelli, 1973: 413; Cavallin, 2012: 317). Pero este terror no surgió de la nada, fue creado de forma estratégica para la lucha ideológica en una sociedad capitalista a manos del sector más conservador del Congreso de Estados Unidos.

A través de este miedo inculcado y mediante el uso de falacias en la que Estados Unidos se declaraba con una capacidad inferior a los soviéticos en cuestión de misiles y bombas, se justificó la falsa necesidad de aumentar la inmersión en armamento militar, llegando a obtener unas 1.500 bombas atómicas similares a la arrojada en Hiroshima, con lo que impuso rápidamente su superioridad armamentística (Zinn, 2005: 389). Además, el temor

²⁴ *Columbia Broadcasting System*. Una de las tres principales cadenas de televisión norteamericanas.

²⁵ *National Broadcasting Company*. Una de las tres principales cadenas de televisión norteamericanas.

desembocó en una “caza de brujas”, llamada también “psicosis anticomunista” por Franco Martinelli, en la que se acusó de manera deliberada a autores, directores cinematográficos y de producción, realizadores y actores del cine hollywoodiense de hacer propaganda comunista en las películas en las que participaban (Bertrand, 1992: 27; Martinelli, 1973: 373).

4.2. McCarthy y el comunismo: el uso de Hollywood como advertencia anticomunista

La depresión que Estados Unidos experimentó en 1929, la cual provocó una severa crisis económica, y el inicio en 1947 de la Guerra Fría fue el caldo de cultivo de la ya mencionada caza de brujas. Pero el factor principal que facilitó el inicio de esa purga fue la victoria del Partido Republicano en las elecciones de 1946, consiguiendo mayoría no sólo en el Congreso, sino también en el Senado. Un año más tarde, se efectuó una ley llamada Taft-Hartley que obligaba a prestar juramento anticomunista si se quería ocupar algunos cargos (Riambau, 1996: 89-90).

Más que una guerra armamentística, la Guerra Fría²⁶ fue un combate basado en la realización de ataques ideológicos a través de los medios de comunicación, mediante la radio, los periódicos, los libros y sobre todo haciendo uso de la televisión y del cine para ganar la “batalla por la conquista de las mentes humanas”²⁷. También cobraron importancia en este juego ideológico eventos culturales como conferencias, exposiciones, seminarios y conciertos. Se trataba de una cruzada combatida de una forma poco habitual, en esta ocasión el daño ocasionado al enemigo se realizaba mediante las palabras y las imágenes²⁸ (Cavallin, 2012: 317). Esta Guerra Fría consistía en una lucha entre dos superpotencias con el fin de imponer una ideología. Tanto Washington como Moscú creían que los ideales por los que luchaban eran los adecuados para el resto de países (Roca, 2008: 60). Así pues, en medio de esta disputa por el poder, Estados Unidos fue consciente de que para frenar las fuerzas comunistas debía evitar su propagación por el

²⁶ Jessica C.E. Gienow-Hecht resume en unas pocas palabras el panorama que se vivió durante esta lucha ideológica y dice así: “durante la Guerra Fría [...] las instituciones y la vida cultural estuvieron en el corazón de la confrontación pública” (en Niño y Montero, 2012: 52).

²⁷ Cita recogida por Frances Stonor Saunders en su libro *La CIA y la guerra fría cultural* (2001: 14).

²⁸ En 1895 el sociólogo francés Gustave Le Bon admitió que las imágenes servían para manipular y persuadir a las masas (Santaella y Nöth, 2003: 195).

mundo y establecer fronteras que impidieran su penetración en la sociedad norteamericana (Pelaz, 2008: 125-126).

Para ello el presidente demócrata Truman se sirvió de una ley en 1947, que se conocería por su propio nombre: “Doctrina Truman”, que tenía como objetivo dotar de respaldo económico y militar a aquellos países que fueran vulnerables al ataque comunista. De este modo se pretendía frenar a la marea roja en su intención de conquistar el mundo (Gubern, 1987: 15). Para impedir que el comunismo se propagara en el ámbito nacional, la derecha se sirvió de la industria cinematográfica, ya que era sabido que Hollywood era una potente industria capaz de influir en los pensamientos y creencias de la sociedad norteamericana (Gomery, 1996: 62).

Teniendo en cuenta la observación de Frances Stonor Saunders de que “las películas, como la propaganda, son ficción, pero si esta ficción se manipula adecuadamente, se puede tomar como realidad” (2001: 400), se puede llegar a entender por qué interesaba tanto al gobierno estadounidense la industria cinematográfica. Además, Estados Unidos utilizó el cine de Hollywood de muy distintas formas para influir sobre cuestiones políticas y sociales en el ámbito nacional e internacional. Muestra de ello es el tipo de cine que se producía durante los años veinte y treinta en el que las películas tenían una clara postura antibolchevique. Más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, debido a la unión de Estados Unidos y la Unión Soviética para hacer frente a la amenaza nazi, las películas pasaron a ser defensoras de los rusos con títulos como *La estrella del norte* (*The North Star*, Lewis Milestone, 1943), *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943) o *Song of Russia* (Gregory Ratoff y Laslo Benedek, 1944). Por último, a partir de finales de los años cuarenta en adelante, Hollywood emprendió un nuevo camino que consistía en minar la imagen de los comunistas y todo aquello que representaba su ideología con el fin de obtener la victoria en la Guerra Fría con obras como *El telón de acero* (*The Iron Curtain*, William A. Wellman, 1948), *The Red Menace* (R.G. Springsteen, 1949), *I Was a Communist for the FBI* (Gordon Douglas, 1951) y *Red Planet Mars* (Harry Horner, 1952) (*id.*: 401).

Profundizando un poco más en los detalles que encierran las películas, se puede observar que si se sabía utilizar hábilmente factores como el color, el diseño de las infraestructuras, las clases de los vehículos o incluso si la climatología era tenida en cuenta y se combinaban de forma adecuada todos estos aspectos, se conseguía transmitir a la

ciudadanía una imagen donde se podía diferenciar a los héroes de los villanos en la Guerra Fría (Cavallin, 2012: 318). De esta forma, entre 1948 y 1954 se difundieron decenas de películas hollywoodienses anticomunistas que tenían como objetivo moldear la imagen del enemigo. Entre ellas se destaca el Capitán América²⁹, donde se mostraban los actos heroicos de individuos que se oponían al comunismo. A partir de entonces, el rechazo al comunismo se implantó y se extendió por todo el territorio estadounidense ante el pánico que abrumó a la ciudadanía a consecuencia de la supuesta amenaza roja (Zinn, 2005: 388).

Acontecimientos como la revolución china en 1949, la guerra de Corea un año más tarde y la posesión de armas nucleares por parte de la Unión Soviética, aunque no podía compararse al armamento norteamericano, facilitaron el alarmismo de los conservadores respecto a la supuesta amenaza soviética (Bozza, 2014: 3). El senador Joseph McCarthy tomó relevancia en los años cincuenta tras denunciar públicamente la inclusión de cientos de comunistas en el Departamento de Estado, acusación de la que no tenía ninguna prueba que lo demostrara (Zinn, 2005: 383). Sin embargo, la exaltación que provocó en la sociedad norteamericana le otorgó notoriedad. McCarthy³⁰ divulgó el terror entre los norteamericanos afirmando que los comunistas estaban infiltrados en todas las capas de la sociedad, amenazando, de esta forma, el estilo de vida norteamericano.

Aunque ya desde 1935 el FBI de J. Edgar Hoover se preocupaba por eliminar los brotes comunistas a través del espionaje y del encarcelamiento de aquellos que pudieran ser partidarios del comunismo, como activistas o librepensadores, no fue hasta 1938 cuando apareció el mayor órgano de represión de actividades consideradas antiamericanas. Este fue el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes (HUAC), creado por la derecha y contrarios al *New Deal* promulgado por Franklin D. Roosevelt y ayudados por excomunistas que se convirtieron en anticomunistas potenciales (Bozza, 2014: 2-3).

La caza de brujas que tambaleó los cimientos del cine de Hollywood se llevó a cabo por el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes, de la que J.

²⁹ Tiempo antes de que este personaje ficticio combatiera contra el comunismo, también luchó contra el nazismo (Stonor, 2001: 401). A través del Capitán América se puede comprobar de qué manera Estados Unidos utilizaba la ficción narrativa para debilitar la imagen de sus adversarios y fortalecer la suya propia.

³⁰ Previamente el senador ya se había encargado de extender el miedo sobre el plan urbanístico que tenía como objetivo construir casas multifamiliares con dinero federal en época de postguerra, ya que lo definió como “a breeding ground for communists” (Hayden, 2002: 40).

Parnell Thomas era presidente en 1947. En ese mismo año Thomas inició una investigación secreta contra la supuesta infiltración de comunistas. Convencido de que en el cine se hacía apología roja, se encarceló a aquellos guionistas que se negaron a declarar. Ya en 1949 se volvieron a tomar medidas carcelarias contra *The Hollywood Ten*³¹, debido a que también rechazaron formar parte de cualquier interrogatorio llevado a cabo por el Comité (Riambau, 1996: 99). El Comité acusaba de comunistas a aquellas películas en las que se retrataba como malvada a una persona pudiente, las que manifestaban algún tipo de repulsa hacia los miembros del Congreso y las que mostraban soldados desalentados tras su paso por el ejército (Gubern, 1987: 35).

En el ámbito televisivo, ni siquiera la comedianta más adorada por Norteamérica pudo permanecer apartada de las acusaciones referidas al establecimiento de vínculos con los comunistas. Lucille Ball fue acusada por el periodista Walter Winchell en 1953 de ser afín a la ideología roja. Antes de que tal afirmación pudiera perjudicar seriamente la imagen de la actriz y descendiera el éxito de su serie *Te quiero, Lucy*, su marido Desi Arnaz negó en un discurso toda posible relación entre Ball y el comunismo y defendió el sentimiento y el orgullo que su mujer profesaba por América (Engelhardt, 1997: 156).

La industria cinematográfica de Hollywood suponía para el Comité un hervidero de actividades comunistas desde la que se alimentaba la ideología antiamericana. Pero la razón principal de esta caza de brujas no fue la eliminación de cualquier indicio comunista. Había un motivo mucho más ambicioso, se eligió iniciar las investigaciones en el cine de Hollywood debido a la publicidad que el medio podía proporcionarles en favor de sus propósitos (Gubern, 1987: 11-32). Esto se debe a que el cine era el modo de entretenimiento social por excelencia durante la década de los años cuarenta y atacar a este medio suponía un modo fácil y rápido de hacer llegar a todo el mundo la advertencia de que nadie estaba libre de ser condenado.

Sin embargo, lo que no pensaron era que al igual que a ellos el cine le servía como trampolín para darse a conocer, también favorecía a aquellos que se mostraban contrarios a la inquisición que estaba efectuando el Comité. Este fue el caso del guionista Carl Foreman, declarado culpable en la divulgación de la ideología roja, quien escribió *Solo*

³¹ Nombre que se le asignó a un grupo de profesionales del audiovisual, la mayoría guionistas, sospechosos de mantener algún tipo de relación con la ideología comunista. Estos diez individuos fueron: Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott y Dalton Trumbo.

ante el peligro (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) (Gubern, 1996: 78) y que sirvió como crítica a toda esta persecución política, haciendo en ella un símil del miedo comunista generalizado que había promulgado.

A pesar de la opinión generalizada respecto a McCarthy y su intervención en la caza de brujas, según explica José-Vidal Pelaz, él no participó en esta persecución. Y añade que McCarthy únicamente luchó contra la penetración roja en el Departamento de Estado y en el de Defensa (2008: 127). Sin embargo, esto no impidió que el movimiento llamado macartismo, impulsado por el propio senador, atacara violentamente a la industria del cine americana.

Si la cinematografía se considera una forma de expresión dirigida a una sociedad de masas, su eficacia se mide respecto a la mayor o menor libertad que este medio de comunicación tiene a la hora de producir sus obras. Este ataque afectó negativamente a la calidad del cine americano, sobre todo cuando la Guerra Fría estaba en pleno fervor, puesto que muchos profesionales cinematográficos se autocensuraban por miedo a ser acusados de favorecer al comunismo (Gubern, 1987: 87-93; Cavallin, 2012: 321). También se promulgaron varias instituciones, la más destacable la del Código de Producción, que aseguraba la autorregulación del contenido de las obras fílmicas que se producían para mantener, de esta forma, la supremacía de la cultura nacional (Maltby, 1996: 175).

La pérdida de calidad fílmica fue tan evidente que existen datos que lo cuantifican. Si los beneficios netos que se recaudaron en el año 1947 fueron de 121 millones de dólares, un año más tarde la cifra descendió a 48 millones de dólares. Esto fue a consecuencia de una considerable reducción de asistencia a las salas de proyección, las cuales gozaban de un gran esplendor en 1946 pero que para los años sesenta ya se evidenciaba el vacío en las butacas (Pelaz, 2008: 128).

El macartismo se alzó con la pretensión de convertirse en una herramienta de control ideológico para proteger la política y la cultura norteamericana que se encontraba bajo la amenaza de la intrusión de los pensamientos comunistas, los cuales querían filtrarse en la sociedad norteamericana a través de distintas áreas como pueden ser la educación, la cultura y la política. La docencia fue uno de los sectores que más sufrió junto al cine durante aquellos años, ya que muchos profesores fueron despedidos ante la más mínima

duda sobre su posible relación con la ideología enemiga y cualquier libro de texto que pudiera resultar sospechoso fue eliminado (Jenkins, 2009: 301-304).

A pesar de que McCarthy fuera rechazado por el Senado en 1954, el macartismo tardó más tiempo en disiparse (Pelaz, 2008: 128; Jenkins, 2009: 305). Esta desaprobación vino impulsada por el hecho de que, a causa de toda esta obsesión por buscar y erradicar a los comunistas, se había violado los derechos de los ciudadanos y, por lo tanto, se había actuado en contra de lo estipulado en la Constitución (Bozza, 2014: 4). Conducidos por esta locura, Estados Unidos quedó en evidencia puesto que el gran mal contra el que luchaban (espías, delatores, desertores...) nunca terminó por tener un rostro claro, por lo que no consiguió hacer de la amenaza algo tangible contra lo que combatir (Engelhardt, 1997: 165).

El Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes terminó por disolverse a mediados de los años sesenta a manos de la Corte Suprema estadounidense con motivo de ser incriminados por obrar inconstitucionalmente a la hora de alcanzar sus objetivos. De este modo, se puso punto y final al miedo generalizado que había maltratado a la libertad de expresión de los cineastas. Así pues, la Guerra Fría pasó a ser un tema posible de abordar en las películas, incluso dentro del género de la comedia. Prueba de ello fue *Casino Royale* (John Huston, Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joseph McGrath y Richard Talmadge, 1967) y *Superagente 86* (Cavallin, 2012: 324-325).

En televisión todavía se pueden ver algunos residuos de la fricción que existía entre soviéticos y americanos. *The Americans* (Joseph Weisberg, 2013-...) es una serie en la que dos agentes soviéticos de la KGB (Comité para la Seguridad del Estado) se infiltran para espiar al gobierno norteamericano. Para ello se introducen en la sociedad como un matrimonio convencional con hijos, quienes desconocen el verdadero oficio de sus padres.

4.3. La comercialización de la televisión y sus funciones respecto a la sociedad de masas

Aunque a mediados de los años veinte ya existía la televisión³², el medio tuvo que esperar varios años para poder comercializarse. La complejidad que entrañaba su regulación y sobre todo la Segunda Guerra Mundial hicieron imposible su distribución (Bertrand, 1992: 24; Sinclair, 2002: 35; Abercrombie, 1999: 74). Cuando la situación fue más favorable para la televisión, únicamente las personas pudientes pudieron permitirse el adquirir una para uso doméstico debido a su elevado coste. Por el contrario, las personas con una economía mucho más modesta tuvieron que acudir a sitios públicos como las cafeterías para poder acceder a ella (Bertrand, 1992: 26).

En poco tiempo este pequeño electrodoméstico eclipsó a la radio y al cine, habiendo sido ambos las principales preferencias de los estadounidenses para invertir su tiempo de ocio hasta los años cuarenta. Aunque en el caso concreto de la industria cinematográfica de Hollywood su decadencia no fue únicamente iniciada por la irrupción de la pequeña pantalla en los hogares, sino también por la progresiva tendencia de los norteamericanos a trasladarse a los suburbios, donde parecía ser mejor lugar que la ciudad para formar una familia. Esta emigración perjudicó a Hollywood debido a que como las salas cinematográficas únicamente se localizaban en la ciudad, los residentes del extrarradio no tenían facilidades para acceder a ellas (Engelhardt, 1997: 183). Otro factor que influyó fue la disminución del dinero que disponía Estados Unidos tras finalizar la Segunda Guerra Mundial (Gomery, 1996: 16) y la pequeña pantalla tenía la ventaja de ser un pasatiempo gratuito³³ y de fácil acceso, ya que no requería salir de casa (Garmendia, 1998: 41).

El furor televisivo se extendió a un ritmo vertiginoso. Si en 1949 sólo un 9% de la población norteamericana tenía una televisión en su hogar, en 1960 el porcentaje pudo ascender hasta un 87% aproximadamente (Álvarez, 1999: 23; Bertrand, 1992: 193) convirtiéndose, de esta forma, en un fenómeno de masas. A este hecho contribuyó la aparición de comedias como *Te quiero*, *Lucy* y de cómicos como Milton Berle *Mister*

³² Incluso el término “televisión” ya se utilizaba en 1907 en la revista *Scientific American*.

³³ A pesar de la fuerza con la que irrumpió la televisión y de todas las facilidades que ofrecía, en ningún momento supuso una verdadera amenaza para la supervivencia del cine. Esto se debe a que las películas que se emitían a través de la pequeña pantalla eran vistas por un número reducido de personas y en un lugar aislado como es el hogar (Jenkins, 2008: 141).

*Television*³⁴ (Álvarez, 1999: 23). Ambos fueron decisivos para que el aumento del número de ventas de televisores fuera posible.

Aunque la televisión en su origen fue concebida como un mero pasatiempo doméstico (Hartley, 2000: 136) y como vía para conseguir beneficios económicos a través de la venta de tiempo a los anunciantes (Sinclair, 2002: 35), poco después encontró otras funcionalidades, sin dejar de lado el divertimento, como la difusión política y promoción de productos para su venta, originando necesidades de consumo.

4.3.1. La televisión como herramienta política y la fiebre del *American dream*: venta de un espejismo

Los medios de masas han permitido el desarrollo de nuevas formas de ejercer poder sobre la sociedad sin que esta sea realmente consciente de ello (Thompson, 1998: 17; Jacho y Mamani, 2012: 44). Particularmente la televisión se ha utilizado y se sigue utilizando a modo de reflejo social y político de un momento y lugar determinado en la historia (Bueno, 2000: 208). Además, su punto de vista respecto a cualquier tema se disfraza de opinión generalista, es decir, que su idea es presentada como resultado de poner en conjunto el pensamiento colectivo, por lo que se muestra ante los telespectadores como una opinión coherente y representativa socialmente, lo que provoca una fácil afiliación a la postura expuesta (Seni-Medina, 2011: 126).

Para Karl R. Popper “la televisión se ha convertido en un poder político colosal, [...] el más importante de todos, como si fuese Dios mismo el que hablara” (Popper y Condry, 1998: 55). Y de esto se fue consciente desde el principio, ya que en 1952 ya era una práctica común que los políticos acapararan las emisiones en tiempo de elecciones presidenciales para difundir sus discursos (Maarek, 1997: 28) y así ganarse el voto de las masas. No era de extrañar que los políticos utilizaran este medio puesto que resultó ser el modo de entretenimiento principal de la sociedad durante los años cincuenta (Gunter, 1996: 225). Por lo tanto, teniendo en cuenta este dato, resulta obvio que se recurriera a un medio que fue usado habitualmente por un amplio número de individuos. Finalmente, a

³⁴ Los programas y películas que se emitían durante los primeros años de existencia de la televisión eran considerados productos de calidad, mucho mejores que los que se emitieron en años posteriores. Esto se debe a que en su inicio la competitividad entre cadenas era prácticamente inexistente y la demanda era mucho más inferior (Popper y Condry, 1998: 44).

partir de 1963 televisión y política acaban uniéndose, ya que la pequeña pantalla se convierte también en el principal medio informativo de los americanos (Bertrand, 1992: 193) y a la vez, en el más destacado medio de desinformación.

El siglo XX ha sido definido como la era de la información pero también del engaño y de la desinformación (Durandin, 1995a: 11). Incluso se dice que concretamente la televisión no tiene interés en mostrar la realidad, sino que lo único que realmente le inquieta es acaparar la atención de la audiencia a toda costa, aunque para ello se requiera manipular los hechos (Popper y Condry, 1998: 78). Por otro lado, las noticias que son emitidas por televisión son catalogadas como tales no por su naturaleza en sí misma, sino por el hecho de que alguien otorga especial importancia a una y desecha otras posibles que considera de menor o nula relevancia. Por este simple juego de inclusión y exclusión en la construcción de una noticia y la forma de darla a conocer al mundo es prácticamente imposible evadir la manipulación (Jiménez y Vela, 2005: 5). Esta manipulación informativa normalmente actúa en favor al sistema político imperante³⁵, ya que es donde reside el poder y los medios prefieren estar de su lado que en contra (Reig, 2005: 64; Elizondo, 2010: 104).

Noam Chomsky ya advertía que “el cuadro del mundo que se presenta a la gente no tiene la más mínima relación con la realidad, ya que la verdad sobre cada asunto queda enterrada bajo montañas de mentiras” (Chomsky y Ramonet, 1999: 29-30). Esta cita se ve reflejada en un estudio realizado en la Universidad de Massachusetts, donde analizaban las opiniones que se producían al ver la televisión. Cuando se preguntó sobre la cantidad de vidas vietnamitas que perecieron durante la Guerra de Vietnam, la respuesta promedio resultó ser unas cien mil personas, pero las cifras oficiales recogen unos dos millones y las reales probablemente oscilen entre tres y cuatro millones (*id.*: 29). Como se puede comprobar, Estados Unidos desinformó a sus ciudadanos para así evitar dar excesiva gravedad a su intervención en la guerra (Durandin, 1995a: 51).

³⁵ Mark Hertsgaard acusa a la prensa estadounidense de tener libertad de expresión al ser un medio independiente del Estado y de no utilizarla para posicionarse a favor del partido político gobernante y de toda la ideología que se deriva de él. Pero lo que realmente el autor recalca de preocupante no es sólo que la prensa apoye una ideología u otra, sino que lo haga indiferentemente por el mero hecho de ser el partido imperante (2003: 106-112). En contrapunto a este autor, Mark Twain decía que “solamente los muertos pueden permitirse el ser veraces” (en Coy, 2010: 47), ya que actuar en contra de los poderosos podría acarrear severas consecuencias. Por lo que podría justificarse, hasta cierto punto, que los medios tengan la tendencia de aproximarse a los gobernantes.

Otro ejemplo de desinformación por parte de los medios fue lo ocurrido durante la Guerra del Golfo, que perseguía el objetivo de conducir la opinión pública hacia el apoyo al gobierno para que quedara justificada su participación en la guerra (Pizarroso, 2008: 9; Tucho, 2002: 4; Jiménez y Vela, 2005: 3; Mattelart, 1998: 96). El Líbano pidió a Israel que cumpliera con la resolución 425 del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas de 1978, en el que se exigía que abandonara inmediatamente su territorio. Pero Israel lo ignoró debido a que se veía respaldado por el apoyo que Estados Unidos le brindó. Esto desató un infierno en el Líbano, convirtiéndose en víctima del terrorismo. Ante tal situación, los medios de masas no aportaron información alguna sobre lo que estaba ocurriendo. Mostraron una inclinación absoluta hacia la política imperante (Chomsky y Ramonet, 1999: 40-41).

Para que los ciudadanos, generalmente de naturaleza pacifista, apoyen una guerra las fuerzas políticas dominantes deben ofrecer unos estímulos que aseguren su aprobación (Mattelart, 1993: 76). El recurso más utilizado para alcanzar este fin es la implantación del miedo, hay que asustar a la población para que apoyen tales actos sanguinarios (Tucho, 2003: 242). De esta forma, una vez extendido el pánico, las personas aceptarán cualquier medida que el gobierno considere oportuno para acabar con la amenaza y asegurar su supervivencia. Chomsky comparte el ejemplo de George H. W. Bush, quien prácticamente aterrorizó a la población extendiendo la idea de que Sadam Husein se presentaba como la gran amenaza, puesto que pretendía dominar el mundo (Chomsky y Ramonet, 1999: 35).

En esta cuestión, en la de inducir el miedo para alcanzar un fin, han tenido mucho que ver las series televisivas. Cuando se ha estudiado los efectos de la violencia en la ficción, normalmente se ha abordado en cuestión al personaje agresor para resolver la incertidumbre de si la agresividad televisada alienta o no a los telespectadores a actuar de forma parecida. Sin embargo, también es necesario tratar al personaje de la víctima y sus posibles efectos. Cuando una sociedad es abrumada por imágenes de actos vandálicos y violentos de forma continua por televisión, lo que se produce es una sensación de miedo y preocupación por la seguridad de uno mismo y de sus posesiones. De esta forma, cuando los telespectadores alcanzan un nivel alto de temor se muestra receptivo a las medidas más o menos extremas que un gobierno pueda dictaminar, siempre y cuando les asegure cierta protección. Es tal la efectividad del medio televisivo que en ocasiones la población

puede llegar a aceptar regímenes totalitarios (D'Adamo, García y Freidenberg, 2007: 110-111; Popper y Condry, 1998: 75).

Tras exponer los datos de la comercialización de la televisión, favorecido por la aparición de las *sitcoms*, y los actos violentos que se acontecían de fondo, se puede extraer una conexión. Como ya se ha mencionado, las primeras comedias de situación facilitaron en gran medida el número de venta de televisores hasta que en 1960 era prácticamente habitual tener uno en casa. A su vez, la Guerra de Vietnam estaba en pleno desarrollo por aquellos años y la información aportada era poco veraz. Tras esta observación, se puede llegar a la conclusión de que las fuerzas políticas utilizaron las comedias para que resultara más tentador a los ciudadanos poseer una televisión, ya que interesaba que un aparato tan prometedor y con tantas funcionalidades estuviera cerca de cada ciudadano. Todo ello con una intención oculta, que es el poder mostrar la información que se crea oportuna para legitimar las guerras en las que Estados Unidos se pudiera ver involucrado y para convencer a los habitantes de la importancia de llevarlas a cabo.

A la hora de atraer al telespectador hacia una postura u otra poco importa si la información aportada para su convencimiento es veraz o no. Para influir en la opinión únicamente hace falta emplear la técnica de la repetición a través tanto de los distintos medios comunicativos como de los géneros y formatos existentes dentro del cine y de la televisión. De este modo, si una información es aportada en los noticiarios y al mismo tiempo es abordada directa o indirectamente en películas o series de televisión como las *sitcoms*, a fuerza de repetirla acaba siendo asimilada como verdadera por la sociedad (Jiménez y Vela, 2005: 3).

Si bien Armand Mattelart admite que “la comunicación, para lo que sirve, en primer lugar, es para hacer la guerra” (1993: 13) y la televisión es el medio comunicador por antonomasia, resulta evidente que la televisión fuera utilizada para provocar la guerra. Pero lo que las fuerzas políticas no tuvieron en mente era la “otra” guerra que se les avecinaba dentro de las fronteras americanas gracias a, principalmente, la pequeña pantalla. La Guerra de Vietnam se considera la primera batalla televisada, así pues, cada ciudadano podía recibir toda la información sin tener que salir de casa. Ver los horrores y las injusticias que estaban sufriendo los vietnamitas desembocó en una repulsa inmediata del pueblo americano hacia la participación de las tropas norteamericanas (*id.*: 152).

Pero el empleo de un medio de masas para influir en la opinión pública no era nada nuevo, mucho antes la radio fue utilizada en época fascista para expandir y favorecer la ideología nazi en la ciudadanía. Siguiendo con la televisión, a través de ella también se muestra a una América libre y esplendorosa que en ocasiones se ve amenazada por varios males y por ello, con la intención de protegerse, debe atacar. De esta forma, la pequeña pantalla se utiliza como herramienta de modificación de las opiniones públicas, consiguiendo justificar sus acciones violentas.

Esta relación que se ha establecido puede parecer a priori un poco dudosa, sin embargo, es sabido que el cine y la televisión fueron elementos clave para promocionar la *American way of life* (Pingree y Thompson, 1990: 114). El estilo americano es una metáfora o idea que se construye bajo los pilares de la libertad, la apariencia, el estatus social, el capitalismo, el poder, el consumo y la búsqueda de la felicidad, que afecta principalmente a las personas que residen en Estados Unidos y que suscita tanto pasiones como odios en el resto del mundo. Normalmente, cuando se aborda este tema suelen surgir calificativos como grandeza, éxito, materialismo o consumismo.

El *American way of life* tiene una función concreta sobre las masas en el ámbito cinematográfico y televisivo. Aspectos como el vestuario o los gestos de los famosos y el estilo de los decorados utilizados son dados a conocer por todo el mundo en forma de película o serie (Muscio, 1996: 28). Durante la Guerra Fría tuvo un papel crucial en las *sitcoms* clásicas. Los valores tradicionales que fundamentaban la sociedad norteamericana como la vida en la periferia, el marido trabajando fuera del hogar y el ama de casa cuidando de los hijos, se presentaban a través de las series de televisión como un modo de vida distinto y mejor que el comunista (Zinn, 2010: 154).

Una serie que pone en entredicho la *American way of life* es *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015). En este drama el protagonista es un distinguido ejecutivo que ha alcanzado el éxito y el poder con el que todo el mundo sueña conseguir. Sin embargo, a pesar de su alto estatus, de su vida acomodada y de tener una bella esposa e hijos no es feliz. Este modelo de vida tiene como objetivo ser feliz, sin embargo, para este personaje la felicidad es un estado en el que se ansia tener más felicidad. De una u otra forma, nunca se llega a un estado de armonía personal y profesional, nunca se está satisfecho con lo que se tiene o simplemente los elementos que se supone que cuantifica el éxito de un hombre (casa

con jardín, familia, estatus social, etc.) no consigue gratificar emocionalmente a la persona.

Scott Nearing profundiza en el modo de vida americano y reivindica que no es un estilo de vida, sino un estilo de muerte de las esperanzas, las aspiraciones y de la creatividad, debido a que es una condición que favorece en gran medida a cuestiones relacionadas con la riqueza y el poder pero no para el ser humano y menos aún para la mejora de cuestiones sociales que se ven asfixiadas por las luchas continuas que se obran con el fin de alcanzar la riqueza y el poder (1949: 7).

De esta forma, la *American way of life* consigue un efecto contrario al intencionado. Este estilo de vida acaba por convertirse en una cárcel simbólica, ya que genera una gran presión social debido a que quien no ha alcanzado este modo de vida lo desea y quien la tiene se ha dado cuenta de que no es feliz por su inconformismo y ambición.

Por otro lado, el *American way of life* está íntimamente ligado al *American dream*³⁶, más conocido por los hispanohablantes como el sueño americano, y se basa en la supuesta igualdad de oportunidades y libertades para todas las personas en su propósito de alcanzar sus sueños de conseguir una vida acomodada a través del trabajo duro y de la constancia. Esto mismo se retrata en *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), donde Sylvester Stallone, quien interpreta a un boxeador prácticamente desconocido, tiene la oportunidad de competir en un importante torneo que le podrá cambiar la vida por completo. No obstante, existen opiniones que contraponen el significado inicial de esta idea idílica. Para otros, como Francisco Cabezuelo, su esencia reside en el materialismo, en que todo el mundo tenga las mismas oportunidades de comprar y de consumir, no realmente de tener acceso a universidades o centros donde poder enriquecerse intelectualmente. Por esto mismo el autor entiende esta idea como meramente una “aspiración comercial” (2010: 6-7).

Un caso mucho más reciente y que demuestra que el sueño americano es una creencia que permanece intacta con el paso del tiempo en todo el mundo es *En busca de la felicidad* (*The Pursuit of Happiness*, Gabriele Muccino, 2006). Aquí Will Smith interpreta a un hombre con grandes dificultades económicas y muestra cómo sobrevive junto a su hijo pequeño. La película plasma la manera en la que un hombre que no tiene nada, lucha por el sueño de conseguir un buen trabajo con el que poder llevar una vida digna y reitera la

³⁶ Término acuñado en 1931 por el historiador estadounidense James Truslow Adams en su libro titulado *American Epics* y que va consolidándose a lo largo de los años cincuenta y sesenta (Cabezuelo, 2010: 4-6).

importancia de no cesar en los intentos de lograr lo que uno quiere, a pesar de los posibles comentarios negativos de las personas. En ambas películas, América se presenta como la tierra de las oportunidades donde cualquiera, sin importar sus orígenes y sin necesidad de tener contactos que faciliten su acceso al éxito, puede labrarse un buen futuro. Esta idea del sueño americano está tan asentada en la sociedad norteamericana que existe una opinión generalizada de que, como afirma Mark Hertsgaard, los estadounidenses consideran que aquellas personas que son pobres lo son por propia voluntad, porque realmente no se han querido esforzar por conseguir algo mejor (2003: 145).

Pero a pesar de las ideas que se pretenden transmitir en la ficción narrativa, la realidad se muestra de una forma distinta. Las políticas sobre las que se sustenta Estados Unidos realmente no ofrecen las mismas oportunidades, sobre todo durante el mandato de Reagan, quien redujo las inversiones destinadas a la sociedad más vulnerable para emplearlo en otros aspectos como la militancia. El mal gobierno político produjo que poco a poco la clase media estadounidense fuera desapareciendo para dar lugar a dos frentes: los muy ricos y los muy pobres. Esta desigualdad unida al lento aumento de la productividad se constituyen como dos de los grandes problemas de Estados Unidos (Krugman, 1994: 288). A consecuencia de este empuje hacia la marginalidad de algunos grupos, el consumo de drogas y la criminalidad aumentaron (Roca, 2009: 200). De esta forma, el *American way of life* y el sueño americano acaban en disposición de unos pocos privilegiados y yendo en contra de los principios de igualdad y justicia de los que partían.

Curiosamente, la comedia de situación a pesar de ser considerada un formato que trata temas triviales, es el que realmente cuestiona en cada capítulo la idea del sueño americano. Sus personajes siempre aspiran a alcanzar una vida mejor, se esfuerzan por lograr sus propósitos pero rara vez lo consiguen debido a la dificultad que entraña y a la crueldad intrínseca que hay en el mundo que obstaculiza o imposibilita cualquier intento de mejora. En las comedias el sueño americano, que simboliza el crecimiento, oportunidades y logros, queda eclipsado por la frustración y la impotencia de los personajes que son condenados por la sociedad norteamericana a permanecer inmutables (Mintz, 1985: 44).

Pero también existen excepciones como es la del personaje de Gloria³⁷ de *Modern Family*, quien cuando tuvo la oportunidad de abandonar Colombia para conseguir una vida mejor en Estados Unidos la aprovechó. De este modo el personaje latino encarna la culminación de todo lo que engloba el sueño americano. Ella empezó trabajando duramente en una peluquería estadounidense que le proporcionaba lo justo para pagar el alquiler de un piso en un barrio marginal. Con el tiempo sus esfuerzos se vieron recompensados al enamorarse y contraer matrimonio con un millonario, lo que le permitió desvincularse de tener que ejercer cualquier profesión para sobrevivir.

En *Modern Family* a través del personaje de Gloria se ha trabajado el sueño americano ofreciendo pequeñas dosis a lo largo de las temporadas. Sin embargo, existe un episodio donde esta idea ha sido tratada con mayor interés³⁸. En su primera escena, Gloria estudia con Jay las posibles preguntas del examen para la ciudadanía y acto seguido, Jay informa al telespectador en una de sus entrevistas que su esposa va a convertirse en estadounidense.

El exmarido de Gloria, Javier, le recrimina que vaya a abandonar sus raíces colombianas por convertirse en una norteamericana. Esto sumerge a ambos en una acolorada disputa en español que finaliza cuando ella tiene que recurrir al inglés al no acordarse de cómo se decía lo que quería decir en su lengua materna. A partir de este momento, Gloria empieza a dudar de querer convertirse en norteamericana porque se siente culpable de dar la espalda a Colombia.

Como intento de aliviar esta culpabilidad, Gloria intenta retomar algunas costumbres de su país cocinando sancocho, un estofado popular de allí, y escuchando música latina. Jay, que se da cuenta de lo que está ocurriendo, intenta disipar sus dudas recordándole lo bueno que es ser un ciudadano norteamericano. Para ello, impone la cultura americana sobre la colombiana, desprestigiando lo extranjero y alabando lo nacional. Un extracto de la conversación que muestra lo explicado es el siguiente:

³⁷ La manera en la que huyó de Colombia se explica en el capítulo decimotercero de la cuarta temporada, titulado “Fulgencio”. Además, también confiesa que actuó premeditadamente en contra de su propia hermana para aprovechar la oportunidad de ir a Norteamérica. El barrio marginal en el que vivía antes de conocer a Jay, se presenta en el capítulo decimotercero de la primera temporada, titulado “Starry Night”. La peluquería donde trabajaba y el piso donde residía se visualizan en el capítulo decimonoveno de la quinta temporada, titulado “A Hard Jay’s Night”. Con estos tres capítulos es posible contruir una idea general del estilo de vida humilde que tenía Gloria antes de cumplir el sueño americano.

³⁸ Capítulo vigésimosegundo de la sexta temporada, titulado “Patriot Games”.

Jay: Gloria, don't listen to him [Javier]. Get rid of that squirrel stew. I got a few special things here to help celebrate you becoming an American. Look. Kobe steaks, bottle of scotch [whisky], cigars [puros habanos].

Gloria: You know that none of that is made in America.

Jay: Buying them all was the American part.

Solamente con las dos primeras frases, Jay menosprecia los orígenes de su esposa y todo lo que ello conlleva. Primero, le pide que ignore a Javier, quien es también colombiano. Así pues, sutilmente, le pide que rechace y no se deje atraer por sus raíces latinas. Y segundo, ridiculiza el guiso que está preparando diciendo que lleva carne de ardilla, lo cual no es cierto ya que este plato está hecho a base de carne, como la de pollo o cerdo, verduras y legumbres.

Una vez echado por tierra todo lo referente a Colombia, Jay resalta alguno de los productos que los americanos adoran y que se los apropia como si fuera algo típico de América. Sin embargo, los tres artículos adquiridos (whisky escocés, carne de Kobe y los habanos) provienen de otros países. Esta etiqueta americana que Jay pone a estos productos extranjeros refleja el ansia que siempre ha tenido Estados Unidos por apropiarse de todo lo ajeno. Justo después, el personaje pone en evidencia la cultura de consumo en el que está involucrada la sociedad norteamericana. Esto podría ser asumido como una crítica y/o denuncia al consumismo impulsivo a la que está sometido Estados Unidos. Con su afirmación se frivoliza sobre el ciudadano norteamericano, haciendo ver que todo lo bueno que desea tener no ha sido fabricado por su país y que sus acciones se reducen a comprar y consumir artículos y servicios a gran escala.

En esta misma escena, Jay, al ver que sus dudas siguen presentes, recurre a lo que se podría denominar el “sentimiento patriótico americano”. Como en cualquier película en la que el protagonista tiene un momento de debilidad en el que piensa rendirse, alguien o algo le recuerda los valores de integridad y endereza que representa América y, acto seguido, recupera la confianza para seguir adelante con su propósito. Esto mismo es lo que ocurre en la *sitcom*. En este caso es Jay quien sirve como elemento de empuje para Gloria. Las palabras de ánimo de su marido, entremezcladas con una atmósfera

sentimental, hacen que el personaje vuelva a centrarse en la meta autoimpuesta: ser norteamericana. El siguiente fragmento recoge todo lo mencionado:

Jay: Do you know why I want you to become an American citizen? Because I fought for this country. My father fought for this country. Because this country's all about freedom and opportunity, and I want you to share in that 100%.

Gloria: You're right. I want that, too.

Como se ha podido comprobar, Jay apela a los sentimentalismos y a los ideales norteamericanos para aliviar la culpabilidad de su mujer. El personaje remarca el esfuerzo que han hecho generaciones de norteamericanos para conseguir un esplendoroso e idílico país como el que tienen ahora. Dicha libertad y oportunidad de la que se hace mención, establece una referencia directa al sueño americano, a la vida perfecta que cualquier persona del mundo anhela tener y que a ella le están dando la posibilidad de hacerlo realidad. Ante tales palabras conmovedoras, Gloria disipa todas sus inseguridades y vuelve a centrarse en su objetivo.

No obstante, todo el dramatismo y la fuerza que podía contener esta conversación se disuelve cuando Manny le confiesa por error el verdadero interés de Jay para que se convierta en ciudadana estadounidense. Nada tiene que ver sus deseos con tener acceso a todos los privilegios que brinda su país, sino que lo que pretende es tener que evitar las largas colas en aduana cada vez que viajan al extranjero. Tras ser descubierta la mentira, Gloria se enfurece y vuelve a conversar con Jay sobre lo ocurrido. El extracto de dicha conversación y que interesa analizar es la siguiente:

Jay: Look, complaining about a line at an airport is easier than admitting the truth about why I want you to become a citizen. I guess it still bothers me that you have all these ties to Javier.

Gloria: What ties? What are you talking about?

Jay: Gloria Delgado-Pritchett. You still have his last name. You're both Colombians. When you and I come back to the country, we have to wait in separate lines like we're not even in the same family. I don't know. I guess I

just thought that if you committed to America, in some weird way, you'd be recommitting to me.

De este modo, el sueño americano se banaliza y se utiliza frívolamente como mera herramienta para conseguir un propósito oculto, aunque en esta ocasión tenga un trasfondo romántico. Esto muestra la doble moral estadounidense, en la que en la mayoría de casos suele haber un interés mayor escondido bajo una superficie de buena voluntad.

Manny que escucha todo, decide tomar partido en la conversación. Aparentemente el niño asume la función de ser un personaje conciliador entre el matrimonio y también ayuda a aclarar la confusión de Gloria respecto a hacer o no hacer el examen de ciudadanía. Sus palabras son las siguientes:

Manny: I think you should become a citizen because even back when we were alone in our apartment, this is what you always wanted.

Gloria: Remember sitting by the window, watching reruns of Miami Vice on the neighbor's TV, and all the bad guys were caught and all the policemen had those nice cars?

Manny: We used to watch that and think what an amazing country this was.

Aquí se demuestra la importancia de la televisión como transmisor de cultura e ideología norteamericana y la manera de la que es capaz de influir sobre la mente de las personas. A través de las pequeñas piezas que se da a conocer con las películas y series, Gloria y Manny pudieron conformar una imagen idealista de Estados Unidos y todo lo que este representa. En esta conversación se puede observar de qué manera Gloria cree en la justicia norteamericana, ya que en la serie policíaca los villanos siempre terminaban encarcelados. En su caso este dato es bastante importante, ya que ella y su hijo vivían en uno de los pueblos más peligrosos y violentos de Colombia y donde muchos de los miembros del cuerpo de seguridad son corruptos.

También resulta interesante prestar atención a la descripción que Gloria hace sobre los coches que usan la policía, ya que es un indicador de la opulencia de la que goza la tierra

de las oportunidades. Quizás para otras personas que hayan crecido en países más desarrollados no consideren que esta descripción tenga especial importancia, pero teniendo en cuenta el origen humilde de ambos personajes y que en su poblado carecían de elementos básicos como la lavadora, para ellos sí que tuvo que tener un impacto positivo. Esta imagen de justicia, reforzado con un aire de libertad y de poder que se difunde a través de la pequeña pantalla, consiguió que ambos personajes anhelaran formar parte de todo este escenario utópico, con el fin de aspirar a una vida mejor.

Por último, una secuencia más a resaltar de este capítulo, es la entrevista que Manny hace en solitario y donde revela su verdadero interés en que su madre se convierta en ciudadana norteamericana. El personaje dice así:

Manny: Did a little research. If mom isn't a citizen when Jay "moves on to a better place", we could be looking at a pretty hefty estate tax. I don't want to sound insensitive, but I have acquired a real taste for truffles.

Nuevamente, uno de los personajes utiliza el sueño americano y su estilo de vida para convencer a alguien de que forme parte de una sociedad maravillosa y así conseguir un beneficio muy distinto al que en un principio se dio a conocer. Manny únicamente está interesado en que su madre forme parte de la ciudadanía para que, cuando Jay falte en un futuro, su madre pueda evadir las tasas impuestas a los extranjeros y, de esta forma, puedan seguir disfrutando de los placeres a los que sólo una persona pudiente podría tener acceso. En este caso se ha elegido poner el ejemplo de las trufas, un manjar de precio desorbitado, para hacer aún más frívolo e insensible el mensaje de Manny.

En resumen, en este capítulo el sueño americano queda reducido a la banalidad y a lo superfluo, cuya función para los personajes ha sido la de emplearla como herramienta de engaño hacia un miembro de la familia y así poder lucrarse de alguna forma. Resulta irónico que uno de los pilares sobre el que se sustenta el sueño americano sea la familia feliz y que, sin embargo, se halla utilizado como un modo de manipulación para conseguir un fin. De esta forma, este sueño sólo ha servido para descomponer aquello que defiende: la unidad familiar. Además, en este episodio se evidencia la crisis ética que padece la sociedad norteamericana (desprestigiando la unidad familiar, el sueño americano y el

patriotismo estadounidense y condenando el consumo compulsivo) y, en consecuencia, se cuestiona la validez del sistema capitalista en el que se hallan.

Este modelo de vida americana aparece tras la Segunda Guerra Mundial con el objetivo de constituir una cultura de la victoria y transmitírsela a todo el mundo. Para ello recurre a las obras fílmicas y series televisivas que se constituían como uno de los modos de entretenimiento preferido por los ciudadanos. La película *Superman* (Richard Donner, 1978) es un ejemplo de cómo la industria cultural ha favorecido la aceptación de este estilo. En ella hay una escena que comparte el superhéroe con la periodista Lois Lane, donde esta le pregunta los motivos que incentivan su lucha contra el mal. El protagonista le contesta: “For truth, justice and the American Way”, haciendo a través de la abreviatura una referencia directa al *American way of life* (García, 2009: 118) y remarcando la importancia de salvaguardarla hasta el punto de arriesgar su vida por ella. Este mensaje está dotado de una fuerte carga ideológica reforzada por la confianza que transmite el sujeto que lo dice: Superman, el héroe todopoderoso de moralidad inquebrantable más destacable de Estados Unidos.

En relación a este superhombre y a la persecución del sueño americano, su fama ha traspasado fronteras y ha sido motivo principal en la obra fílmica *Bekas* (Karzan Kader, 2012). Esta película se centra en la vida de dos niños y hermanos, que viven en la extrema pobreza dentro de un desolador contexto en el que Irak no presenta ninguna oportunidad de supervivencia para ellos. Tras ver en una sala de cine local la película de Superman y la magnitud de sus poderes, deciden ir a América para conocer al superhéroe y pedirle que acabe con las injusticias que se acontecen en su tierra. Estos niños de apenas diez años de edad ya son seducidos a través de la narración fílmica por la tierra de las oportunidades. Pero esta admiración no sólo es dirigida hacia el superhéroe, sino a la cultura norteamericana en general, ya que el asno que utilizan de transporte para llegar a su destino lo llaman Michael Jackson. Esto muestra que los menores asimilan y reproducen el *American way of life* en la medida en el que su entorno se lo permite.

Otra película de relevancia que aborda esta metáfora es la primera película de la saga Rambo llamada *Acorralado* (*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982), en la que el protagonista era un excombatiente de la Guerra de Vietnam que durante toda la obra muestra sus habilidades para el combate. El personaje de Rambo sirvió para reanimar y enaltecer la figura del soldado americano tras el decepcionante fracaso de la Guerra de Vietnam. Este

personaje bélico se creó para que la ciudadanía norteamericana, que estaba padeciendo el Síndrome de Vietnam³⁹, volviera a confiar en el poder político y militar de Estados Unidos, de este modo, se usó como mensaje triunfalista para reconstruir moralmente el imperio americano. En el caso de la *sitcom*, ese mismo año empezó a emitirse *Enredos de familia* (*Family Ties*, Gary David Goldberg, 1982-1989), serie que mostraba su inclinación hacia el conservador Ronald Reagan, y en 1984 *La hora de Bill Cosby* apoyaba los valores tradicionales y la familia nuclear que tanto defendía el presidente. En general, las películas y series citadas se ofrecen a servir ideológicamente a la idea del *American way of life*.

Para Estados Unidos el discurso triunfalista en películas, series o cómics siempre ha sido un elemento primordial a tener en cuenta. Ejemplo de ello fue la explotación de la representación de la victoria americana en la Segunda Guerra Mundial en los distintos medios comunicativos (Engelhardt, 1997: 24). En ocasiones, incluso era más habitual que las guerras se desarrollaran en la ficción narrativa que en la realidad, todo ello con la intención de mantener viva la cultura de la victoria (*id.*: 301). Esta aura glorificadora en la que se pretende envolver a América de forma casi obsesiva, Tom Engelhardt la define más como una “desesperación triunfalista” que como una “cultura de triunfo” (*id.*: 27).

4.3.2. La televisión como principal causante de las necesidades de consumo

Además, de ser un medio (des)informativo, los medios de comunicación también resultan ser uno de los aparatos que más facilitan el consumo gracias a sus anuncios, es más, difícilmente el consumo podría tener la misma efectividad sin su presencia (Ritzer, 2000: 47). De esta forma, televisión y consumo se han consolidado como una sólida pareja capaz de generar en los individuos necesidades materialistas desmesuradas (Carbonell y Tort, 2006: 72).

Si en los siglos XVI y XVII el hecho de consumir se consideraba sinónimo de destruir y desperdiciar, en la actualidad estas connotaciones peyorativas han evolucionado a algo totalmente contrario, ahora la acción de consumir es algo socialmente deseable (Qualter, 1994: 57-58). Sometidos bajo las leyes de una economía fundada en el consumo, los

³⁹ Sentimiento de decepción y fracaso por parte de la ciudadanía estadounidense tras la derrota de las tropas americanas en la guerra.

medios de masas alientan al público sobre lo que debe desear a través de la persuasión de la publicidad (Eco, 1993: 57), la cual consigue pasar desapercibida debido a que no obliga explícitamente a la sociedad (Durandín, 1995b: 11), normalmente se basta con su poder de atracción para seducirla. Gracias a la publicidad, cuyo objetivo es la creación de necesidades, se ha aumentado notablemente el ritmo de consumo en la sociedad norteamericana. En el caso específico de la televisión, desde bien temprana edad contaba con las teletiemendas y los publirreportajes (Ritzer, 2000: 42-45) con los que se incitaba a los telespectadores a comprar. Como resultado, la televisión se consolidó rápidamente como uno de los principales promotores de productos, servicios y valores (Hartley, 2000: 136).

La práctica generalizada del consumo en la sociedad de masas actual viene impulsada por el desarrollo industrial y la emigración de las masas que este supuso. Debido a las frecuentes mutaciones que experimenta la producción industrial a causa de, principalmente, el desarrollo técnico, la sociedad tiende a sufrir cambios. La sociedad técnica tiene como consecuencia la movilización de grandes masas, el ascenso social y laboral y el incremento del tiempo libre y de la renta (Oberndörfer, 1964: 11-25; Fernández, 2005: 3). Dieter Oberndörfer asegura que esta movilización de masas hace que las personas sean extraídas de la familia y de lo que el autor denomina la “community”, es decir, que sean separadas de una comunidad, de su grupo social. Estas comunidades eran propias de la sociedad preindustrial. Como consecuencia del constante cambio de territorio, las personas se convierten en seres solitarios y esta soledad conlleva ciertos riesgos. Oberndörfer opina que una persona desprovista de un grupo o de una familia que vele por ella, se presenta vulnerable ante las nuevas situaciones inestables y desconocidas que se acontecen en la sociedad industrial. La falta de formar parte de una tradición, proporcionada anteriormente por la comunidad, hace que las personas solitarias no tengan unos principios por los que regir sus acciones y sus comportamientos (1964: 35-36).

El mayor problema de estas personas solitarias desprovistas de una comunidad y de una tradición se presenta cuando quedan expuestas a la publicidad y a la propaganda de los medios de comunicación, los cuales ejercen una fuerza notable en la vida de la sociedad industrializada. El autor ejemplifica lo explicado con el poder de la moda en la sociedad moderna americana, la cual se aprovecha de la inseguridad que siente una persona separada de una comunidad y de costumbres. Dichos medios que cada vez se muestran

más influyentes, dictaminan lo que las personas deben hacer, qué comprar, qué comer y qué vestir (*id.*: 37). La emigración de las zonas rurales a las ciudades, convirtiendo a las personas en urbanitas, el individualismo forzado debido a que ya no cuentan con una comunidad dentro de la sociedad industrializada y el consumismo al que están sometidos, establecen los orígenes del neoliberalismo (Moreno-Caballud, 2015: 46), concepto que se abordará más adelante.

En esta cultura del consumo, el individuo, como persona social que es, necesita sentir que pertenece a un grupo y una de las formas por la que el individuo consigue ser parte de un grupo y diferenciarse del resto es a través de los bienes materiales que posee (coche, estilo de la vestimenta, tipo de alimentos que consume, etc.) (Qualter, 1994: 62). Así mismo, las relaciones sociales innegablemente son establecidas, hasta cierto punto, por el tipo de prácticas de consumo e incluso por la influencia que posee la marca de un producto (Seni-Medina, 2011: 127).

En definitiva, los medios acaban por inmiscuirse en la vida de las personas con la pretensión de establecer modelos de comportamiento que controlen el estilo de vida de la sociedad. Como única protección ante la influencia que ejercen los medios, Oberndörfer resalta los vínculos personales (pareja o amigos) que la persona sea capaz de establecer para preservar su persona dentro de la sociedad industrial (1964: 37). De esta forma, además de los medios de masas, las comunidades también tienen gran influencia sobre el individuo que pertenece a ellas, actuando activamente en los comportamientos del sujeto (Brée, 1995: 119).

Cada vez resulta más evidente el hecho de que la sociedad norteamericana ya no destaca tanto por la cantidad que produce, sino por el consumo a gran escala a la que está sometida (Ritzer, 2000: 42). Mark Hertsgaard fue un poco más allá y admitió que más que por ciudadanos, los americanos son identificados por consumidores (2003: 45).

Norteamérica se caracteriza por el consumo masivo debido a que casi toda la población participa activamente en él, de una manera u otra, como consumidora. [...] De hecho, en muchos casos ya no es suficiente con gastar todos los recursos de los que se dispone, sino que uno se ve tentado de ir más lejos y endeudarse cada vez más. [...] la tasa de ahorro personal expresada como porcentaje de los ingresos disponibles descendió de un 6,2% en 1992 a un 3,8% en 1997. En un plazo de unas décadas, Estados Unidos ha pasado de ser una sociedad en la que se fomentaba el ahorro personal a ser una sociedad centrada en la deuda (Ritzer, 2000: 49-50).

En consecuencia al hecho de experimentar una economía abundante, de un aumento de recursos por parte de los ciudadanos, de las facilidades que los bancos ofrecen a los consumidores (conceden cuatro mil millones de tarjetas de crédito al año, lo que equivaldría a una media de quince tarjetas por cada ciudadano estadounidense) y del bombardeo publicitario al que están sometidos a lo largo del día (uno de cada tres minutos de la televisión estadounidense es publicidad), conduce casi de forma inevitable a que los estadounidenses consuman desmedidamente, tanto como para que la base económica del país se sostenga prácticamente a través suya. Por lo que, en el caso de que la cantidad de compra se redujera o cesara, se dispararían el número de despidos, las empresas perderían su estabilidad monetaria y todo ello desembocaría en una crisis (Hertsgaard, 2003: 52-54). Tras esta afirmación, se puede comprobar de qué manera televisión y consumo se entremezclan en favor del Estado, proclamándose como uno de los factores más importantes a la hora de mantener la sostenibilidad en el mercado, asegurando el movimiento incesante de la economía y de los bienes materiales (Seni-Medina, 2011: 129).

Pero la cultura de consumo a la que están expuestos no sólo influye en la economía del país, este consumo incontrolado también tiene una serie de consecuencias entre las que se destacan la obesidad, el estrés y el endeudamiento. La obesidad viene determinada por la proliferación de restaurantes de comida rápida como *McDonald's*, *Burger King*, *Pizza Hut* o *Domino's Pizza* y por las cantidades y la asiduidad en las que se consumen. El estrés es provocado por las infinitas opciones que existen a la hora de consumir, por ejemplo a la hora de tomar un café, se tiene que decidir entre distintas variedades (café solo, con leche, capuchino, americano, irlandés, etc.), distintos tipos de leche (entera, desnatada, sin lactosa, etc.) y hasta de azúcares (blanco, moreno, sacarina en polvo, pastilla o líquida). Todas estas múltiples formas de consumir un único producto generan cierto inconformismo por parte del consumidor, puesto que quiere probar todas las posibles opciones y no le es posible. Por último, el consumo sin ningún tipo de censura conduce al estadounidense a deber grandes sumas de dinero. Esto se refleja en el intervalo de tiempo comprendido entre 1995 y 1999 en el que las quiebras personales aumentaron en un 70% (Hertsgaard, 2003: 53).

Las *sitcoms* también se utilizan, entre otras cosas, como medios de consumo. Concretamente, las series de comedia de los años cincuenta eran asiduas a promover aspectos del sueño americano, mostrando el ideal de la familia nuclear y la casa apartada

de las grandes ciudades, y de incentivar al acto consumista. Tanto la televisión como el cine hacían del sueño americano y del consumo el ideal a alcanzar de todos los norteamericanos (Álvarez, 1999: 23). En la ficción televisiva de estos años era común que incluso los conceptos de familia nuclear idílica y consumismo se entremezclaran, por lo que no era de extrañar que en un episodio se pudiera ensalzar el patriotismo o se incitara a comprar un producto (*id.*: 24). Ejemplo de esto es *Papá lo sabe todo*, donde la televisión ocupaba un lugar clave en la vida de la familia Anderson. La ideología política del momento era la que manejaba los hilos de las *sitcoms*, por lo que en este caso concreto, se reflejaba a una familia utópica que realmente no existía en la sociedad norteamericana, pero que en definitiva era el ideal que se intentaba perseguir. En consecuencia, se mostraba a Jim Anderson como un buen padre y esposo y a Margaret Anderson como una dócil y perfecta ama de casa (*id.*: 48-49).

Aunque en las comedias de situación de los años cincuenta se hiciera apología del consumo, esto no era algo nuevo. A principios del siglo XX el aumento de la producción y de la publicidad ya estaba contribuyendo a consolidar el estilo de vida consumista norteamericana actual (Hertsgaard, 2003: 45). En 1916 Estados Unidos ya se interesaba por la práctica del consumo, por ello el presidente de aquellos años llamado Woodrow Wilson, asistió al primer Congreso del Arte de Vender celebrado en Detroit, donde se reunieron numerosos vendedores. Wilson estaba convencido de que existía una fuerte conexión entre el arte de vender y el arte de gobernar. Por aquel entonces Wilson tenía una perspectiva muy distinta respecto al consumo que la que podía tener los europeos. Mientras que los europeos imponían los gustos al país donde pretendían expandir su mercado, los estadounidenses optaban por averiguar las preferencias y necesidades de los países. De este modo, Wilson se constituyó como el primer dirigente mundial en afirmar que la forma de hacer política y el materialismo consumista estaban íntimamente relacionadas (De Grazia, 2006: 11-13).

Tras estos primeros pasos, la cultura de consumo se fue estableciendo con más fuerza en la sociedad norteamericana a partir de 1930 (Matthews, 1987: 172). Así mismo, el consumismo no sólo ha permanecido presente desde entonces en Estados Unidos, sino que también actualmente ha multiplicado los tipos de productos a consumir, las cantidades en las que deben ser consumidos y las formas en las que se consumen. Según la información aportada por Arturo Borja, las políticas de George W. Bush durante su

legislatura incentivó a la ciudadanía hacía este consumo descontrolado y, por lo tanto, al abuso de los recursos disponibles (2009: 260).

4.3.3. La televisión como medio de control ideológico sobre las mayorías silenciosas

Son muchos los autores que han tratado el concepto de la ideología desde distintos ámbitos (Gubern, 1988 y 2005; Van Dijk, 1999 y 2003; De Lauretis, 1992). Cuando se procede a la lectura de un texto en el que se profundiza sobre este tema es fácil encontrar nociones como “discursos ideológicos”, “luchas ideológicas” o “control ideológico”. ¿Por qué preocupa tanto la ideología? ¿Por qué es tan importante como para ser motivo de guerras?

La respuesta a ambas preguntas reside en los efectos que produce tener una determinada ideología. La ideología se constituye como la base sobre la que, a partir de ella, se construyen unas determinadas ideas y opiniones, las cuales son aceptadas y compartidas por un grupo social. Por lo tanto, la ideología resulta ser tan interesante a causa de que define la forma en la que las personas entienden el mundo y la manera en la que viven y se relacionan dentro de él. En palabras de Teun A. Van Dijk, “[las ideologías] controlan u organizan el conocimiento y las opiniones más específicas de un grupo” (1999: 72). Una vez ejercido el control ideológico, las posibilidades son prácticamente ilimitadas, pudiendo convencer a la población de que una guerra es necesaria o de la importancia de consumir masivamente.

Son varias las instituciones disciplinarias que crean, reproducen, transmiten y mantienen el poder ideológico. Ellas son las encargadas de educar e inculcar un modelo de conducta sobre la sociedad con el objetivo de homogeneizarla, de crear una sociedad disciplinaria. Entre las más poderosas se encuentran las escuelas, iglesias, familias y medios de comunicación⁴⁰. A consecuencia de ello, Fernando Jiménez y Natalia Vela definen el papel de los medios como “vigilantes de la ortodoxia política, económica y cultural de la sociedad democrática” (2005: 3). De forma complementaria, Román Gubern afirma que

⁴⁰ Varios son los autores (Garmendia, 1998; Montero, 2006) que han abordado la supuesta usurpación de poder por parte de la televisión sobre la sociedad. Giancarlo Bosetti profundiza en el tema alegando que la televisión tiene un poder de sugestión aún mayor que el resto de instituciones disciplinarias más tradicionales, incluso habla de que la pequeña pantalla está sustituyéndolas (en Popper y Condry, 1998: 28).

la televisión acaba asumiendo la función de control ideológico de lo que él denomina “mayorías silenciosas”, que son las sociedades de masas (2005: 11).

Siguiendo esta línea, se puede decir que las *sitcoms* más actuales y sobre todo las primeras, que entrarían a formar parte de los contenidos televisivos de los medios de comunicación, han servido a lo largo de los años, directa o indirectamente, como discursos ideológicos capaces de ejercer un control y/o regulación sobre la mente de las personas, pudiéndose así establecer unos valores sociales, culturales, políticos y económicos determinados. Román Gubern aborda este tema explicando que “los mensajes [ideológicos] de ficción narrativa de la cultura popular, [...] mediante las reiteraciones de su estructura iterativa implantan sólidamente ciertas ideas y opiniones en la masa de sus destinatarios” (1988: 301-302). Pero estos mensajes o discursos ideológicos no permanecen inmutables, varían según las exigencias de una ideología imperante en una época determinada. En el caso de los años cincuenta, a través de las series se pretendía imponer y generalizar la idea de la familia nuclear cuyo estilo de vida se regía por unos valores conservadores.

Esta cuestión también la trató Umberto Eco cuando estudió los contenidos televisivos y sus efectos sobre la sociedad de masas. Eco manifestaba que los encargados de los programas televisivos eran asiduos, intencionadamente o no, a depositar una fuerte y definida carga ideológica sobre los mensajes y los contenidos de las cadenas de televisión. Con ello, se conseguía modificar las preferencias y las reflexiones de las personas para así posicionarlas a favor de las necesidades del partido político imperante (1993: 327 y 1986: 197).

Una vez que el público, en su origen heterogéneo, asimila y acepta las premisas lanzadas por los grupos de poder a través de los medios de comunicación, sobre todo de la televisión, se convierte en un público homogéneo, debido a que las características culturales propias que distinguían a cada grupo desaparecen. La sociedad de masas al interiorizar esas ideas y normas de las clases dominantes como valores que engloban a toda la comunidad (Qualter, 1994: 53), consigue que ellos mismos se autorregulen. Cuando esto ocurre, se produce lo que Michel Foucault denominó “biopolítica” (en Hardt y Negri, 2005: 44). Este término hace referencia a la conexión que se establece entre la vida y la política, el cual pretende tener un control sobre la vida de las personas a través de regulaciones y trata cuestiones tan variadas como la identidad, la sexualidad o la clase

social. Así pues, gracias a las comedias de situación el partido dominante se ve favorecido en su propósito de regular la vida de los seres humanos con el objetivo de imponer el estilo de vida que consideren el ideal.

Las series de ficción tienen este poder de sugestión sobre la audiencia debido a que la televisión en sí misma es capaz de hacer creer a la audiencia que lo que ve en ella es real, que es una ventana abierta al mundo. Con la convicción que poseen las imágenes⁴¹, que dotan de veracidad la idea que se pretende transmitir, y el respaldo del audio, la televisión contribuye a influir y establecer opiniones y modelos de conducta sobre las personas, haciendo posible el control sobre ellas (Fernández, 2005: 2; Rodríguez, 2010: 118-119; Orozco, 2014: 3).

Como resultado, cada vez más la televisión ya no sólo se utiliza como máquina que registra lo que acontece en el mundo, sino que va cobrando mayor importancia su labor de construir el mundo⁴², de construir la realidad (Martín, 1981: 53-55; Froufe, 1996: 74; Vázquez, 2005: 4; Rodríguez, 2010: 119). A través de esta construcción se consiguen creaciones ideológicas en relación al ámbito, principalmente, político (Bueno, 2000: 249; Sardar y Davies, 2003: 95; Benítez, 2005: 3; Jiménez y Vela, 2005: 3). Dicha construcción tiene mucho que ver con el análisis que hace Román Gubern sobre los medios de comunicación y el control ideológico:

Entre los muchos factores socioculturales que influyen en la formación de una personalidad y configuran las actitudes del individuo figuran los mensajes ofrecidos por los medios de difusión social, mensajes que [...] se suelen caracterizar por una fuerte ideologización, aunque aparezca encubierta y no sea aparente, ideologización que persigue la adhesión del destinatario del mensaje a la opción moral propuesta (1988: 301).

Como se puede observar, es tal la influencia de los medios de comunicación, especialmente en Norteamérica, que Claude Jean Bertrand afirma que “Estados Unidos

⁴¹ Otros medios como la prensa no tiene tanto convencimiento respecto a las personas. En los textos escritos las personas son más conscientes de que ha habido detrás un individuo que ha escogido las palabras y que las ha utilizado a su antojo. Sin embargo, las imágenes hacen creer al telespectador que lo que se muestra es verídico y la prueba es que ellos mismos pueden verlo con sus propios ojos. No hay duda alguna de que las imágenes pueden mostrar una realidad distorsionada o que incluso pueden crear distintas realidades, pero resulta mucho más complejo para las personas distinguir que haya podido haber un individuo que haya escogido unas imágenes y un discurso determinado (Echazarreta, 1996: 63).

⁴² Los autores Ziauddin Sardar y Meryll Wyn Davies aseguran que la ficción narrativa tiene ideología en sí misma, no es que únicamente la transmita. Para clarificar lo dicho, Sardar y Davis hacen mención de la serie *Alias* (J.J. Abrams, 2001-2006), donde Estados Unidos muestra su voluntad de dominar el mundo y además da a entender que realmente es el que tiene el poder sobre cualquier otro (2003: 95-98).

es, indudablemente, el único país en el que los medios de comunicación -para lo mejor o para lo peor- constituyen un cuarto poder independiente de los otros tres [legislativo, ejecutivo y judicial]” (1992: 197).

5. Prosperidad y decadencia de la *sitcom*: la técnica de la hibridación como muerte y resurrección del formato

La comedia, aunque en su origen era el género predilecto prevaleciendo sobre el drama (Cascajosa, 2005: 42), ya desde hace varios años ha tendido a estar a la sombra del resto de géneros, especialmente del drama. Cuando se ha hablado de comedia, se ha podido escuchar algunas descripciones peyorativas como “llana”, “superficial”, “simpleza”, “banalidad” o “ligereza”, llegando a considerarse un entretenimiento de la baja cultura, no merecedora de grandes atenciones tanto en el ámbito cinematográfico como en el televisivo (Arellano, 1990: 10-11; Berger, 1999: 17; Álvarez, 1999: 77; Hurd, 2006: 762; Cascajosa, 2007b: 101; López, 2009: 329; Attallah, 2010: 16-17). No obstante, a través de la comicidad se llega a establecer un estrecho vínculo con el contexto social de una época, lo cual genera la duda de si realmente la comedia es un género de segunda clase o no (Takacs, 2011: 417).

Peter Berger explica que no hay lugar para el humor en las convenciones sociales serias, como puede ser una ceremonia religiosa o un funeral⁴³. Debido a su exclusión en estos ámbitos, se ha favorecido el que las personas crean que lo cómico es un aspecto superficial o marginal de la vida humana (1999: 17). Otro punto de vista que justifica este menosprecio hacia el formato cómico es el aportado por Robert Hurd, quien afirma que uno de los motivos es que la comedia de situación tenga lugar en el medio de masas más criticado⁴⁴: la televisión (2006: 762).

Este género además se ha visto menospreciado por la idea generalizada de ser la elección preferida por la audiencia a la hora de querer evadirse de todo lo serio y problemático de su vida diaria. De esta forma, se establece automáticamente una separación entre lo que se considera trivial o liviano, donde quedaría situada la comedia, y las cuestiones serias o transcendentales. Todo ello ha propiciado que críticos e incluso a veces la propia

⁴³ Muestra de ello tiene lugar en el capítulo vigésimo de la segunda temporada, titulado “Chicago”, de *New Girl*. Mientras el grupo de amigos se ríe y se divierte hablando con voces agudas debido a la absorción de helio, Nick recibe una llamada en la que le informan de que su padre ha fallecido. Cuando Nick cuenta lo ocurrido a sus amigos, estos le dan el pésame con la voz alterada por el gas. La seriedad de las palabras de ánimo y consuelo que los amigos intentan transmitirle se disipa ante el tono agudo y cómico de sus voces. Esto provoca incomodidad tanto para los amigos como para la audiencia, ya que son conscientes de la gravedad del suceso y, sin embargo, la comicidad irrumpe irremediablemente, restando dramatismo y sentimentalismo a la escena.

⁴⁴ El autor admite que tanto críticos como espectadores e incluso los propios guionistas reprochan que la *sitcom* sea “predecible”, “repetitiva” y “estúpida”, lo que la condena a carecer de “prestigio cultural” (Hurd, 2006: 762).

audiencia tienda a infravalorar a este género, considerándola supuestamente como algo más fácil de hacer y menos trabajado en comparación a otros géneros más espectaculares o intensos como es el drama o lo fantástico.

Aunque películas o series cómicas hayan tenido una buena aceptación por parte del público, a lo largo de la historia no ha sido habitual que recibieran un gran reconocimiento. Los Oscar evidencian lo mencionado. Muchos actores que cuentan con una larga trayectoria profesional en la comedia no han recibido ninguna estatuilla dorada hasta que no decidieron interpretar un papel en una película dramática. Este es el caso de Sandra Bullock, actriz conocida mundialmente por títulos de comedia romántica como: *Miss agente especial* (*Miss Congeniality*, Donald Petrie, 2000), *Miss agente especial 2: armada y fabulosa* (*Miss Congeniality 2: Armed and Fabulous*, John Pasquin, 2005), *La proposición* (*The Proposal*, Anne Fletcher, 2009) o *Loca obsesión* (*All About Steve*, Phil Traill, 2009). La actriz no fue premiada en los premios Oscar hasta que protagonizó *Un sueño posible* (*The Blind Side*, John Lee Hancock, 2009), una película dramática que gira en torno a una familia blanca acomodada y cómo cambia su vida al adoptar a un joven negro de buen corazón pero con un pasado turbio.

Un caso similar es el de la actriz Julia Roberts, quien ganó su único Oscar protagonizando una película dramática llamada *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), basada en una historia real, que trata sobre una madre divorciada que acaba consiguiendo un puesto en un despacho de trabajos e investiga un caso ilegal de contaminación del agua, a la vez que consigue llevar adelante a sus hijos y su vida amorosa. Anteriormente protagonizó numerosas comedias románticas que pasaron más desapercibidas para esta gala, como pueden ser: *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *La boda de mi mejor amigo* (*My Best Friend's Wedding*, P.J. Hogan, 1997) o *Novia a la fuga* (*Runaway Bride*, Garry Marshall, 1999). En el caso de *Pretty Woman*, la actriz sí que fue candidata a optar al Oscar a la categoría de mejor actriz, pero no consiguió el premio finalmente.

Un último ejemplo y de los más recientes es el de Matthew McConaughey, quien obtuvo una estatuilla dorada por su interpretación en la película dramática *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013) donde protagoniza a un hombre al que le han diagnosticado el VIH y que busca la manera de conseguir por sus propias vías los medicamentos que el gobierno y las empresas farmacéuticas le niegan. Al igual que las otras dos actrices mencionadas, Matthew McConaughey se dio a conocer a través de comedias románticas

por las que obtuvo la calificación de galán. Algunos ejemplos fílmicos a destacar son: *Planes de boda* (*The Wedding Planner*, Adam Shankman, 2001), *Cómo perder a un chico en 10 días* (*How to Lose a Guy in 10 Days*, Donald Petrie, 2003) o *Los fantasmas de mis exnovias* (*Ghosts of Girlfriends Past*, Mark S. Waters, 2009).

Por otro lado y en lo que al objeto de estudio atañe, la comedia de situación ha experimentado a lo largo de su andadura cierta inestabilidad en cuanto a éxito se refiere, aunque siempre ha tenido la ventaja de tener una buena acogida entre el público. Como ya se ha dicho anteriormente, el formato *sitcom* se abrió paso de forma destacable con *Te quiero*, *Lucy* y, años después, con *Papá lo sabe todo*. El hecho de que en 1952 el 40% de la población llegara a tener una televisión (Maarek, 1997: 27) y que pocos años más tarde alcanzara prácticamente todos los hogares norteamericanos, cuantifica el éxito obtenido (Bueno, 2000: 177; Engelhardt, 1997: 170).

La etapa de los años sesenta se encuentra marcada por la proclamación de Kennedy como presidente de los Estados Unidos y por los movimientos sociales progresistas que promovían el desarrollo de los derechos civiles, como la eliminación del racismo y la moralidad rancia (Heredero, 1996: 135). Todo ello hizo enfurecer a los conservadores, debido a que veían peligrar los valores tradicionales sobre los que hasta ahora se había sustentado la sociedad norteamericana. La cultura urbana que se alejaba de la nostalgia de aquellos años rurales, el éxtasis del *Rock and Roll* y la cultura Pop influyeron en la sociedad norteamericana (Gubern, 1996: 81-82).

Manuel Roca comparte que, durante esa misma época, Estados Unidos fue testigo de cómo se modificaban paulatinamente sus señas de identidad tradicionales, a través de algunos movimientos como los derechos civiles de la población de color que reestructuró la formas de relación entre las razas, los derechos de las mujeres y los homosexuales que alteraban los tipos de familias que se formaban, la rebelión juvenil que se imponía ante cualquier forma de poder y los derechos de los trabajadores apoyados por el gobierno. A su vez, el autor afirma que los *hippies* se habían revelado contra el trabajo, la música moderna enaltecía el hedonismo, el consumo de drogas proliferó y la sociedad experimentó una cierta libertad en torno a la sexualidad. Por si fuera poco, surgieron pacifistas que se mostraban contrarios a la violencia y esto delimitó la expansión militar estadounidense (2009: 39).

En medio de todos estos cambios, se produjeron varias *sitcoms* de relevancia como *El show de Andy Griffith* (*The Andy Griffith Show*, Sheldon Leonard y Danny Thomas, 1960-1968), que cuenta la historia de un *sheriff* viudo que vive con su hijo y su tía en Mayberry, un pueblo ficticio situado al norte de Carolina. Está formada por ocho temporadas de 249 capítulos. En ese mismo año se estrenó *Mis tres hijos* (*My Three Sons*, Henry Peter Tewksbury, 1960-1972), una serie bastante longeva ya que se compone de doce temporadas, 380 episodios. La trama se centra en un hombre viudo que cuida de sus tres hijos con la ayuda de su suegro.

Pero a pesar de esto, se evidenciaba un cierto abandono gradual en la *sitcom* por parte de los telespectadores en los horarios de máxima audiencia (Dalton y Linder, 2005: 16). Un hecho que podría explicar lo anterior es que en general, las series producidas en los años sesenta se caracterizaban por obviar lo que ocurría en el mundo, tenían un fuerte conservadurismo. Acontecimientos transcendentales como la Guerra de Vietnam o el movimiento feminista, que se presentaban como factores que pretendían alterar el tejido social tradicional norteamericano, eran ocultados en la ficción televisiva. Esta omisión acarrea dos problemas: ni se mostraba el contexto contemporáneo real ni ya se le convencía a la audiencia con los temas y los personajes que se resistían a seguir el ritmo del cambio que la sociedad estaba viviendo. En el caso de la mujer, ya se podía encontrar algunas que trabajaban fuera del ámbito doméstico, pero las series se resistían a mostrar este progreso (Álvarez, 1999: 61-64). Howard Zinn aporta datos concretos que corroboran este hecho y comparte que en 1960 el 36% de las mujeres con al menos 16 años contaban con un trabajo que la dotaban de un sueldo propio. Ya para finales de la década, la mujer conformaba el 40% de los trabajadores totales en Estados Unidos (2005: 453-454). La pregunta de por qué ignorar este tipo de sucesos tiene la respuesta de que cuando un hecho no aparece en los medios de comunicación parece no existir, debido a que no hay una fuerza pública consciente. Por lo que, rigiéndose por la ideología de la época, resulta coherente esta forma de proceder de los medios de masas para así frenar los cambios progresistas.

Por otro lado, también cabe destacar el programa *El show de Dick Van Dyke* (*The Dick Van Dyke Show*, Carl Reiner, 1961-1966) que estuvo en antena hasta mediados de década. Los 158 capítulos divididos en cinco temporadas muestran las desventuras de un guionista de televisión en su trabajo y en casa. A pesar de ser considerada una *sitcom*, el productor ejecutivo de la serie, Sheldon Leonard, prefería que se llamara comedia de personajes, la

cual consideraba mejor, ya que por aquellos años se abusaba en exceso del término *situation comedy* y parecía un contenedor en el que era válido todo tipo de material humorístico (Álvarez, 1999: 17). La cadena CBS estaba tan interesada en volver a disfrutar los éxitos de Dick Van Dyke, que a principios de los años setenta le hizo un nuevo contrato al artista para que protagonizara *El nuevo show de Dick Van Dyke* (*The New Dick Van Dyke Show*, Carl Reiner, 1971-1974). La *sitcom* duró únicamente tres temporadas de 72 capítulos, debido a que la estrella no quiso renovar su contrato y, por lo tanto, esto supuso el fin de la obra.

Los nuevos ricos (*The Beverly Hillbillies*, Paul Henning, 1962-1971), otro éxito relevante, es una comedia familiar de 274 episodios en nueve temporadas, que gira en torno a una familia que se hace repentinamente rica al encontrar petróleo y que decide mudarse con su fortuna a Beverly Hills en California. También se recuerda otra serie llamada *Granjero último modelo* (*Green Acres* Jay Sommers, 1965-1971), compuesta por 170 episodios en seis temporadas. En esta se muestra a un abogado de Nueva York que arrastra a su esposa acomodada a vivir como agricultores a una granja. Un hito que marcó un antes y un después en la comedia norteamericana fue *La tribu de los Brady* (*The Brady Bunch*, Sherwood Schwartz, 1969-1974). Esta serie se basa en la convivencia de un matrimonio recién casado y los hijos respectivos de cada uno, tres varones y tres mujeres, y la sirvienta. Se divide en cinco temporadas con un total de 117 capítulos.

A pesar de que las comedias se empeñaran en ignorar la realidad que se acontecía en el país se manifestó el placer por la sátira y la ironía en los años sesenta según A. Blum y D. Lindheim. Ejemplo de ello es *That Was the Week that Was* (Buck Henry, 1964-1965) de la BBC, adaptación americana de la original serie británica de 1962 que recibe el mismo nombre, o *Rowan & Martin's Laugh-in* (Digby Wolfe, 1967-1973) de la NBC (1997: 17). Esta tendencia hacia lo satírico y lo irónico fue asentándose con mayor firmeza durante la siguiente década, como se puede ver en *Saturday Night Live* (Lorne Michaels, 1975-...) y en series como *Los Simpson*. Ambos programas se mantienen en antena, lo que demuestra que la sociedad se siente cómoda y disfruta con este tipo de humor.

En cuanto al ámbito político, Richard Nixon supo aprovechar la desaprobación y el malestar de la sociedad engendrado por la Guerra de Vietnam. Su promesa de retirar las

tropas norteamericanas de suelo vietnamita fue una razón de peso para que resultara vencedor de las elecciones presidenciales en 1967.

Sin embargo, a Nixon no le interesaba poner fin a la guerra, únicamente acabó con aquello con lo que la sociedad estaba más obsesionada: la presencia de soldados en Vietnam, pero sus ataques militares prosiguieron (Zinn, 2005: 433). Así pues, para 1973 el ejército estadounidense regresó a Estados Unidos y en ese mismo año se votó a favor de una ley que oprimía la libertad de decisión del presidente a entrar en guerra (*id.*: 448).

A. Blum y D. Lindheim comparten que en los años setenta, debido a lo acontecido en la guerra, las preferencias de la sociedad norteamericana se modificaron y proliferaron diversas cuestiones que podían generar cierta controversia. Además, se añadió el agravante de que muchos ciudadanos de los que antes eran asiduos a los programas televisivos, ya no dedicaba su tiempo libre a la televisión a consecuencia del aumento de la procreación de bebés. Los autores continúan afirmando que, aunque esta disminución de telespectadores nunca supuso una amenaza para la pequeña pantalla, los programadores se obsesionaron en recuperar su atención y para ello decidieron incluir temas espinosos como la homosexualidad, malos tratos de género y a menores, pobreza extrema, entre muchos otros, en horarios de máxima audiencia (1997: 17). En resumen temas de gran trascendencia social, que hasta ahora sólo habían sido tratados en formatos supuestamente más fieles a la realidad, como lo son los informativos o los documentales, ahora iban a empezar a formar parte de los programas cómicos.

Como resultado del cambio de los gustos norteamericanos surgió la serie *Todo en familia*, programa que tuvo gran relevancia, compuesta por nueve temporadas y con un total de 212 capítulos. Esta comedia se centra en un ex-combatiente de la Segunda Guerra Mundial, quien posee una visión del mundo poco tolerante, y su familia. En esta comedia se trataban temas considerados tabú y que afectaban a los norteamericanos. *Todo en familia* es considerada la pionera a la hora de tratar los temas de preocupación social que poco a poco se iban incorporando con el objetivo de mejorar los índices de audiencia.

La serie tuvo en cuenta los movimientos sociales acontecidos en los años anteriores y los incorporó en los personajes principales de la serie. Además del protagonista conservador y patriota estaba Gloria, hija de Archie, mujer abiertamente feminista y su marido Michael, ateo. Estos personajes encarnaban una lucha de ideologías dentro de un mismo núcleo familiar. Por otro lado, *Todo en familia* fue considerada una de las primeras en

mezclar comedia y drama en sus episodios, al incorporar momentos trágicos como lo fue un intento de violación, en lo que era etiquetado como una comedia de situación. *Todo en familia* se acaba estableciendo como modelo a seguir de las próximas series que decidirán seguir el mismo camino.

Un año más tarde se produjo *Maude* (Norman Lear, 1972-1978), un *spin-off*⁴⁵ protagonizado por el personaje que recibe el mismo nombre de la obra perteneciente a la serie *Todo en familia*. Esta comedia de situación ganadora de un Globo de Oro, se compone de 141 capítulos organizados en seis temporadas. Su argumento se basa en una mujer muy liberal y progresista en cuestiones políticas, bastante adelantada a su tiempo, lo que hace que sus ideas, sumadas a una cierta arrogancia, hagan que se vea envuelta en problemas.

Al igual que *Todo en familia*, esta *sitcom* no ignoró aquello que sucedía fuera del estudio de grabación. Temas considerados tabú como el aborto o la homosexualidad fueron planteados. Además, supo reflejar el aumento de divorcios que se producía en Estados Unidos ya que la protagonista se había casado hasta cuatro veces. Este auge de separaciones matrimoniales vino impulsado por el hecho de que en los años setenta, la mujer ya no tenía que contraer matrimonio para poder vivir cómodamente, surgieron otras opciones para ser autosuficiente como la de conseguir un empleo. En consecuencia, no sólo se incrementaron la cantidad de divorcios, sino que también se redujeron las uniones matrimoniales y el número de nacimientos (Dalton y Linder, 2005: 55). Esta independización de la mujer respecto al hombre se mostró en *La chica de la tele* (*Mary Tyler Moore*, James L. Brooks y Allan Burns, 1970-1977), donde la protagonista Mary era una mujer soltera que ejercía de periodista. Desde un principio el personaje deja patente su individualidad y autosuficiencia terminando su relación en el primer episodio. Un planteamiento muy similar dará lugar años más tarde con *Murphy Brown* (Diane English, 1988-1998), donde Murphy es otra periodista independiente (Bonaut y Grandío, 2009a: 756).

Cuando aún no se había superado la Guerra de Vietnam aparece en 1972 el escándalo del Watergate, lo que provoca la dimisión del presidente Nixon al verse involucrado él y

⁴⁵ Estas series cuyo personaje protagonista proviene originariamente de otro programa previo, son una práctica habitual en televisión, ya que el hecho de copiar o reciclar elementos (*sets*, personajes, argumentos...) que han tenido éxito es barato y seguro, mientras que crear una serie totalmente nueva resulta ser más caro y difícil (Berman, 1987: 6; Symons, 2012: 66).

algunos de sus trabajadores en una trama de espionaje ilegal. Ambos hechos repercutieron negativamente en la imagen y credibilidad del gobierno estadounidense. Una encuesta realizada a principios de década revelaba que un 53% de los ciudadanos creían que el gobierno sólo se preocupaba por beneficiarse a sí mismo. Un porcentaje mucho más elevado frente al 26% que se obtuvo al realizar la misma pregunta durante los años sesenta (Zinn, 2005: 483-484).

Según Aniko Bodroghkozy, se emitieron varias series protagonizadas por familias afroamericanas a mediados de los años setenta pensadas para dar visibilidad a esta parte de la población y para hacer frente al racismo, como son: *Good Times* (Mike Evans, Norman Lear y Eric Monte, 1974-1979) y *Los Jefferson* (*The Jeffersons*, Norman Lear, Don Nicholl, Michael Ross y Bernard West, 1975-1985). Esta última presenta a una familia acomodada que se muda a un edificio de apartamentos de lujo y muestra su día a día y sus relaciones con los vecinos. Ambas son un *spin-off*, la primera perteneciente a *Maude* y la segunda a *Todo en familia*, como se puede comprobar, esta última fue una importante fuente creativa de nuevos proyectos. En el caso de *Good Times*, se muestra a una familia muy modesta que vive en un piso alquilado de un barrio pobre de Chicago. Tiene una totalidad de 133 episodios divididos en seis temporadas. Por el contrario, *Los Jefferson* son una familia rica que se muda a un edificio de apartamentos de lujo y muestra su convivencia y sus relaciones con los vecinos. La serie consta de 253 capítulos repartidos en once temporadas. Pero esta visibilidad de familias negras acomodadas y prósperas estaban muy alejadas de la realidad, pues durante los años setenta eran muchas las familias de color que se encontraban sin trabajo y en el umbral de la pobreza a consecuencia de que el aumento económico tras la Segunda Guerra Mundial estaba desapareciendo (2003: 412-413).

Un factor que comparten todas estas comedias es que fueron producidas por la CBS, con lo que el canal se aseguró el liderazgo durante las décadas cincuenta, sesenta y setenta. La única excepción del anterior listado que no pertenece a la CBS es *La tribu de los Brady* que corresponde a la ABC⁴⁶. En el caso de *Mis tres hijos* fue producida por la ABC desde su comienzo hasta 1965 pero finalmente pasó a ser propiedad de la CBS hasta que en 1972 concluyó su emisión.

⁴⁶ *American Broadcasting Company*. Una de las tres principales cadenas norteamericanas.

Otra *sitcom* interesante de mencionar es *Días felices* (*Happy Days*, Garry Marshall, 1974-1984) de la ABC, que como afirman Graciela Padilla y Paula Requeijo, es la comedia que más éxito obtuvo tras *Te quiero, Lucy* (2010: 197). *Días Felices* estaba ambientada en los años cincuenta y se centraba en la vida de la familia Cunningham localizada en Wisconsin. Tiene un total de 255 capítulos en un marco de once temporadas. *Enredo* (*Soap*, Susan Harris, 1977-1981), considerada por la revista *Time* en el año 2007 como uno de los cien mejores programas de televisión de todos los tiempos⁴⁷, es una serie que también fue producida por la ABC a finales de esa misma década. Su trama muestra las vicisitudes de dos familias: los Campbells y los Tates. Está compuesta por 93 episodios organizados en cuatro temporadas.

A pesar de que las series domésticas de los años setenta estaban empezando a descomponer el aspecto generalizado de la familia perfecta al incorporar una variedad notable de personajes, también es cierto que la figura de los padres todopoderosos continuó estando presente durante esta década (Butsch, 2005: 18). Estos padres sabios y autoritarios, heredados de las comedias de los años cincuenta y sesenta de series como *Aventuras de Pablito* (*Leave it to Beaver*, Joe Connelly, Bob Mosher y Dick Conway, 1957-1963) y *Papá lo sabe todo*, seguían estando presentes pero cada vez perdían más influencia durante los años setenta, a consecuencia de las series producidas por Norman Lear⁴⁸ (Reimers, 2003: 114) que correspondían a los nuevos gustos de los *baby-boomers*.

Los *baby-boomers*, nacidos entre finales de los años cuarenta y principios de los sesenta, cuando se consolidaron como consumidores televisivos potenciales, alteraron el tipo de series que se producían. En *Todo en familia* se hizo patente la insurrección de los jóvenes frente a las figuras patriarcales. Además, rechazaron la idea de que en televisión se le diera importancia al papel ejercido por los padres dentro del núcleo familiar, ya que según ellos por aquel entonces los padres no estaban prácticamente con la familia debido a que invertían su tiempo al trabajo (Dalton y Linder, 2005: 52-56). Con esto se puede observar la atmósfera subversiva con la que los jóvenes de esta generación crecieron y que fue, en gran parte, alentada por la cultura *hippie* de la década anterior (Jenkins, 2009: 342-343).

⁴⁷ Se puede consultar el listado de los cien mejores programas en el siguiente enlace: <http://time.com/collection/all-time-100-tv-shows/> [Última consulta: 13 noviembre del 2016].

⁴⁸ Norman Lear, inspirado por la comedia británica *Till Death Do us Part* (Johnny Speight, 1965-1975), creó series como *Todo en familia*, *Maude*, *Good Times* o *Los Jefferson* con la intención de reinventar el formato dotándola de una mentalidad más abierta y tolerante ante los cambios sociales y políticos que se experimentaban en Estados Unidos (Collins, 2010: 118-119).

Como se puede apreciar, comedias como *Todo en familia*, *Enredo*, *Maude* o *Roseanne* (Matt Williams, 1988-1997), acabaron siendo un foco informativo y moralizador, donde se debatía aspectos que se acontecían en la vida real al mismo tiempo (Collins, 2010: 120).

Si los dos últimos años de los años setenta se creyeron prósperos para la comedia, debido a que la mayoría de los programas más seguidos se trataban de este género, el inicio de los ochenta no se consideró tan positivo, prácticamente no se emitían comedias. Principalmente el motivo por el que la *sitcom* sufrió un declive a principios de la década de los ochenta fue a causa del auge que vivieron las *soap operas*, también conocidas como telenovelas o culebrones, con títulos como *Falcon Crest* (Earl Hamner Jr., 1981-1990) y *Dinastía* (*Dynasty*, Esther Shapiro y Richard Alan Shapiro, 1981-1989), las cuales consiguieron acaparar los primeros puestos del *ranking* (Álvarez, 1999: 106).

La comedia de situación no conseguía hacerse un hueco entre los primeros puestos de las series más vistas, aunque sí que hubo alguna excepción como *Días felices* que fue muy aclamada por la audiencia. Pero en general, el formato tuvo que esperar a ser reanimado por el comediante Bill Cosby con el programa *La hora de Bill Cosby*, a través del cual la comedia volvió a ser una de las principales preferencias de los telespectadores (Winzenburg, 2004: 11; Martínez, 2009: 225). Esta serie ganadora de tres Globos de Oro entre muchos otros premios, cuenta en 201 episodios divididos en ocho temporadas el día a día de una familia afroamericana acomodada. En su época, esta comedia acaparó una gran cuota de pantalla, llegando a ser en 1985 y 1986 número uno de series televisivas en Norteamérica (Blum y Lindheim, 1997: 18; Bertrand, 1992: 112).

La hora de Bill Cosby, con la pretensión de su actor principal de establecerse como modelo educativo, fue de las primeras series en centrar el rol protagonista sobre una familia negra adinerada, ya que hasta entonces sólo se había representado a la comunidad negra para encasillarlos en papeles de sirvientes, criadas o bufones⁴⁹. Estos roles pertenecientes a la escala más baja de la sociedad jerarquizada conseguía transmitir unas ideas peyorativas al imaginario social, fomentando el racismo. Sin embargo, *La hora de*

⁴⁹ Cosby y su familia pertenecían a la clase-media alta norteamericana cuando unos veinte años antes los afroamericanos seguían sufriendo los residuos de la esclavitud al ser los que recibían el salario más bajo, debido a ejercer trabajos no cualificados, y al no gozar de los mismos derechos que la comunidad blanca. La realidad de Cosby discernía en gran medida de la realidad en la que se encontraban los afroamericanos años antes (Roca, 2008: 105-106).

Bill Cosby al mismo tiempo que hacía un progreso social también hizo retroceder, o al menos paralizar, a la comunidad oprimida. Esta *sitcom* en muy pocas ocasiones tuvo en cuenta los problemas sociales y económicos a los que estaban sometidos la gente de color, lo que engendró otro tipo de exclusión hacia esta étnia (Crooks, 2014: 4-5). El hecho de que el humor de la serie no se basara en la raza o en estereotipos y que los mensajes pudieran ser identificados y asimilados por cualquier individuo dentro de la multiculturalidad existente, permitió que la atención no recayera sobre el color de piel de la familia Huxtable⁵⁰, quedando esta cuestión en un segundo plano (Dyson, 2006: 28-29; Havens, 2000: 371).

Por otro lado, se puede decir que la serie fue significativa en varios aspectos, no sólo en el número de seguidores o en su imagen más o menos favorecedora hacia los afroamericanos. Cosby consiguió reimpulsar la importancia de las series familiares, representó a la mujer como ser independiente que trabajaba fuera de casa, siendo fiel a lo que estaba ocurriendo fuera de la pantalla, y a su vez mostró a un hombre capaz de cocinar o de cuidar a los niños, devolvió el valor del rol de los padres y redujo el aura rebelde en la que estaba envuelta la *sitcom* debido a los cambios que introdujeron los *baby-boomers*. De esta forma, el formato volvió a acoger a la familia nuclear e hizo un retroceso en cuanto a los cambios que se habían producido durante el desarrollo de los años sesenta.

Todos estos cambios y la mirada nostálgica a tiempos pasados vienen marcados por la llegada a la presidencia de Ronald Reagan en los años ochenta y con él, el neoliberalismo⁵¹ como máxima ideología en la política y la economía (Sinclair, 2002: 68). El neoliberalismo es definido por Luis Moreno-Caballud como una “extreme form

⁵⁰ Esta familia tuvo tanto éxito entre los norteamericanos blancos debido a que podía confundirse con cualquier otra de clase media blanca, ya que los valores e ideología por la que se regían (muy próximas a la postura reaganista) era como las del resto de familias blancas de la época. Bill Cosby llevó esta postura conservadora no sólo en la serie, sino también en su vida personal. Prueba de ello es el ejemplo que Michael Eric Dyson recoge y que tuvo lugar en mayo del 2004 en Washington, donde dio un discurso en el que arremetía contra los negros humildes que terminaban por tener una relación con lo delictivo, contra los padres de los negros delincuentes por haber sido supuestamente los causantes de sus malas acciones, de la forma en la que visten y perforan su piel con *piercings* la juventud de color y hasta reprochó algunos de los nombres que los padres escogían para sus hijos (2006: 11-13).

⁵¹ Esta teoría surgida durante los años setenta tiene el objetivo de dotar de autosuficiencia a los individuos para que acepten y participen, de forma supuestamente voluntaria, en las políticas de mercado sin necesidad de que el Estado tenga que ejercer presión sobre ellos. Una vez alcanzada esta meta, las conductas y aspiraciones de las personas acaban por corresponder a lo que el mercado les procura (Graneros y Castrillón, 2013: 89). Para Verónica Gago, en un “momento post-soberano” como es el escenario que presenta el neoliberalismo, la regulación y el gobierno residen en el propio cuerpo del individuo y este tiene como propósito la obtención de riquezas y la subsistencia de uno mismo dentro de un sistema tan competitivo como es el capitalista (2015: 225).

of capitalism” (2015: 23) y una “exacerbation of capitalism” (*id.*: 46) y añade que influye en todos los niveles, en la esfera económica, social, política y subjetiva (*id.*: 26). A su vez, Verónica Gago señala que el neoliberalismo “es la proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de libertad, cálculo y obediencia” (2015: 23) y considera que su eje central se halla en la idea de libertad (*id.*: 233), ya que se gobierna mediante la libre iniciativa y no de la prohibición (*id.*: 222).

Ronald Reagan, bajo la ferviente creencia de que “los pobres tienen demasiado y los ricos demasiado poco” (en Roca, 2009: 190) hizo de la política una herramienta para crear una sociedad injusta que se caracterizara por una gran desigualdad entre las clases sociales (*id.*: 203). El presidente consiguió hacer a los ricos aún más ricos reduciéndoles los impuestos y a los pobres más pobres delimitando las ayudas que estaban dirigidas a impulsar al sector de la población más desamparado e invirtió más sumas de dinero en lo militar (*id.*: 78). Por otro lado, durante su estancia en el poder, el porcentaje de desempleo mostró un evidente aumento en 1982 donde ya se había calculado unos 30 millones de ciudadanos sin empleo (Zinn, 2005: 517).

Dos series producidas en 1982 por la NBC y que también ayudaron a la recuperación de aquellos años célebres del formato fueron: *Enredos de familia* y *Cheers*. La primera se compone de 180 capítulos en siete temporadas donde se muestra la convivencia de un matrimonio ex-hippie y liberal y sus tres hijos en los suburbios de Columbus, en Ohio. Esta serie enaltecía el conservadurismo reaganista de los años ochenta para hacer frente al liberalismo cultural que se había vivido en las dos décadas anteriores. Por otro lado, *Cheers* cuenta las anécdotas que se producen en la vida cotidiana de un grupo de personas que frecuentan un bar, que recibe el mismo nombre de la serie, mientras beben o trabajan en dicho local. Se divide en once temporadas con un total de 270 episodios.

Estas series nacen el mismo año en el que el SIDA se asienta como tema de preocupación social en Norteamérica. Los más religiosos alegaban que esta enfermedad, la cual se cobraba la vida de miles de personas, era consecuencia del rechazo a los valores tradicionales (Roca, 2009: 51-52). Por lo que se puede considerar que las series producidas en esta época fueron creadas con la intención de reeducar la moralidad estadounidense que había sido atacada por la libertad sexual a la que había estado expuesta en los años sesenta.

Roseanne, que apareció a finales de la década de los años ochenta, es una serie que cuenta la historia de una familia de clase baja que intenta sobrevivir a los problemas cotidianos como el matrimonio, el dinero o los hijos. Esta producción de la ABC está conformada por 222 capítulos en nueve temporadas. *Roseanne* junto a *Cheers* se hicieron tan populares que consiguieron superar a *La hora de Bill Cosby* en 1989 y 1990 (Bertrand, 1992: 112). Un año más tarde apareció una de las comedias que más ha influido sobre la *sitcom*, que fue *Seinfeld*. Protagonizada por un cómico y su grupo de amigos, la trama gira en torno a las desventuras que les acontecen en sus vidas. Tiene un total de nueve temporadas, 180 capítulos y fue una producción de la NBC. *Seinfeld* remodeló algunos aspectos que se consideraban propios de la *sitcom*, para esta comedia ya no hacía falta tratar temas capitales que se producían en Estados Unidos, prefería tratar temas absurdos que realmente no conducían a nada⁵² (Fernández y Aguado, 2010: 134; Pierson, 2001: 49; Rey, 2011: 168; Cano, 1999: 82). Pero aunque no tratara de nada en especial, la serie se convirtió en un contenedor donde había lugar para hablar o hacer crítica de todo lo que se quisiera (Abarca, Casamayor, Falguera y Sarrias, 2015: 43).

Así mismo, también dejó a un lado el rasgo educativo de la moraleja que la comedia había implantado al final de cada episodio y se prescindió de los abrazos, es decir, de las escenas sentimentales entre sus personaje. Otra novedad que incorporó es que ya no se requería el recurso del *happy end* o final feliz que tanto aprecian los norteamericanos y del que se ha llegado a abusar. En esta serie no se busca dejar un agradable estado de satisfacción a los telespectadores, a diferencia de otras que antes lo habían tenido como objetivo.

A finales de los ochenta nació una comedia que está perdurando hasta la actualidad y que sigue superándose en índices de audiencia, se trata del fenómeno de *Los Simpson*⁵³ de FOX⁵⁴. Se podría decir que es la comedia de situación más longeva ya que cuenta con 28 temporadas y 618 capítulos, actualmente se siguen produciendo más episodios y sus expectativas de futuro parecen ser prometedoras. Es sabido que la historia se centra en la familia Simpson y sus disparatadas aventuras que normalmente sobrepasan la legalidad.

⁵² Los autores Carmen Abarca, Miguel Casamayor, Jordi Falguera y Mercè Sarrias recogen algunos datos sobre la rentabilidad que ha producido *Seinfeld*, una serie sobre “nada”. En el año 2013 la *sitcom* recaudó 3.000 millones de dólares emitiendo reposiciones. Para el año 2014 Jerry Seinfeld se convirtió en el actor más rico del mundo y un año más tarde, la plataforma Hulu compró los derechos de *streaming* de la serie por 180 millones de dólares aproximadamente (2015: 46).

⁵³ *Los Simpson* pertenece al género comedia y no a la de animación, un error muy habitual, ya que la animación no es en sí un género, es una técnica o un estilo, pero no un género.

⁵⁴ *Fox Broadcasting Company*. Cadena estadounidense de relevancia. Su primera emisión la realizó con la comedia *Matrimonio con hijos*.

Esta comedia rompe con todos los tabúes y hace una crítica voraz sobre cuestiones de vital importancia como son: la política, la sociedad, la religión, la cultura y la economía norteamericana. Debido a su larga existencia, es evidente que *Los Simpson* representa una fuente inagotable de nuevas tramas, historias, situaciones, personajes, conflictos, críticas y *gags* sin llegar a cansar al espectador. Esta *sitcom* y *Matrimonio con hijos* son consideradas el broche que pone fin a la era de conservadurismo de Reagan (Álvarez, 1999: 124). Ambas adoptan una postura de rechazo hacia la familia nuclear (Neuhaus, 2010: 762) mostrando familias desestructuradas, incentivadas por el interés personal y donde los padres en vez de ser sabios y un modelo a seguir para sus hijos, como ocurría en *Papá lo sabe todo* y *La hora de Bill Cosby*, ahora son representados como personas poco lúcidas e ignorantes.

Series como *Los Simpson*, *Roseanne* o *Matrimonio con hijos* producidas en los últimos años de los ochenta, fueron posibles gracias a que Reagan hizo que las leyes reguladoras de la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC) que constreñían a la ficción fueran más flexibles. Por este motivo, se pudo dar lugar a series más frescas en las que el aspecto moralizador tradicional no era imprescindible y donde familias muy alejadas de la perfección podían incluso decir alguna palabra malsonante⁵⁵ (Butsch, 2005: 12). Sin embargo, aunque estas series se encargaran de dañar los valores tradicionales y la cultura patriarcal que otras como *Papá lo sabe todo* o *La tribu de los Brady* reforzaban, no se puede decir abiertamente que su objetivo fuera la de eliminar a la familia tradicional para dar paso a la diversidad que se estaba produciendo en la vida real. Esto se debe a que las tres series citadas siguen centrándose en una familia nuclear como protagonista, a pesar de que su intención sea la de cuestionar su autoridad (Henry, 1994: 89).

En el mismo año que se produjo *Los Simpson*, también se hizo *Cosas de casa*. Primeramente, perteneció a la ABC la mayor parte de su existencia y sus dos últimos años, 1997 y 1998, pasó a ser de la CBS. Fue considerada como una de las series interpretadas por personas de color más influyente y reconocida en muchos países. Se trata de una comedia de 215 capítulos en nueve temporadas que cuenta el día a día de la familia Winslow y su relación con su joven vecino extremadamente torpe y brillante. La

⁵⁵ En los últimos segundos del capítulo piloto de *Roseanne*, aparece el matrimonio imaginándose la romántica escena de estar los dos solos navegando en un pequeño bote y dormir bajo las estrellas. Es entonces cuando Roseanne confiesa a su marido “you’re turning me on” y le propone mantener relaciones donde él prefiera.

peculiaridad de esta serie es que el vecino de la familia, Steve Urkel, empezó siendo un personaje secundario, ya que la trama se centraba mucho más en los Winslow, pero poco a poco fue ganándose la simpatía del público debido a su personalidad original, lo que provocó que consiguiera el papel protagonista. Fue tan desmesurado el éxito del personaje que para muchos de sus fans la serie terminó por conocerse más como Steve Urkel que por *Cosas de casa*.

La temporada 1987 y 1988 se considera la más esplendorosa de toda la historia del género, ya que trece comedias se situaron entre las veinte series más vistas, a diferencia del drama que sólo hubo lugar para tres (Cascajosa, 2009: 14). Esto demuestra la vitalidad de la que gozaba la comedia, la cual volvía a invadir por fin las parrillas televisivas con el formato *sitcom*. Probablemente el éxito se deba al auge y a la asiduidad de otorgar a cómicos consolidados su propio programa de televisión. Este es el caso de Bill Cosby, hombre adorado por los norteamericanos y que muchos lo recuerdan con nostalgia, y de Jerry Seinfeld cuya serie, según explicaron trabajadores de la cadena NBC, al principio no fue aprobada inmediatamente por los telespectadores debido a ciertas deficiencias en el contenido. No obstante, más adelante recibió el reconocimiento y el éxito que pretendía tener desde un principio. El hecho de utilizar a famosos de la comedia como piezas principales de series de televisión se debe a que garantizaban, hasta cierto punto, la aceptación de la audiencia. Además, se aseguraban de que las estrellas, gracias a su larga trayectoria profesional, tuvieran habilidades suficientes para la comedia, ya que hacer reír a la gente puede resultar ser un tanto complicado⁵⁶.

Aunque hasta ahora se han citado varias series protagonizadas por afroamericanos y se ha mostrado una clara tendencia a marcar el éxito profesional de sus personajes, esto no quiere decir que sea un fidedigno reflejo de la realidad. Mientras que los datos recogidos esclarecían que en los años ochenta había un 40% de desempleo entre la gente negra (Zinn, 2005: 520), por televisión se retransmitía a Cliff Huxtable siendo ginecólogo, Clair Huxtable una respetable abogada y Carl Winslow un oficial de policía. Esto indica que existía una tendencia a intentar equilibrar la balanza entre americanos y afroamericanos en cuanto a las oportunidades laborales, aunque sea exclusivamente en el ámbito de la

⁵⁶ Elisabeth Olguín comparte que existe la creencia generalizada de que resulta más sencillo hacer llorar que reír y añade que sólo un buen comediante puede lograr ese objetivo (2001: 63).

ficción narrativa. Con ello se pretendía mejorar la situación de las minorías y romper con los estereotipos que les perjudicaban.

Una de las mejoras tecnológicas que se desarrolla en los años ochenta es la televisión por cable, a pesar de que su origen se remonta a los años cincuenta, tiempo en el que se empezó a utilizar como solución para aquellas poblaciones que debido a su localización geográfica era difícil que la señal hertziana llegara a sus hogares, como puede ocurrir en diversas zonas rurales (Álvarez, 1997: 139; Bertrand, 1992: 65). La televisión por cable permitió que los ciudadanos tuvieran una visión global de lo que se acontecía en otras partes del mundo. A través de ella se podía tener acceso a diversos eventos culturales propios de cada zona geográfica como el cine francés o el ballet ruso (Andreasen, 1990: 32).

Las tres grandes cadenas (ABC, NBC y CBS) mantuvieron su supremacía en horario de máxima audiencia hasta los años ochenta, a pesar de que poco a poco la aparición de otros canales les arrebató parte de los telespectadores debido a la amplitud de opciones con las que contaban los norteamericanos. La lucha disputada entre las tres grandes y el resto de opciones televisivas por acaparar la atención de la audiencia era bastante desigual durante estos años, época en la que la ABC, NBC y CBS abarcaban el 90%. Pero esta cifra se redujo a un 60% durante la siguiente década (Álvarez, 1997: 143).

Ya en los años noventa se dieron lugar a varios títulos que se han considerado grandes hitos y que incluso las siguen reponiendo una y otra vez en algunas cadenas de televisión. Un ejemplo es *El príncipe de Bel-Air* de la NBC. Cuenta la historia de la familia Banks, familia muy adinerada y poderosa que vive en una mansión de California, y su relación con un adolescente rebelde de Philadelphia, quien es pariente de los Banks y que requiere de su ayuda para madurar. Se compone de seis temporadas con un total de 148 capítulos. Esta comedia de situación supuso el salto a la fama de Will Smith, reconocido actualmente en todo el mundo, debido a que supo aprovechar las oportunidades que se le brindaron al protagonizar esta comedia. A partir de este éxito en televisión pudo acceder a la gran pantalla y protagonizar películas importantes como *Hombres de negro* (*Men in Black*, Barry Sonnenfeld, 1997), la cual tuvo dos partes más: *Hombres de negro II* (*Men in Black II*, Barry Sonnenfeld, 2002) y *Hombres de negro III* (*Men in Black III*, Barry Sonnenfeld, 2012), *Soy leyenda* (*I am Legend*, Francis Lawrence, 2007) o *After Earth* (M. Night Shyamalan, 2013).

Existen actores que prácticamente permanecen toda su vida en un único género, como ocurre con Kate Winslet y Leonardo DiCaprio en el drama o Cameron Diaz y Jim Carrey en la comedia, ya que se sienten más cómodos y/o no se ven capaces de adentrarse en otros estilos o quizás porque ya se encuentran encasillados en un determinado tipo de película. Pero este no es el caso de Will Smith. Este actor ha interpretado personajes protagonistas en comedias, dramas, ciencia ficción y acción, hasta ha editado varios álbumes musicales. Como se puede comprobar, es una persona versátil, capaz de adaptarse a cualquier tipo de género y de conseguir éxitos en los proyectos que se proponga. Will Smith representa un ejemplo evidente de la capacidad que tienen algunos actores de comedia, en ocasiones infravalorada, de poder interpretar gran variedad de registros y ser un éxito en taquilla.

A pesar de que algunas de las series de comedia de mayor éxito estaban centradas en una familia afroamericana, durante los dos primeros años de los noventa no era habitual que esto sucediera. Sólo un 11% de la programación televisiva en horario de máxima audiencia tenía como protagonista a personajes negros, siendo el resto interpretados por familias de piel clara (Greenberg y Brand, 1996: 396). Una serie que continúa siendo una de las relevantes dentro del formato es *Frasier*. Esta *sitcom* de 262 episodios en once temporadas gira en torno a Frasier Crane, un psiquiatra que ejerce su profesión en una radio y que vive en Seattle con su padre. *Frasier* fue muy premiada, durante cinco años consecutivos (de 1994 a 1998) obtuvo el primer puesto en *Primetime*⁵⁷ *Emmy* a la mejor serie de comedia.

Un año más tarde se presentó una obra que se ha exportado a países de todo el mundo, consiguiendo excelentes índices de audiencia y logrando permanecer en el recuerdo de sus seguidores como una de las mejores series de la historia. Se hace referencia a *Friends*, una serie que se centra en mostrar las relaciones de amistad y amorosas que se establecen dentro de un grupo de amigos que comparten el mismo edificio. Esta comedia de 236 capítulos en diez temporadas ha conseguido ser un éxito mundial a pesar de la dificultad que entraña exportar un tipo de humor propio de su país de origen y que guste en otros países.

⁵⁷ Franja horaria de máxima audiencia en televisión. La hora puede sufrir variaciones dependiendo del país, debido a las costumbres y al estilo de vida propio de cada cultura.

Esta complejidad reside en que la comedia depende profundamente de la cultura de un lugar, no todos los países se ríen con las mismas bromas ni disfrutan con las mismas cosas. Sin embargo, *Friends* ha triunfado allá donde ha ido, desde Estados Unidos a Europa o Asia, ya que ha sabido basar su esencia en *gags* universales, en un tipo de humor capaz de ser entendido y disfrutado por cualquier cultura y edad. Esto es un factor que influye mucho a la hora de que el producto tenga éxito una vez que traspasa la frontera del país de origen, ya que por norma general una serie con un humor universal tiene más probabilidades de triunfar que otra que centre su humor en temas locales o en un estilo cómico propio de un lugar concreto. Para explicar este hecho María del Mar Grandío cita el ejemplo de *Seinfeld*, que gozó de mucho éxito en Estados Unidos pero no llegó a tener una fama similar en otros países debido a que su comedia se centró demasiado al humor de un punto geográfico concreto (2009: 135). La comedia de *Friends* finalizó tras diez años de producción, su último capítulo fue un gran evento social, produjo risas y llantos entre sus fieles. El fenómeno fan que consiguió fue tan abrumador que según la NBC la emisión del último episodio fue seguida por 65,9 millones de telespectadores, llegando a convertirse en uno de los 33 especiales más vistos en la historia.

Ante tal impacto, se produjo una proliferación de series centradas en grupos de amigos con el objetivo de llenar el hueco vacío que había dejado *Friends*. Sin embargo, la mayoría fracasó en su intento, ya que sólo *Cómo conocí a vuestra madre* permaneció con dignos índices de audiencia (Abarca, Casamayor, Falguera y Sarrias, 2015: 39).

A finales de los noventa se estrenó *Aquellos maravillosos 70* (*That '70s Show*, Bonnie Turner, Terry Turner y Mark Brazill, 1998-2006) donde se cuentan los problemas de un grupo de amigos adolescentes, ambientado en la década de los setenta en Wisconsin. Se compone de 200 capítulos organizados en ocho temporadas. Ya en 1999, se emitió *Padre de familia* (*Family Guy*, Seth MacFarlane y David Zuckerman, 1999-...) una comedia de animación que cuenta por el momento con quince temporadas y que sigue en proceso de producción de nuevos episodios. En ella se muestra el día a día de una familia disfuncional de Rhode Island que trata de llevar una vida normal sin conseguir buenos resultados. Esta comedia capta la atención del público debido principalmente a su humor negro, sus situaciones extremas y su lenguaje obsceno. En 1999 a pesar de que la totalidad de la sociedad norteamericana estaba formada en un 69% por personas blancas, la aparición de sus personajes en pantalla era casi de un 83%, por lo que los afroamericanos seguían estando subrepresentados en la ficción (García, 2008: 96).

Con el cambio de siglo aparece *Scrubs*, una serie de comedia con algunos tintes de drama. En ella se muestra la vida profesional y personal de un grupo de trabajadores del hospital *Sacred Heart*. Esta producción de 182 capítulos en nueve temporadas perteneció originalmente a la cadena NBC y a partir del 2008 hasta su final fue propiedad de la ABC. *Dos hombres y medio* es una de las series actuales más longevas de la CBS, lleva más de una década produciendo nuevos capítulos. La trama se centra en la vida de Charlie Harper, un hombre alcohólico y mujeriego que vive en una bonita casa de Malibú y cómo cambia su vida cuando su hermano y su sobrino se van a vivir con él debido a su divorcio. La historia da un giro inesperado cuando en la novena temporada Charlie fallece y aparece como suplente Walden Schmidt, quien acaba ejerciendo un papel parecido al de Charlie en el sentido de que acaba siendo el nuevo propietario de la casa y compartiendo piso con el hermano del difunto y su sobrino.

Un acontecimiento destacable para América tuvo lugar en junio del 2004, cuando el presidente “más ignorante y desinformado de la historia” fallece (Roca, 2009: 80). Ronald Reagan fue recordado como un héroe que hizo que los ciudadanos pudieran volver a tener fe y sentirse orgullosos de su país después de vivir ciertos momentos indeseados, como el escándalo del Watergate o la Guerra de Vietnam (*id.*: 78). Aunque Reagan no presentaba un vasto conocimiento sobre la política, tenía un gran carisma (*id.*: 100) y era un gran comunicador (*id.*: 102). Ambos se constituyeron como ingredientes clave para que se presentara como una figura atractiva frente a los norteamericanos. Además, logró conseguir la confianza de los ciudadanos al mostrarse como uno más de ellos, un hombre de familia humilde que había conseguido con mucho esfuerzo alcanzar sus propósitos en la vida (*id.*: 84).

Varias *sitcoms* de gran relevancia social fueron producidas con el cambio de siglo. Concretamente, el año 2005 fue un tiempo en el que se produjeron series que supieron mantener la atención de la audiencia. Una de ellas fue *Me llamo Earl* (*My Name is Earl*, Gregory Thomas Garcia, 2005-2009). Se trata de un hombre de pocos valores morales, que tras sufrir un accidente de coche descubre que el *karma* existe y decide escribir una larga lista de cosas que ha hecho mal a lo largo de la vida para solucionarlas y, de esta forma, conseguir que le pasen cosas buenas. Esta *sitcom* fue producida por la NBC y cuenta con cuatro temporadas y 96 episodios en total. En ese mismo año surgió *The Office* (Greg Daniels, Ricky Gervais, Stephen Merchant, 2005-2013), una adaptación de una serie británica que recibe el mismo título, y que se basa en un falso documental donde se

muestra la rutina de los empleados de una oficina de Pensilvania perteneciente a una compañía de papel llamada *Dunder Mifflin*. Esta comedia de la NBC consta de 188 capítulos en nueve temporadas. Otra comedia a destacar es *Cómo conocí a vuestra madre*. Aquí el protagonista le cuenta a sus dos hijos todo el proceso que tuvo que vivir hasta conocer a su madre y de cómo su grupo de amigos le ayudaron a encontrarla. La serie fue emitida por la CBS y constó de 208 capítulos en nueve temporadas.

Poco tiempo después apareció *Rockefeller plaza (30 Rock)*, Tina Fey, 2006-2013), una comedia que trata sobre la vida de una guionista y sus compañeros de trabajo dentro de la cadena de televisión NBC. Esta serie de la NBC, conformada por nueve temporadas y un total de 138 episodios, ganó tres años consecutivos (del 2007 al 2009) el premio *Primetime Emmy* a la mejor serie de comedia. Cascajosa afirma que la temporada 2007 y 2008 no fue nada positiva para la *sitcom*, pues únicamente *Dos hombres y medio* y *The Office* consiguieron mezclarse entre las veinte series más vistas. En su lugar, el gran vencedor fue la telerrealidad, que logró situar en dicha lista hasta diez programas (2009: 14).

Una comedia socialmente relevante y reconocida por la mayoría surge en el 2007, la cual se sigue produciendo actualmente, y es: *Big Bang Theory*. La serie arranca con la llegada de una atractiva y común chica de Nebraska, que se instala en un apartamento que se sitúa justo enfrente de la de dos *nerds* que saben muchísimo sobre cualquier cosa relacionada con las ciencias pero nada sobre relaciones sentimentales o de amistad. El choque entre dos formas de ser tan distintas y el intento de llegar a una armonía será el detonante cómico que seguirá la *sitcom*. Según una investigación de los cincuenta programas de televisión más vistos en la temporada 2013-2014 en Estados Unidos, la CBS lideró la lista con *Big Bang Theory* (23,1 millones de telespectadores).

Otra serie significativa es *Modern Family*, comedia que ha colmado de éxito a la ABC y que se sigue emitiendo por televisión. En esta comedia se muestra a tres familias con distintas formas de vivir pero emparentadas entre sí y cómo se enfrentan de una manera un tanto peculiar a los problemas ordinarios de la vida cotidiana. *Modern Family* es considerada una serie revelación puesto que ganó cinco años consecutivos el premio *Primetime Emmy* a la mejor serie de comedia (del 2010 al 2014).

New Girl es una de las series de comedia a resaltar de estos últimos años. Aún sigue emitiéndose en la pequeña pantalla por la FOX. En ella se cuenta la historia de una joven

chica con una personalidad extravagante, que tras acabar su relación amorosa se va a vivir a un *loft* con tres chicos desconocidos. Este grupo aprenderá a unirse y apoyarse mutuamente en los momentos más difíciles.

De forma resumida, se puede decir que desde la aparición en televisión de la *sitcom* hasta la actualidad, la CBS y la NBC lideran las series que más han sido premiadas por *Primetime Emmy* a la mejor serie de comedia. Ambas cadenas están empatadas a 23 comedias galardonadas pero la CBS, por el momento, cuenta con el mayor récord de victorias consecutivas que fueron ocho, a diferencia de la NBC que fueron seis. Tras estas dos cadenas, les sigue la ABC con ocho series premiadas, consiguiendo un récord de cuatro triunfos consecutivos. Después se sitúa la FOX con dos series y finalmente la HBO con una serie premiada. Existen otras cadenas como *Show Time* y FX⁵⁸ que han sido nominadas a los premios en varias ocasiones pero hasta la fecha no han obtenido el primer puesto en ningún año.

Se puede decir que la comedia de situación es el formato que más reacio se muestra a incorporar cambios en la forma de producirse. A lo largo del tiempo han sido relativamente escasas las modificaciones que ha experimentado desde su origen (Bonaut y Grandío, 2009a: 753 y 2009b: 33). Por otro lado y como se ha podido comprobar, la larga historia de las *sitcoms* ha gozado de grandes éxitos de audiencia a pesar de los altibajos que ha podido sufrir en momentos determinados. Además, como ya se ha dicho anteriormente, aunque haya vivido momentos de poco auge nunca ha dado lugar a sentir una fuerte amenaza por la subsistencia de este formato, siempre se ha mantenido dentro de las primeras preferencias de los telespectadores. Esto se debe a que las *sitcoms* han sabido adaptarse, en mayor o menor medida, a los gustos de una sociedad cuyas inquietudes e intereses cambian constantemente, dependiendo del contexto de un momento determinado.

En los años setenta por ejemplo, la audiencia se empezó a interesar por temas de transcendencia social que afectaban a los norteamericanos y por ello se creó *Todo en Familia*. Otro caso tuvo lugar en los ochenta, década en la que principalmente aparecían familias nucleares en televisión como la de *La hora de Bill Cosby* en medio de unos años en los que los divorcios y las madres solteras estaban a la orden del día. En consecuencia, mucha gente quedó excluida al no poder verse reflejado en el tipo de familia que se

⁵⁸ *FX Network*. Pertenece a la rama de la cadena FOX.

mostraba y que se creía la adecuada. Por esta razón, se emitió en 1984 *Kate y Allie* (*Kate & Allie*, Sherry Coben, 1984-1989), dos mujeres divorciadas con hijos que conseguían seguir adelante. Esto supuso la redefinición del concepto clásico de “familia” (Frazer y Frazer, 1993: 164).

Por otro lado, la técnica de la hibridación ha supuesto una remodelación en la forma de hacer comedias de situación desde los años noventa. Pero antes de adentrarse en dicha técnica, resulta primordial aclarar qué es y en qué consiste. Por hibridación se entiende que es el proceso de mezclar dos o más elementos de distinta clase para obtener uno nuevo, como resultado de la fusión de las características propias de cada una. En el caso concreto de la ficción televisiva, los géneros son los elementos que se entremezclan entre sí para dar lugar a una pieza audiovisual más enriquecedora, completa y sobre todo más realista⁵⁹. De este modo se puede encontrar series de televisión que son a la vez drama y comedia (*dramedy*), como es el caso de *Ally McBeal* (David E. Kelley, 1997-2002). En ella se observa de qué manera los dramas personales de la protagonista (problemas en el trabajo, conflictos amorosos, etc.) se edulcoran con alucinaciones o ensoñaciones que reflejan con bastante originalidad la tesitura en la que se encuentra Ally y cómo esta los enfrenta.

A través de la hibridación se ha conseguido crear otros géneros aparte del *dramedy*. También se encuentran interesantes combinaciones como son: el *docudrama* (documental y drama) que dio lugar a títulos como *La canción de Brian* (*Brian's Song*, Buzz Kulik, 1971) o *Raíces* (*Roots*, Marvin J. Chomsky, John Erman, David Greene y Gilbert Moses, 1977), *docusoaps* (documental y novela) como *The Vineyard* (Dave Broome y Brian Smith, 2013-...), *docureality* (documental y realidad) con *Cops* (John Langley y Malcolm Barbour, 1989-...) o *Washington Heights* (Pedro Fera Pino, Beck Hickey, Jonathan Perez y Nelson Noel Salcedo, 2013-...), *reality-shows* (realidad y espectáculo) como *The People's Court* (John Masterson, 1981-1993) o *Survivor* (Charlie Parsons, 2000-...), *talk-shows* (debate/conversación y espectáculo) con *Larry King Live* (Larry King, 1985-...) o

⁵⁹ En una entrevista realizada en agosto del 2011 para la revista cinematográfica *Fotogramas*, la actriz australiana Rose Byrne consideraba que “[en la comedia] pesa tanto el drama como el humor. Una buena comedia tiene también sufrimiento”. De esta forma, la actriz deja patente la relación necesaria establecida entre la comedia y el drama para crear una obra fílmica de calidad. El artículo completo se encuentra en el siguiente enlace: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/La-boda-de-mi-mejor-amiga/Rose-Byrne-La-comedia-es-un-asunto-serio> [Última consulta: 17 de mayo del 2016].

The View (Bárbara Walters y Bill Geddie, 1997-...), entre muchas otras posibles combinaciones.

La comedia desde su origen hasta finales de los ochenta se caracteriza por mostrar una *sitcom* pura, es decir, no hay lugar para el drama o si la hay es manifestada sin otorgarle demasiada relevancia y siempre es tratada lo más superficialmente posible, sin llegar al sentimentalismo. Ejemplo de este humor casto es *La hora de Bill Cosby*, donde la familia nuclear estaba la mayor parte del tiempo feliz y sus únicas preocupaciones eran problemas de lo más común: miedo a tocar un instrumento musical delante del público⁶⁰, un padre que acepta a regañadientes al novio de su hija⁶¹, una niña que no consigue conciliar el sueño tras ver una película de terror⁶², unos hijos que no saben qué regalar por el día del padre⁶³, etc.

En escasas ocasiones se han manifestado conflictos más serios como se hizo en un capítulo, donde se mostraba que el pez de la hija más pequeña había fallecido o en otro, donde Cosby encuentra un cigarrillo de marihuana entre las pertenencias de su hijo. Pero igualmente, aunque se traten temas más escabrosos no llegan nunca a ser un drama, siempre se encuentra un camino que conduce al episodio desde el minuto uno hasta su final hacia la comedia más pura.

En el caso de la mascota fallecida⁶⁴, en ningún momento la pequeña llora o se muestra muy triste. Cosby, que intenta tratar el tema con bastante delicadeza y respeto, decide organizar con toda la familia vestida con elegantes trajes un funeral en el baño, donde arrojarán por el inodoro al pez muerto. Al retrasarse Cosby expresando unas últimas palabras emotivas, la niña le confiesa que ella lo único que quiere es ir a ver la televisión. Esta escena es tratada por la pequeña con bastante frialdad pero, a su vez, en esta falta de sentimiento reside el *gag* que rompe con el mínimo ápice de drama que podía contener el momento. En el segundo ejemplo⁶⁵, el encontrar droga entre las pertenencias de su hijo, se queda todo en una pequeña anécdota, puesto que el matrimonio no le da la mínima importancia tras hablar con su hijo y este desmentirle que sea suyo. Depositán una fe

⁶⁰ Capítulo octavo de la primera temporada, titulado "Play It Again, Vanessa".

⁶¹ Capítulo noveno de la primera temporada, titulado "How Ugly is He?".

⁶² Capítulo tercero de la primera temporada, titulado "Bad Dreams".

⁶³ Capítulo decimosegundo de la primera temporada, titulado "Father's Day".

⁶⁴ Capítulo segundo de la primera temporada, titulado "Goodbye Mr. Fish".

⁶⁵ Capítulo decimoséptimo de la primera temporada, titulado "Theo and the Joint".

ciega en él. No obstante, hacia el final del capítulo aparece el dueño real del cigarrillo de marihuana, reafirmando la sinceridad e inocencia del hijo.

Esta “pureza” genérica en sus orígenes tenía como consecuencia la construcción irremediable de programas homogéneos que eran fácilmente distinguibles entre otros géneros por los telespectadores. Sin embargo, ahora que la práctica habitual en televisión está basada en el mestizaje de géneros, dando lugar a contenidos televisivos heterogéneos, la distinción resulta ser más compleja (Raya, 2012: 401-408).

Ya en los noventa y en adelante se consiguió crear una hibridación entre comedia y drama evidente con series como *Ally McBeal*. Esto no quiere decir que las nuevas *sitcoms* hayan perdido sus raíces, siguen teniendo su esencia en la comedia con la mejora añadida de que pueden encontrarse algunos tintes dramáticos, los cuales la dotan de mayor realismo ya que en la vida real no es todo perfecto e idílico, también existen problemas y preocupaciones sociales. En este formato siempre prevalecerá el humor, pero también dejará ver que los problemas existen y que dañan hasta a las personas más felices y positivas.

Esta hibridación desemboca en una muerte inminente de la *sitcom* clásica y muestra de ello es, según Concepción Cascajosa, *Ally McBeal*. Esta fue la primera serie dramática en ganar un *Emmy* a la mejor comedia en 1999, superando a otras más propias del género cómico como *Frasier* y *Friends*, y enumera otros ejemplos que han seguido el mismo patrón como *Boston Legal* (David E. Kelly, 2004-2008), *Ugly Betty* (Fernando Gaitán, 2006-2010) y *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, 2004-2012). En el caso de la última serie, se muestran suicidios, muertes, enfermedades, abortos, etc. pero siempre acompañado de una potente sátira hacia el estilo de vida de la clase media norteamericana (2009: 13).

Pero la técnica de hibridación no sólo sirve para acabar con la comedia clásica, sino que también nace con la intención de devolver a la *sitcom* su gloria pasada. Se dice que la comedia estuvo amenazada, se llegó a hablar de una crisis en el formato tras no poder cosechar éxitos parecidos a los recaudados con *Seinfeld*, *Friends* o *Frasier* y algunos críticos escépticos creían que el formato desaparecería (Bonaut y Grandío, 2009a: 755). No obstante, muy alejado de desvanecerse, la comedia se remodeló, se transformó y volvió a ganarse el afecto del público. Existe una frase de Joseba Bonaut y María José Grandío que lo corrobora, y dice así: “para que haya evolución y progreso se necesitan

ciertas revoluciones o crisis, de manera que lo nuevo tiende a surgir de la crisis, de la ruptura” (2009b: 10).

En Norteamérica desde los orígenes de la televisión hasta los años ochenta sólo existían tres grandes cadenas de televisión: ABC, NBC y la CBS. Ya en los ochenta, con la aparición de la televisión por cable, nacieron nuevos canales de televisión como la HBO⁶⁶, FOX, *Show Time* o MTV, las cuales consiguieron con el tiempo robar gran parte de la audiencia a las tres principales cadenas. En el caso de HBO, el canal consiguió catorce millones de suscriptores en sus diez primeros años de vida (Cascajosa, 2006a: 25).

Estos canales por cable se caracterizan por ser privados, de pago, por evitar los espacios publicitarios y por no estar sujetas a las censuras de la Comisión Federal de Comunicaciones a diferencia de las otras tres de carácter público. Esto supuso una ventaja para los canales de pago ya que podían tener mucha más libertad a la hora de mostrar en sus series temas controvertidos como es el sexo, la violencia, la crítica de la familia nuclear, las drogas, etc. Generalmente, las cadenas privadas apuestan más por producir programas de calidad que por obtener máxima audiencia, todo lo contrario a las tres principales cadenas. Siempre persiguen la originalidad y la libertad creativa, burlándose de los temas considerados tabúes en la sociedad norteamericana, y siempre experimentando con la hibridación de los géneros. Este tipo de cadenas procuran hacer de sus programas su imagen, convirtiéndolas en una marca de identidad.

Así pues, la televisión de pago se convierte en el lugar idóneo para poner en práctica nuevas técnicas y estilos audiovisuales y narrativos, con el fin de ofrecer un producto innovador capaz de romper con los convencionalismos a los que las cadenas generalistas tienen acostumbrados a la audiencia. Programas como *Los Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, 1999-2007) o *The wire – bajo escucha* (*The Wire*, David Simon, 2002-2008) fueron un ejemplo de riesgo y originalidad, las cuales demostraron que no sólo podían ser series de mayor calidad que las que se emitían a través de las cadenas generalistas, sino que también eran capaces de superar a las películas cinematográficas que se pudieron producir por aquellos años (Abarca, Casamayor, Falguera y Sarrias, 2015: 13).

Aparte de que la televisión por cable lleva intrínseca una especialización temática, esto supone, como consecuencia, una fragmentación de los públicos. En décadas anteriores

⁶⁶ *Home Box Office*.

abundaban las series con tramas que se acontecían dentro del núcleo familiar y, por lo tanto, el contenido iba dirigido a todo rango de edades, pero con la televisión por cable empezaron a florecer cadenas temáticas donde sus programas mantenían cierta similitud, produciéndose series de alta calidad. Un ejemplo es *Comedy Central*, cuyo contenido se basa exclusivamente en programas cómicos.

En medio de toda esta revolución creativa se rompió con el modelo de producción clásico de la *sitcom* que se había mantenido desde décadas, al igual que se revitalizó la temática, los personajes y el estilo visual. Así pues, las características básicas propias de la comedia de situación cambiaron drásticamente. Los capítulos han aumentado su duración, las risas pregrabadas desaparecen paulatinamente, la *voz en off* cobra protagonismo, se abordan temas más serios (drogas, sexo, traiciones, homosexualidad, violencia, etc.), se rechaza el final feliz, se prescinde del carácter educativo o moralizador y se empieza a valorar lo absurdo o anecdótico, se incrementa el número de escenas concediéndole más ritmo y dramatismo a la trama y, aunque se siguen utilizando los *gags* visuales, en la actualidad prima más el humor irónico o ácido.

Si antes las series recurrían al dominio que el personaje central tenía sobre su cuerpo para generar un efecto cómico, como ocurría en *La hora de Bill Cosby* (el protagonista forzaba continuamente sus movimientos, realizaba imitaciones o mostraba caras divertidas), ahora se recurre a un humor más inteligente, un humor que reside más en los diálogos que en las acciones. Un ejemplo son las conversaciones que mantiene el grupo de amigos en *Big Bang Theory* en las que el reproche y hasta la humillación están a la orden del día. En cuanto a la parte técnica, se deja atrás el uso multicámara para utilizar única cámara, de los planos/contraplanos y planos generales que abundaban en las *sitcoms* clásicas ahora se puede observar que se experimentan nuevas técnicas artísticas como rodar con cámara en mano, miradas a cámara para apelar al público o que la trama sea interrumpida para intercalar entrevistas y cada vez más se incorpora el rodaje en exteriores.

Como conclusión, se puede decir que gracias a la continua práctica de la hibridación de los géneros televisivos y a la aparición de los canales por cable, la *sitcom* ha conseguido rejuvenecer sus series y salir del agujero negro en el que se encontraba. Una vez frenados los intentos de recuperar viejos éxitos obtenidos por comedias clásicas como *Frasier* o *Seinfeld*, una nueva oleada de *sitcoms* dio paso a títulos interesantes como *Rockefeller plaza* o *The Office*. Por último, no sólo cada vez es más habitual utilizar la hibridación a

la hora de crear nuevas series, sino que parece ser una técnica que está aún lejos de ser sobreexplotada debido a las múltiples combinaciones y resultados que puede llegar a proporcionar. La hibridación no sólo ha puesto punto y final a la efectividad de las comedias puras, sino que también ha abierto una nueva vía de experimentación y creatividad al servicio de la comedia.

6. Análisis de los contenidos cómicos en las actuales cadenas norteamericanas

Son muchos los canales existentes que dedican una parte significativa de su parrilla televisiva a la *sitcom*. Dos de los motivos por el que esto ocurre es porque los costes de producción de una comedia de situación son mucho más reducidos que los de una serie dramática o de ciencia ficción y porque este formato cómico cuenta con la base de que históricamente ha tenido una buena aceptación entre la audiencia. Es tal su importancia en televisión que incluso algunas de las cadenas acotan su contenido exclusivamente a la comedia, alcanzando notables éxitos tanto en la calidad del producto como en el número de audiencia.

6.1. El caso de las tres grandes cadenas: ABC, NBC Y CBS

Como ya se ha explicado anteriormente, desde los inicios de la televisión las tres cadenas (ABC, NBC y CBS) consiguieron implantar una oligarquía donde se repartían entre ellas toda la producción televisiva. No obstante, esto cambió radicalmente con la aparición del cable en los años ochenta, ya que a partir de entonces el protagonismo se empezó a repartir más equitativamente entre decenas de nuevas cadenas.

La *American Broadcasting Company* (ABC) inició su andadura en 1943 y desde entonces ha ofrecido numerosas series de comedia. Una de las más recientes y más destacables dentro de su programación es *Modern Family*. En ella se muestra a tres familias completamente distintas pero emparentadas entre sí, y su día a día.

Otro ejemplo más reciente son *Los Goldberg* (*The Goldbergs*, Adam F. Goldberg, 2013-...), basada en la infancia de su creador Adam F. Goldberg. Adam, quien aparece en la serie como un niño de once años que graba con la videocámara a su familia, la cual está compuesta por sus padres, dos hermanos y el abuelo. Por otro lado, también se puede encontrar la comedia *Black-ish* (Kenya Barris, 2014-...), cuya historia se centra en una familia afroamericana que intenta mantener sus raíces en medio de un vecindario en el que abunda la clase media-alta blanca. *Uno para todas* (*Last Man Standing*, Jack Burditt, 2011-...) es una serie cuyo protagonista, llamado Mike Baxter, trabaja en una tienda de deportes, posee un camión y se considera amante de las aventuras. Su vida se complica al tener que regresar a su casa repleta de mujeres, donde tiene que lidiar con su esposa y

sus tres hijas. Esta serie muestra la toma de conciencia por parte de Mike de que el mundo que antes estaba dominado por el hombre ahora está controlado por las mujeres.

Las últimas apuestas cómicas de la cadena han sido *Dr. Ken* (John Fox, Ken Jeong y Jared Stern, 2015-...), serie que basa su argumento en un doctor poco convencional que intenta sobrellevar su vida cotidiana dividida entre su trabajo y su familia. También se encuentra *Recién llegados* (*Fresh Off the Boat*, Nahnatchka Khan, 2015-...), una familia taiwanesa que se muda a Orlando para abrir un restaurante de estilo *cowboy* y así vivir el sueño americano. Sin embargo, la adaptación de la familia no es sencilla, el choque cultural supone para ellos un gran desafío a la hora de alcanzar su propósito. Por último, *The Real O'Neals* (Casey Johnson, David Windsor y Joshua Sternin, 2016-...) retrata a una familia supuestamente tradicional y católica, cuyos miembros guardan secretos que romperían su imagen perfecta. Algunos de los secretos que guardan es que el matrimonio se quiere divorciar, uno de los hijos es gay y otro ha sido arrestado.

Como se puede observar la ABC ha mantenido la temática centrada en el núcleo familiar, la misma por la que se ha caracterizado desde sus inicios. No obstante, a pesar de defender la idea de familia como principal motor a partir del que se desencadenan las tramas, se muestra una evidente evolución. *Modern Family*, *Uno para todas* y *The Real O'Neals* son los ejemplos más esclarecedores. En ellas se puede observar que las familias tradicionales se han disuelto. *Modern Family* lo muestra a través de la diversidad familiar (matrimonio heterosexual, interracial, homosexual, etc.) y *The Real O'Neals* mediante los errores y las imperfecciones que asumen los miembros de la familia, que hacen que se alejen de la familia idílica.

Estos personajes protagonizan un proceso de dismitificación del concepto de la familia nuclear que tan asimilado se tenía en décadas anteriores, siguiendo el camino del cambio que otras predecesoras como *Matrimonio con hijos* o *Los Simpson* iniciaron a finales de los años ochenta. Respecto a la tercera serie, el personaje masculino intenta sobrevivir en un hogar donde imperan las mujeres. En este caso la mujer sobrepasa la participación del hombre en escena, cosa nada habitual en las primeras *sitcoms* en las que quedaban relegadas a un segundo plano y permanecían a la sombra de sus maridos.

Un aspecto que se repite en varias de las series citadas y que, por lo tanto, muestran una tendencia a la hora de crear nuevos programas es el hecho de que muchas de las series que produce la ABC están centradas en familias de diversas etnias. En las series *Dr. Ken*

y *Recién llegados* los miembros del núcleo familiar son asiáticos y en *Black-ish* afroamericanos. En este tipo de programas se suelen mostrar las diferencias culturales y las complejidades que se producen a la hora de encajar en la sociedad blanca norteamericana.

La *National Broadcasting Company* (NBC) es la cadena de radiodifusión más antigua en Estados Unidos, fundada en 1926. Esta compañía ha cosechado grandes éxitos y ha sabido ganar el reconocimiento de la audiencia, pues no hay que olvidar que es una de las cadenas que más premios posee a la mejor serie de comedia.

Algunas de las apuestas que hace la NBC por la *sitcom* es *About a Boy* (Jason Katims, 2014-2015), una serie que narra la historia de Will, un hombre desempleado que vive una vida acomodada y sin preocupaciones, todo un lujo que se ha podido permitir tras escribir una canción de éxito. Su idílica situación cambia cuando una mujer y su hijo, Fiona y Marcus, se mudan a la casa de al lado. Poco a poco el niño y el protagonista entablarán una fuerte amistad y harán un trato: Will le permitirá jugar en su casa a cambio de que Marcus finja ser su hijo mientras estén juntos. Este acuerdo se debe a que Will se ha dado cuenta de que un padre soltero con un niño es un incentivo bastante suculento para las mujeres.

Otro ejemplo bastante más longevo es *Parks and Recreation*, donde se muestran los trapicheos que realizan los funcionarios públicos de una ciudad de Indiana para mejorar el lugar. También se puede encontrar *Community*, donde un abogado, tras ser suspendido por afirmar falsamente que posee el título, se inscribe en una universidad donde se formará un grupo de estudio con personajes muy variados (un multimillonario, un exdrogadicto, un estudiante de cine, etc.). Casos más recientes son *Superstore* (Justin Spitzer, 2015-...) y *The Carmichael Show* (Jerrod Carmichael, Willie Hunter, Ari Katcher y Nicholas Stoller, 2015-...). En la primera serie las tramas se desarrollan en un gran supermercado y muestra las relaciones laborales y sentimentales que experimentan los empleados dentro de dicho lugar. La segunda serie sigue la vida cotidiana de Jerrod y la forma de compaginar su relación sentimental con la familiar.

Mientras que la ABC dedica especial interés en centrar sus series en familias, la cadena NBC tiene una programación más variada. Esta última aporta a sus series un aire más juvenil al abordar tramas protagonizadas principalmente por jóvenes treintañeros en diversos ámbitos como en el laboral (*Superstore*) o el educativo (*Community*) y no sólo

en el doméstico. En el caso de que el argumento de sus series se centre en las familias, como ocurre con *The Carmichael Show*, la NBC hace que el progreso de la serie sea llevada por una joven pareja que se muda a un apartamento. En este sentido, la cadena transmite una imagen de rejuvenecimiento mucho más latente que la ABC.

A pesar de que la NBC cuenta con destacados actores, temáticas originales y una fuerte capacidad financiera, la temporada 2013-2014 se encuentra repleta de fracasos respecto a sus apuestas por la producción de nuevas comedias⁶⁷. *1600 Penn* (Josh Gad, Jon Lovett y Jason Winer, 2012-2013), *Go On* (Scott Silveri, 2012-2013), *The New Normal* (Ali Adler, Ryan Murphy y Katherine Shaffer, 2012-2013), *Animal Practice* (Brian Gatewood y Alessandro Tanaka, 2012-2013), *Whitney* (Whitney Cummings, 2011-2013) o *Guys with Kids* (Jimmy Fallon, Charlie Grandy y Amy Ozols, 2012-2013) son algunos casos de comedias canceladas durante el año 2013 por falta de audiencia. Poco tiempo después, otras como *Bad Judge* (Anne Heche y Chad Kultgen, 2014-2015), *A to Z* (Ben Queen, 2014-2015), *Growing up Fisher* (DJ Nash, 2014) y *Truth Be Told* (DJ Nash, 2015) también vieron su cese de emisión. La mayoría de ellas se tratan de series que ni en el estreno del capítulo piloto destacaron en los índices de audiencia. Según los datos recogidos en *VAVEL the International Newspaper*, *A to Z* se estrenó con 4,75 millones de espectadores, disminuyendo a 2,6 millones en el último episodio. *Bad Judge* arrancó con 5,8 millones de espectadores y conforme avanzaron los capítulos se redujo a 4 millones. Durante el año 2016 muchas otras comedias de situación fueron canceladas⁶⁸. Muestra de ello fueron *Undateable* (Adam Sztykiel, 2014-2016), *Telenovela* (Jessica Goldstein, Robert Harling y Chrissy Pietrosh, 2015-2016) y *Crowded* (Suzanne Martin, 2016).

Tras concluir *The Office* y *Rockefeller plaza*, ambas consideradas dos de las comedias más consolidadas de la cadena, resulta evidente que la NBC no ha conseguido encontrar una nueva generación de *sitcom* que le haga revivir éxitos similares. A pesar del empleo de caras conocidas como protagonistas en sus nuevas producciones, parece ser inevitable su fracaso. Este fue el caso de Matthew Perry, reconocido por interpretar a Chandler en *Friends*, y quien pudo experimentar el desalentador resultado de *Go On*. Lo mismo ocurrió en *A to Z* con Cristin Milioti, actriz conocida por encarnar a Tracy en *Cómo conocí*

⁶⁷ El País anunció en el 2013 el listado de series que no fueron renovadas de la NBC. De entre diez series de diferentes géneros que fueron canceladas, siete de ellas eran comedias.

⁶⁸ El 17 de mayo del 2016 se hizo pública la cancelación en el siguiente enlace: <http://www.sensacine.com/noticias/series/noticia-18542018/> [Última consulta: 19 de mayo del 2016].

a vuestra madre. Otro caso fue el de Eva Longoria en *Telenovela*, conocida por su papel en *Mujeres desesperadas*. El ejemplo más llamativo por su gran agrupación de caras reconocidas fue *Crowded*, donde se contaba con la participación de Patrick Warburton (*Seinfeld*), Carrie Preston (*True Blood*, Alan Ball, 2008-2014), Miranda Cosgrove (*iCarly*, Dan Schneider, 2007-2012) y Mia Serafino (*Shameless*), entre otros.

La tercera y última gran cadena de televisión es *Columbia Broadcasting System* (CBS), cuya primera emisión se produjo en 1927, es considerada una de las cadenas de radiodifusión más importante de todo el mundo. Al igual que la NBC, la CBS cuenta con numerosos premios *Emmy* a la mejor serie de comedia, liderando entre ambas el *ranking* de los más galardonados.

Si algo ha sabido hacer la CBS es conseguir que varios de sus proyectos perduren a lo largo de los años y sigan manteniendo respetables índices de audiencia. Este es el caso de *Dos hombres y medio*, serie que está produciendo nuevos capítulos desde hace más de diez años y que incluso ha sabido sobrevivir a los obstáculos que se le han ido apareciendo por el camino. Un ejemplo fue cuando Charlie Sheen, quien interpretaba al personaje protagonista Charlie Harper, fue despedido debido a sus escándalos públicos relacionados con las drogas y el alcohol. Tras mucho meditar y descartando la opción de cancelar la serie que tanto éxito estaba teniendo, se contrató a Ashton Kutcher para que interpretara a Walden Schmidt, quien rápidamente reemplazaría el hueco que Charlie había dejado en la serie. A pesar de este contratiempo, la CBS supo reimpulsar la *sitcom*, la cual ya lleva en antena más doce temporadas.

Otra *sitcom* que acumula temporadas desde el año 2007 es *Big Bang Theory*, una de las series revelación que más transcendencia mediática está teniendo en la actualidad y que ya ha sido renovada para una décima temporada⁶⁹. Otra más reciente que las anteriores citadas y de la que aún se producen nuevos episodios es *Dos chicas sin blanca*. La historia muestra la vida de dos jóvenes camareras de un restaurante de Nueva York y de cómo intentan reunir dinero para cumplir su sueño de abrir un negocio de repostería. Por el momento consta de seis temporadas, superando la fase crítica que supone sobrevivir a la primera y segunda temporada por parte de los telespectadores.

⁶⁹ Se puede leer el artículo completo sobre la renovación de la serie en el siguiente enlace: <http://www.vinereport.com/article/the-big-bang-theory-updates-show-renewed-for-season-10-cast-still-interested-to-do-season-11/9316.htm> [Última consulta: 20 de mayo del 2016].

The Millers (Gregory Thomas Garcia, 2013-2015) muestra el desmoronamiento de la vida sentimental de Nathan, un joven periodista que tras varios años de matrimonio acaba por divorciarse de su mujer. Sus intentos de disfrutar de su nueva vida de soltero se ven frustrados cuando su madre se muda con él a su apartamento. Esta mudanza repentina se debe a la decisión de su padre de querer separarse de su madre al ver en él que la ruptura del matrimonio es la opción correcta para volver a ser feliz. Todos estos cambios acaban por revolucionar la tranquila vida de Nathan. Una de las últimas apuestas de la cadena es *The McCarthys* (Brian Gallivan, 2014-2015). En ella se muestra a una familia irlandesa y católica, amante de los deportes y de la comedia basura, la cual está extremadamente unida, tanto que los padres y sus respectivos hijos independizados viven a pocas manzanas los unos de los otros. El problema se origina cuando uno de los hijos decide mudarse a otra ciudad y el resto de la familia no recibe la noticia de la mejor forma.

Las últimas producciones de la cadena de las que se siguen emitiendo capítulos son *Mom* y *The Odd Couple* (Danny Jacobson, Joe Keenan y Matthew Perry, 2015-...). *Mom* es una serie protagonizada por una madre soltera exalcohólica que trata de remendar los errores del pasado intentando dar buen ejemplo a sus hijos y llevando una vida lo más honrada posible. Sin embargo, su pasado y su madre, quien también padece problemas con el alcohol, regresan para desastabilizar sus buenos propósitos. En *The Odd Couple* dos amigos comparten piso tras haberse separado de sus respectivas parejas. Las tramas se centran en las dificultades que entraña la convivencia debido a que ambos poseen un estilo de vida distinto.

Analizando todas estas series se puede ver que la CBS se ha preocupado por mostrar un amplio abanico de diversidad familiar. Aparentemente la familia más clásica es la que se muestra en *The McCarthys*, ya que se trata de una familia numerosa, creyente y unida. Sin embargo, en ocasiones se muestran como personas emocionalmente chantajistas, como es el caso de la madre que confiesa a su hijo estar supuestamente enferma para convencerlo de que no se mude de la ciudad, y actúan de forma contraria a lo que predica su religión, por ejemplo, al preparar una fiesta sorpresa gay para el protagonista. Otras series emitidas por la CBS reflejan a las familias divididas a causa del divorcio (*The Millers*, *Dos hombres y medio*, *Mom* y *The Odd Couple*), la manera en la que van encontrando progresivamente su lugar en el mundo y la forma de aprender a sentirse cómodos en su nueva situación. También muestran a las familias disfuncionales, como *Dos hombres y medio* pero sobre todo *Mom*, las cuales quedan muy alejadas de ser

consideradas referentes positivos para los telespectadores. Por último, *Big Bang Theory* enseña varios estilos de vida, uno es la posibilidad de compartir piso con un amigo (Sheldon y Leonard), la de vivir sólo (Penny o Rajesh) y la de continuar viviendo con la madre después de los treinta años (Howard).

Todas ellas reflejan las distintas situaciones que los norteamericanos y personas de todo el mundo experimentan. Además, lo muestran como una forma válida y respetable de vivir. Con esta diversidad y sobre todo con el respeto a dicha diversidad, la CBS consigue que cada telespectador se pueda sentir identificado con alguna de las familias mostradas y, de este modo, en el mejor de los casos, se convierta en el motivo que provoque su fidelización a la serie.

Como conclusión, si se analiza a las tres grandes cadenas de forma global, las tres tienen en común su apuesta por las series de comedia centradas en la familia, como ya se venía haciendo desde el origen de la *sitcom*. Sin embargo, si antes perpetuaban la idea de la familia nuclear, el padre sin imperfecciones que todo lo sabe, la esposa dócil y sumisa y los hijos traviesos pero de corazón puro, ahora estas nuevas familias destruyen todos los valores y la imagen idílica que la familia nuclear intentaba transmitir. Ahora las madres y abuelas son exalcohólicas (*Mom*), los matrimonios se rompen (*The Millers*, *Dos hombres y medio*, *The Odd Couple* y *The Real O'Neals*), existe la diversidad familiar (*Modern Family* y *Mom*), los hijos son homosexuales (*The McCarthys*, *Modern Family* y *The Real O'Neals*) y cometen graves irresponsabilidades (son arrestados o se quedan en cinta siendo adolescentes como ocurre en *The Real O'Neals* y *Mom* respectivamente) y las familias protagonistas no sólo son las blancas norteamericanas, ahora también se experimenta el multiculturalismo (*Dr. Ken*, *Recién llegados*, *The Carmichael Show* y *Black-ish*⁷⁰).

⁷⁰ Aunque previamente ya ha habido series protagonizadas por familias afroamericanas como *La hora de Bill Cosby*, *Cosas de familia* o *El príncipe de Bel-Air*, las series actuales como *The Carmichael Show* y *Black-ish* no muestran a familias que pretenden vivir y ser iguales que las compuestas por norteamericanos blancos tradicionales. En *The Carmichael Show* el protagonista es un joven que no comparte las estrictas creencias religiosas que su madre predica y termina por irse a vivir con su pareja sin estar casados. Su novia tampoco quiere seguir los pasos que tradicionalmente se le ha asignado a la mujer, como es el de encontrar a un hombre, contraer matrimonio, comprar una casa en común y, por último, tener descendencia. Ella lo tiene claro, primero desea destacar en su puesto de trabajo, no tiene ninguna prisa en tener hijos. Además, el hermano del protagonista se divorcia de su esposa, cosa impensable en las *sitcom* protagonizadas por familias nucleares. En el caso de *Black-ish*, aunque el protagonista desea alcanzar el sueño americano para que así sus hijos no tengan un origen tan humilde como el que él tuvo al nacer, no quiere abandonar sus raíces, no quiere convertirse en un norteamericano blanco de clase alta. Así pues, el personaje hace todo lo

6.2. Las cadenas temáticas: búsqueda de la especialización en el género cómico

Cada vez más se puede ver cómo nuevos canales privados se suman al propósito de dedicar toda su parrilla televisiva al género de la comedia. En estos canales hay cabida para todo tipo de programas siempre y cuando basen su esencia en el humor. De esta forma, existen casos en los que un mismo canal emite películas, monólogos, series, espectáculos, etc. de comedia durante todas las horas del día. A continuación, se va a proceder a analizar los contenidos de algunas de las cadenas temáticas de comedia más conocidas.

Turner Broadcasting System (TBS) centra su contenido en los programas de comedia, especialmente en las *sitcoms*. En este canal se puede hallar todo tipo de variedades, por un lado, se puede ver las reposiciones de series clásicas como *Seinfeld*, *Matrimonio con hijos* o *Friends* y, por otro lado, los últimos capítulos de series actuales como *Big Bang Theory*, *Padre made in USA* (*American Dad!*, Mike Barker, Seth MacFarlane y Matt Weitzman, 2005-...) y *Padre de familia*. A su vez, se dedica una parte de la parrilla a películas como *Bad Teacher* (Jake Kasdan, 2011), *Shrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Vernon, 2004) o *Resacón en Las Vegas* (*The Hangover*, Todd Phillips, 2009) y a otros programas de *realityTV* o *talk-show* como por ejemplo *Deal with It* (J. Chris Newberg, 2013-...), donde los concursantes deben enfrentarse a determinados retos en público mientras una cámara oculta graba toda la acción, *America's Funniest Home Videos* (Vin Di Bona, 1989-...), que trata de emitir fragmentos cortos de situaciones divertidas, reales y estrechamente relacionadas con el dolor que han vivido los americanos, o *Conan* (Conan O'Brien y Bruce W. Timm, 2010-...) un *late-night*⁷¹ presentado por él mismo que da nombre al programa.

Otro canal temático importante es *Home Box Office Comedy* (HBO Comedy), conocido por emitir series como *Larry David* (*Curb your Enthusiasm*, 2000-...). En ella se muestran sucesos basados en Larry David, productor ejecutivo de *Seinfeld*, y se centra en hacer una representación autocrítica de su vida. Se cree que esta *sitcom* sigue el mismo patrón que *Seinfeld*, es decir, que los capítulos no tratan sobre nada en especial, su

que está en su mano para que él y su familia antepongan su cultura a la de los norteamericanos blancos, aunque sea a través de amenazas o chantajes.

⁷¹ Programas de media noche que suelen ir a continuación de la franja horaria que ocupa el *primetime*. Estos espacios se basan en mantener conversaciones y/o entrevistas con celebridades de cualquier ámbito y mantienen un estrecho contacto con temas actuales que conciernen a la sociedad.

intención es entretener y divertir al telespectador. Pero lo realmente original es que la serie se rueda con cámaras portátiles, rompiendo con el procedimiento clásico que han seguido otras similares. Incluso en esta serie se da importancia a la improvisación del actor, dejando en un segundo plano al guion.

De culo y cuesta abajo (*Eastbound & Down*, Ben Best, Jody Hill y Danny McBride, 2009-2013) es también uno de los títulos que forman parte de la cadena. Está protagonizada por Kenny Powers, un famoso jugador de béisbol, que al ser expulsado del equipo regresa a Carolina del Norte donde se convierte en el nuevo entrenador de los *Phys Ed*, el equipo del instituto en el que estudió. *Girls* (Lena Dunham, 2012-2016) es otra serie a la que se puede tener acceso a través de este canal y que muestra las experiencias de un grupo de chicas veinteañeras en la ciudad de Nueva York. Por último, se podría nombrar *Hello Ladies* (Lee Eisenberg, Stephen Merchant y Gene Stupnitsky, 2013-2014) como una de sus producciones más recientes. La historia gira en torno a un hombre inglés que viaja hasta los Ángeles con la intención de encontrar a la mujer perfecta.

Por otro lado, todas estas *sitcoms* comparten espacio con las actuaciones de monólogos⁷² de humoristas consolidados como Katt Williams, John Leguizamo y Jerrod Carmichael. Este último es considerado una de las grandes apuestas dentro del género de la comedia y por ello, la NBC decidió darle la oportunidad de preparar un piloto cómico escrito por él y por el guionista Nick Stoller.

Un canal temático relevante es *Comedy Central*⁷³, donde se puede encontrar *Workaholics* (V.V.AA., 2011-...), una serie protagonizada por tres jóvenes que se conocieron en la universidad y que en el presente trabajan de vendedores telefónicos. Además, la mayoría de su tiempo libre suelen pasarla juntos. Por otro lado, *Broad City* (Ilana Glazer y Abbi Jacobson, 2014-...) muestra la amistad de dos jóvenes y los problemas de sus vidas cotidianas en Nueva York.

La cadena también cuenta con un amplio repertorio de series de *sketches*, como es el caso de *Key and Peele* (Keegan-Michael Key y Jordan Peele, 2012-2015), donde cada capítulo está dividido por varios *sketches* cómicos, protagonizados por Keegan-Michael Key y Jordan Peele, y en cada uno se expone temas sociales ocasionalmente mostrados desde

⁷² En Estados Unidos recibe el nombre de *stand-up comedy*.

⁷³ En 1999 comenzó su emisión llamándose *Paramount Comedy* pero en el año 2014 pasó a llamarse *Comedy Central*.

una perspectiva afroamericana. Otra serie que sigue el mismo estilo es *Inside Amy Schumer* (Amy Schumer y Daniel Powell, 2013-...), cuyos episodios están protagonizados por la comedianta que da nombre a la serie. Los capítulos se encuentran divididos en distintas partes como entrevistas y monólogos, y su temática se centra en los roles de género y la sexualidad.

En *Comedy Central* también se puede encontrar desde *game-shows* como *@Midnight* (Jason Nadler, Alex Blagg y Jon Zimelis, 2013-...) donde los concursantes son humoristas, a programas de noticias como *The Colbert Report* (Stephen Colbert, Ben Karlin y Jon Stewart, 2005-2014) donde el presentador hace una sátira sobre los problemas que conciernen a los estadounidenses, aunque también trata cuestiones que afectan a otros puntos geográficos. Este último programa se inspiró en *Las noticias de Jon Stewart* (*The Daily Show*, Lizz Winstead y Madeleine Smithberg, 1996-...), programa también de noticias de la *Comedy Central*.

La cadena además dedica bastante tiempo de su emisión a los *stand-up comedy* llevados a cabo por humoristas de gran relevancia. Entre ellos se encuentra al veterano Bill Cosby, quien parece estar aún muy lejos de retirarse del mundo del espectáculo, y también cuenta con la participación de Dane Cook, Chris D'Elia, Marc Maron, María Mamford, Amy Schumer, entre muchos otros. En resumen, se tratan en su mayoría de comediantes con una larga trayectoria profesional en el género cómico, lo que hace que puedan ser capaces de asumir la difícil tarea de hacer reír a los telespectadores continuamente.

Para concluir, decir que también hay otros canales temáticos que emiten comedia aunque no incluyan el formato *sitcom*. Este es el caso de *Starz Comedy*, un canal cuya parrilla televisiva está exclusivamente dedicada al cine de humor. Esta cadena cuenta con una larga lista de películas que engloba varias décadas, por lo que se puede visionar películas recientes como *Juerga hasta el fin* (*This is the End*, Evan Goldberg y Seth Rogen, 2013) o *Infiltrados en la universidad* (*22 Jump Street*, Phil Lord y Christopher Miller, 2014) y películas de los noventa como *Luna de miel para tres* (*Honeymoon in Vegas*, Andrew Bergman, 1992) o *El gran scout* (*Bushwhacked*, Greg Beeman, 1995).

Todas estas cadenas van dirigidas a un público muy concreto, que son a aquellas personas que tienen una gran predilección por la comedia. Por otro lado, el que un canal reduzca a un único género su contenido, puede resultar ser una forma efectiva para conseguir una mayor fidelización por parte de aquellos individuos que mantengan un gusto predilecto

por ella, ya que al guardar todos los programas cierta similitud en su esencia, es más fácil que un telespectador que sigue una serie concreta, se sienta atraído por algunas otras que ofrezca la cadena. Además, el que una cadena esté centrada en un único estilo hace que perfeccione más la calidad de sus programas, satisfaciendo así las exigencias de la audiencia.

6.3. Otras cadenas de interés

*Freeform*⁷⁴ es una cadena que pertenece a la ABC y cuya programación va dirigida especialmente a los jóvenes y a los adolescentes. En sus series muestran el proceso de madurez personal que se inicia en la niñez y que alcanza su máximo esplendor en la edad adulta. Esta cadena abarca todo tipo de series, aunque sobre todo hace una apuesta importante por el drama y la comedia.

En lo que le concierne a la comedia, la *Freeform* cuenta con *Melissa & Joey* (David Kendall y Bob Young, 2010-2015), aquí se muestra de qué manera Mel, una concejal de Ohio, decide quedarse a cargo de sus dos sobrinos tras un escándalo familiar. Pero pronto se da cuenta de lo difícil que es mantener su trabajo y cuidar a dos niños, por lo que recurre a Joey, quien se convertirá en la niñera. Otra serie a destacar es *Papá canguro* (*Baby Daddy*, Dan Berendsen, 2012-...), donde la historia se inicia cuando el protagonista de veinte años encuentra en la puerta de su casa a un bebé de una exnovia suya. Así pues, el joven se ve en la obligación de hacerse cargo de la criatura con la ayuda de sus amigos y su familia.

Con estas dos *sitcoms* se puede ver de qué forma se han intercambiado los clásicos roles de la mujer y del hombre. El hombre poco a poco va participando en la función de cuidar a los niños mientras la mujer trabaja fuera, como es el caso de la primera. En *Melissa & Joey* la protagonista femenina trabaja en la política, un mundo relacionado con el poder y dirigido especialmente por varones. Sin embargo, esta mujer ha sabido encontrar su lugar en uno de los campos más agresivos en relación a las profesiones y, por otro lado,

⁷⁴ Anteriormente llamado *American Broadcasting Company Family* (*ABC Family*) hasta que en el año 2016 se cambió por *Freeform*. Como el propio nombre indica, *ABC Family* estaba pensada para toda la familia, es decir, el contenido de sus emisiones era apto para todas las edades y sin distinciones de género. A partir del cambio de nombre, la cadena heredó los programas y añadió aquellas series que se centran en reflejar a los *becomers*, adolescentes y jóvenes con una edad comprendida entre los 14 y los 34 años, quienes están expuestos a las primeras experiencias y al proceso de convertirse en una persona adulta.

ha conseguido romper con todos los estereotipos contratando a un hombre para que quede al cuidado de los niños. En el caso del protagonista de *Papá canguro*, decide asumir el papel de padre a pesar de su corta edad, cuidando y protegiendo al bebé. Se podría decir que asumiendo tal responsabilidad, pasa a convertirse en un “padre” soltero y veinteañero, lo cual es algo poco habitual, y con ello se destruyen los pilares que sustentan a la familia nuclear o clásica norteamericana.

The Middle muestra el día a día de los Heck, una familia de clase media que vive en un pueblo ficticio de Indiana. Frankie es la madre de la familia y quien intentará superar los retos de la vida cotidiana con un gran sentido del humor. Sus funciones se basan en cuidar del hogar y tratar con la ayuda de su marido a sus tres hijos, quienes tienen unas personalidades muy marcadas y distintas entre sí. Frankie no es un ama de casa convencional, le cuesta llevar adelante las tareas básicas propias de la profesión, como es el preparar comida (utiliza la comida rápida y precocinados) pero siempre trata de hacerlo lo mejor posible. Además, trabaja como vendedora de coches de segunda mano, una labor poco habitual en una mujer, al igual que lo era el caso anterior del hombre que ejercía de niñera en *Melissa & Joey*. Una de las últimas apuestas de *Freeform* es *Young & Hungry* (David Holden, 2014-...). La protagonista se hace llamar Gabi, una *blogger* gastronómica que es contratada como chef personal por un joven y rico empresario. El primer objetivo que se propone Gabi es demostrar sus dotes culinarias para poder mantener el trabajo.

Como se puede comprobar, la cadena se ha preocupado por otorgar al personaje femenino un lugar relevante en las series, en ellas recae todo el peso principal de las tramas. Pero esto no sólo ocurre en la comedia, *Freeform* cuenta con numerosos dramas como *Las chicas Gilmore* (*Gilmore Girls*, Amy Sherman-Pallafino, 2000-2007), *Pequeñas mentirosas* (*Pretty Little Liars*, I. Marlene King, 2010-...) o *Chasing Life* (Susanna Fogel, Joni Lefkowitz y Ricardo Álvarez Canales, 2014-2015), donde el elenco principal está compuesto en todas ellas principalmente por mujeres, mujeres de muy distintas edades, con situaciones muy diversas pero todas tienen en común que son papeles femeninos los que se encargan de avanzar las tramas de los capítulos.

*USA Network*⁷⁵, es una cadena norteamericana que ha empleado la técnica de la hibridación para construir dos de sus series potenciales: *Ladrón de guante blanco* (*White Collar*, Jeff Eastin, 2009-2014) y *Royal Pains* (Andrew Lenchewki y John P. Rogers, 2009-...). Ambas son dramedias y han funcionado bastante bien todos estos años. En el caso de la primera, su trama gira en torno a Neal, un excelente estafador y ladrón, que ayuda al FBI a capturar a otros delincuentes similares a él, gracias a su larga experiencia en el mundo delictivo. Por otro lado, *Royal Pains* trata de un médico de urgencias que se muda a los Hamptons tras ser inculcado por el fallecimiento de un hombre importante. Allí se acaba convirtiendo en el médico de los ricos y acomodados hasta que aparece la administradora del hospital local proponiéndole ser el médico de personas sin recursos. Es entonces cuando el protagonista debe escoger entre las ganancias que obtiene al tratar a gente famosa o hacer un bien mayor ayudando a gente que realmente lo necesita.

Aparte del dramedia, *USA Network* también cuenta con un programa de *reality* de comedia llamado *Chrisley Knows Best* (2014-...). Rápidamente el título hace recordar a una de las primeras *sitcoms*: *Papá lo sabe todo* de la NBC, por lo que se podría decir que este *show* hace honor a la famosa serie y no sería de extrañar, ya que al igual que *Papá lo sabe todo* pertenece a la cadena NBC, *USA Network* también. El *reality* se basa en la vida real de una familia multimillonaria que vive en Atlanta. La familia aparentemente modélica, compuesta por el marido, la esposa y sus cinco hijos, da a entender que a través del dinero se puede conseguir cualquier propósito.

Benched: una abogada en apuros (*Benched*, Damon Jones y Michaela Watkins, 2014) y *Playing House* (Lennon Parham y Jessica St. Clair, 2014-...) son dos de las producciones más actuales y en este caso ambas son comedias. En el caso de *Benched: una abogada en apuros*, la protagonista es Nina, una mujer que pierde a su novio y su trabajo como abogada en el mismo día. Pronto encuentra otro oficio, pero en la oficina de Defensa Pública, donde se da cuenta que el sistema está más desequilibrado que su vida personal. Respecto a *Playing House*, la trama se centra en Maggie y Emma, dos mujeres que han sido las mejores amigas desde la infancia. Siempre han compartido todo y han crecido juntas. Ahora ambas deben enfrentarse a uno de los retos más grandes: criar a un bebé.

⁷⁵ Este canal empezó sus emisiones a principios de los años setenta pero para entonces se le conocía como *Madison Square Garden Network* (MSG) y aproximadamente diez años más tarde, su nombre fue cambiado por el actual.

La cadena *Showtime* posee una larga lista de títulos de comedia. Una de sus series más destacables y que finalizó unos pocos años atrás fue *Weeds*. En ella se cuenta la historia de una mujer cuyo marido ha fallecido recientemente y que vende marihuana para poder mantener el alto estilo de vida que lleva ella y sus dos hijos. Otra producción exitosa es *Californication* (Tom Kapinos, 2007-2014), un dramedia cuya trama se centra en la inestabilidad emocional que padece Hank. El protagonista vive en Nueva York y ha escrito un libro que se ha convertido en uno de los más vendidos, tiene tanta trascendencia que deciden hacer una película sobre la novela. Al inicio del rodaje el personaje decide mudarse a California con su mujer y su hija. El problema se genera cuando se da cuenta de que poca relación guarda la película con su libro y esto hace que el personaje cambie, consiguiendo alejar a su familia. La decepción sumada al ambiente californiano lo acaba arrastrando a un mundo de sexo, drogas y alcohol, a la vez que pretende ser un buen padre y recuperar a su mujer.

Web Therapy (Dan Bucatinsky, Lisa Kudrow y Don Roos, 2011-2015) tiene un argumento singular. Fiona es una terapeuta que quiere llevar adelante su nuevo método para tratar pacientes. Se trata de hacer terapias cortas, de unos tres minutos, con la intención de que el cliente se centre únicamente en decir lo verdaderamente importante y vía web, es decir, el paciente y la terapeuta interactúan a través de una pantalla. La pequeña controversia que existe en este proyecto es que no sabe escuchar, no respeta el turno de palabra y divaga más que ayuda. Aparte de la aportación novedosa que supone su argumento, cuenta con el aliciente de que el papel protagonista es interpretado por Lisa Kudrow, muy conocida por su participación en *Friends*, lo que hace que la actriz sea bastante aceptada y querida por la audiencia.

Otra *sitcom* interesante es *Episodes* (David Crane y Jeffrey Klarik, 2011-...). En esta ocasión no es una producción totalmente americana, también es británica. La serie trata de un matrimonio que posee una serie de televisión de éxito en Reino Unido y que tras ganar varios premios, deciden traspasar fronteras y hacer una versión americana de la misma en Hollywood. Todo parece perfecto hasta que contratan a un hombre para que interprete a uno de los personajes y este no sólo consigue dañar la buena imagen de la serie, sino que también mancilla la reputación del matrimonio. Este caótico hombre es interpretado por Matt LeBlanc, compañera de trabajo de Lisa Kudrow en *Friends* y protagonista de un *spin-off* llamado *Joey* (Shana Goldberg-Meehan y Scott Silveri, 2004-2006) que no tuvo gran relevancia.

Showtime no sólo cuenta con el formato *sitcom*, sino que también emite monólogos y películas cómicas. Para sus *stand-up comedy* cuenta con la presencia de Heather McDonald, Sebastián Maniscalco, Kevin Hart y Dane Cook, entre otros. En lo que concierne a las películas, algunos ejemplos pueden ser *Los productores* (*The Producers*, Susan Stroman, 2005), *Cosas que hacer antes de los 18* (*The to Do List*, Maggie Carey, 2013) o *¡Menudo fenómeno!* (*Delivery Man*, Ken Scott, 2013).

Otra cadena digna de mención es *The CW*, nombre que recibe por la combinación de las palabras CBS y *Warner Network*, debido a la fusión de Warner y *United Paramount Network* (UPN, propiedad de la CBS). Este canal se encarga de emitir comedias de situación como *Husbands* (Brad Bell y Jane Espenson, 2011-...), que trata de dos hombres que tras una noche de borrachera en Las Vegas amanecen casados y deciden mantener la unión como símbolo del matrimonio igualitario. A partir de entonces el matrimonio debe lidiar con las familias, exparejas y amigos. Esta es una de las escasas series que es protagonizada por gays, aunque fácilmente hacen aparición de los clichés que existen sobre los homosexuales. Uno de ellos es bastante afeminado, tanto a la hora de hablar y de gesticular como a la hora de cuidar su aspecto físico. Además, la portada en la que se presenta la serie es de lo más estereotipada, se compone de ellos dos en ropa interior, tumbados el uno sobre el otro, mientras una nube de plumas blancas caen sobre ellos.

Seed (Mark y Joseph Raso, 2013-2014) trata de un joven mujeriego, cuya vida se complica cuando descubre que ha sido padre de varios niños con distintas mujeres, debido a la donación de semen que hizo tiempo atrás. La comedia muestra las relaciones que el protagonista establece con los niños y con los padres de estos. Hay un detalle importante en esta comedia y es que los padres de uno de los niños son dos mujeres homosexuales. El momento más destacable se produce cuando el protagonista conoce a una de las madres. Al verla con ropa elegante y ajustada lo primero que dice es que no parece ser lesbiana, ya que no encaja con el estereotipo. A continuación aparece su pareja, una mujer que viste ropa ancha, chaqueta de chándal, gorra ladeada y con movimientos poco delicados. Es entonces cuando el protagonista acepta que son lesbianas.

Tras observar las apariciones homosexuales de *Husbands* y *Seed* parece ser que las parejas gays y lesbianas están destinadas a que uno sea el afeminado y la otra la masculina y su pareja sea el contrapunto que equilibra la relación, la persona que lo sabe disimular.

También *The CW* cuenta con *Play it Again, Dick* (Viet Nguyen, 2014-...), donde Ryan Hansen quiere que su personaje Dick Casablancas tenga su propia serie, quien se hizo famoso tras su paso por la serie *Veronica Mars* (Rob Thomas, 2004-2007).

Una de las apuestas más recientes de *The CW* sobre series cómicas es *Crazy ExGirlfriend* (Rachel Bloom y Aline Brosh McKenna, 2015-...). Esta serie mezcla la comedia con el musical y muestra la inestabilidad emocional de una joven y su dependencia hacia el sexo masculino. Para seguir a un exnovio de su infancia, a quien desea conquistar a cualquier precio, se muda a California, dejando atrás su trabajo y su vida en Nueva York. Sus esperanzas de mantener una relación con él se ven frustradas cuando descubre que ya tiene novia.

6.4. Cadenas de comedia infantil

A diferencia de los adultos que en su mayoría admiten utilizar la televisión como herramienta de entretenimiento y de evasión⁷⁶, los niños recurren al pequeño aparato para intentar comprender aspectos de la realidad que debido a su corta edad desconocen (Montero, 2006: 54). De esta forma, la televisión se presenta para estos jóvenes telespectadores como una ventana abierta al mundo, a través de la que pueden acceder a infinitos tipos de información. Sin embargo, este medio de comunicación no está diseñado para aportar información de calidad para que los más pequeños sacien su curiosidad y se enriquezcan. Muy alejado de esto, la televisión es tratada como una mercancía, como una industria, donde lo esencial no es ofrecer programas de calidad, sino programas que puedan captar y mantener la atención de la audiencia y que sean capaces de generar una rentabilidad para la cadena (Popper y Condry, 1998: 70-77).

⁷⁶ Una frase de Homer Simpson refleja esta idea de “escape” que los adultos buscan en la televisión y aparece en el capítulo primero de la undécima temporada, titulado “Beyond Blunderdome”. En una de las escenas, Homer mantiene una conversación con Mel Gibson. Cuando el actor le pregunta si para él son importantes las películas, Homer contesta: “They're my only escape from the drudgery of work and family”. Esta frase aporta un punto de vista generalizado entre la sociedad adulta. Ante la incapacidad de lidiar con los problemas del mundo real, el cine y la televisión se convierten en una importante vía de evasión. Ethan Thompson señala que el hecho de que se haga comedia de temas controvertidos o de acontecimientos actuales que pertanen a la sociedad, consigue que se mantenga viva la creencia de que el género cómico sirve para que el telespectador olvide el mundo real por un tiempo limitado en vez de ser considerado como una vía para acercarse al mundo y a la realidad (2009: 40). En contraposición a esta extendida idea, Iñaki Martínez (2012: 43) y Concepción Cascajosa (2012: 83) advierten que la ficción también sirve para mostrar los conflictos y adversidades que se acontecen en la actualidad y a su vez, para ofrecer unas pautas para lidiar con ellos.

Al ser la televisión el modo de distracción al que los niños le suele dedicar más tiempo, las series de ficción se convierten en potentes diseñadores de personalidades y constituyen, como se acaba de señalar, un modo de establecer contacto con el mundo y las personas y a la vez para adquirir nuevos conocimientos sobre terrenos aún inexplorados para ellos, como puede ser la identidad sexual. De este modo, se puede decir que las series acaban por transformarse en un campo de experimentación y de debate sobre la propia identidad y otras cuestiones de su interés (Medrano, Martínez y Apodaca, 2015: 306-310). Por todas estas razones y porque la niñez es la etapa clave donde se consolida la personalidad y en la que las personas se encuentran más indefensas e influenciables (Montero, 2006: 34), es importante analizar qué tipo de programación es destinada a los niños y qué clase de contenidos posee.

Una de las cadenas de entretenimiento preferidas por los más pequeños es *Disney Channel*. Esto se debe a que la cadena conoce qué tipo de contenidos gustan y qué tipo de personajes protagonistas construir para liderar las tramas. Un fenómeno de masas que ha conseguido altos beneficios económicos y gran cuota de pantalla ha sido *Hannah Montana* (Rich Correll, Barry O'Brien y Michael Poryes, 2006-2011). Que aunque ya es una serie que finalizó su emisión hace unos años, es importante mencionarla debido a su clara trascendencia social. La serie ha sido exportada a países de todo el mundo y se ha convertido en toda una revelación en los países destinatarios, creando entre los más pequeños la “fiebre Hannah”. Su trama gira en torno a una adolescente que tiene dos caras, una la de una cantante famosa y admirada por todos y la otra una niña que lleva una vida normal con su familia y amigos. Hannah tiene que aprender a mantener sus dos mundos separados y ocultos si quiere seguir llevando una vida normal pero, como es de esperar, esto resulta ser más difícil de lo que parece.

Poco tiempo después apareció *Jessie* (Pamela Eells, 2011-2015), una modesta adolescente de Texas que se traslada a Nueva York con la intención de alcanzar su sueño de convertirse en una estrella pero que termina ejerciendo de niñera de cuatro niños, cuyos padres son una diseñadora de moda y un guionista, director y productor de cine. Un año más tarde, se produjo *Mi perro tiene un blog* (*Dog with a Blog*, Michael B. Kaplan y Philip Stark, 2012-2015). En esta comedia la trama se inicia cuando el perro es adoptado por una familia y se dan cuenta de que su mascota puede hablar. Pero no sólo es especial en ese aspecto, la mascota también tiene un blog personal donde diariamente escribe sus vivencias con la familia.

Las producciones más recientes que tiene la cadena son *Liv and Maddie* (John D. Beck y Ron Hart, 2013-...) y *K.C. Agente especial* (*K.C. Undercover*, Corinne Marshall, 2015-...). La primera trata sobre unas hermanas gemelas adolescentes de personalidades muy distintas entre sí. Mientras que Liv es una superestrella con grandes dotes escénicas, de canto y baile y se preocupa por su aspecto físico, Maddie es una jugadora de baloncesto que quiere ser mejor encestadora que cualquier chico. La moda y el maquillaje no le interesa, ella se siente cómoda llevando ropa deportiva y el pelo recogido. Después de haber pasado una temporada fuera de casa, Liv regresa con su familia y deberá aprender a volver a ser una chica normal. *K. C. Agente especial* está protagonizada por Zendaya, una joven con gran facilidad para entender las matemáticas y notable habilidad para la lucha cuerpo a cuerpo. Debido a sus cualidades, una agencia secreta gubernamental decide reclutarla. Es entonces cuando descubre la verdadera identidad de sus padres: ellos también son espías. A partir del momento en el que es reclutada por la agencia, Zendaya se convierte en un agente secreto y deberá aprender a ocultar sus misiones para proteger al mundo y seguir siendo una chica normal cara a sus amigos.

Nickelodeon también ofrece contenidos exclusivos para los niños, en su parrilla aparecen títulos como *iCarly* y *Victorious* (Dan Schneider, 2010-2013). Respecto a la primera, trata de un grupo de amigos que realiza un programa de entretenimiento para Internet. A su vez, fuera del programa el grupo de amigos intenta sobrevivir a los problemas cotidianos que pueden surgir al ir a la escuela, los enredos de familia, primeros amores, etc. En el caso de *Victorious*, la serie gira alrededor de la vida de Tori, una adolescente que ingresa en una escuela de artes escénicas, donde establece fuertes vínculos con algunos de sus compañeros de clase. Juntos hacen frente a los problemas cotidianos propios de la edad.

The Thundermans (Jed Spingarn, 2013-...) es otra obra con la que cuenta la cadena. La serie muestra la vida cotidiana de una familia con superpoderes (pueden hacer que los objetos leviten, congelar cualquier cosa con su aliento, teletransportarse o volar) pero está especialmente centrada en los hijos adolescentes del matrimonio y en la búsqueda de un equilibrio que les permita ser ellos mismos, unas personas con poderes sobrenaturales, y a la vez encajar entre el resto de humanos. Una de las últimas apuestas es *Bella and the Bulldogs* (Jonathan Butler y Gabriel Garza, 2015-...), serie protagonizada por una adolescente que empieza siendo una animadora y acaba por convertirse en la nueva *quarterback* del equipo de rugby debido a su precisión y estilo lanzando la pelota. Ella es

la única chica en el equipo por lo que sus inicios no son sencillos, debe ganarse el respeto del resto de sus compañeros y demostrar en el campo que merece ese puesto.

El éxito de este tipo de series de comedia depende más de los personajes que de las tramas. Los conflictos suelen ser bastante ordinarios: preocupación por un examen, ruptura de una pareja, primer amor, discusiones entre amigos, etc. Por lo que el protagonista se convierte en la pieza clave que deberá dar un aire de distinción al programa. Siguiendo esta idea, los personajes principales normalmente tienen un don, como es el caso de *Victorious*, *Hannah Montana*, *Jessie* y *Liv and Maddie*, donde las jóvenes protagonistas saben cantar y bailar con gran soltura. En *Bella and the Bulldogs* la protagonista puede ser eficiente tanto de animadora como de jugadora de rugby y en *Liv and Maddie*, se pueden ver las grandes habilidades que tiene Maddie como jugadora de baloncesto.

Otra cuestión que agrada mucho a los telespectadores es encontrar determinadas características en un personaje que sólo podrían existir en la ficción, como es el caso del perro que habla y escribe a través de un ordenador en *Mi perro tiene un blog*. Otro ejemplo es *The Thundermans*, donde la familia tiene superpoderes o *K.C. Agente especial* cuya protagonista a pesar de su reducida edad se convierte en agente secreto. Estas series atraen tanto a la juventud porque la realidad no es capaz de satisfacer sus mentes creativas e inquietas propias de la edad y en este tipo de programas son capaces de conocer nuevas realidades difícilmente posibles de alcanzar de otra forma que no sea a través de la televisión⁷⁷.

Además, resulta necesario que aquellos que sustentan los roles principales deban tener una personalidad fuerte y marcada que impida que se rindan con facilidad y, que de este modo, consigan superar los obstáculos. Por último, otro elemento importante a destacar es la posesión de la conciencia. El personaje heroico, a diferencia del antagonista, debe tener la capacidad de sentir remordimientos por haber hecho algo considerado éticamente incorrecto o injusto a alguien o a algo. De esta forma, el protagonista no podrá evitar querer remendar el mal que ha ocasionado y, por norma general, asumirá las consecuencias derivadas. La combinación de estos personajes con gran facilidad de verse

⁷⁷ El cine es el único otro medio que pueden proporcionarles este tipo de realidades imposibles de hallar en el mundo real, aunque teniendo en cuenta que son series el tema que se está abordando y que el cine produce películas, este último no sería un medio apto para esta cuestión. Libros y cómics también ofrecen este tipo de nuevos mundos ficcionales, pero la televisión tiene la ventaja de que puede proporcionar imágenes a color y en movimiento, lo cual atrae más a los jóvenes.

inmiscuidos en decenas de conflictos pero guiados por unos fuertes principios morales y por la conciencia, hacen de ellos modelos a los que asemejarse por parte de la audiencia infantil.

6.5. La comedia en la animación: distinción de los contenidos dirigidos al público adulto y al público infantil

Las *sitcoms* no sólo tienen personajes de carne y hueso, también hay una larga lista de títulos a tener en cuenta que han revolucionado a la comedia, marcando un antes y un después. Para la audiencia adulta, la *Fox Company Broadcasting* (FOX) cuenta con *Los Simpson*, una serie que si no es la animación con mayor transcendencia social en la actualidad, definitivamente se trata de una de las que más influencia ha tenido en todo el mundo. En ella se muestra a una familia norteamericana totalmente desestructurada, siempre envuelta en todo tipo de conflictos que hasta traspasan los límites de la legalidad, casi siempre debido a la ineptitud, rebeldía o egoísmo de algunos de los personajes.

Los Simpson hace una crítica constante de todo lo referente a la sociedad norteamericana, sus valores, sus principios, su política, su estilo de vida, etc. tirando por tierra todos los pilares sobre los que se construye Norteamérica y todo ello envuelto con un humor ácido e ingenioso. La serie ha gozado de tanto éxito que se llegó a producir una película, llamada *Los Simpson. La película* (*The Simpsons Movie*, David Silverman, 2007). Además, ha tenido un par de capítulos *crossover*⁷⁸ donde las historias de la familia amarilla se han entremezclado con *Padre de familia* y *Futurama* (David X. Cohen y Matt Groening, 1999-2013), series que se expondrán a lo largo del epígrafe, dando lugar a “The Simpsons Guy”⁷⁹ y “Simpsonorama”⁸⁰ respectivamente.

⁷⁸ Este recurso ha sido utilizado a lo largo del tiempo en los distintos géneros a modo de reclamo de los telespectadores, consiguiendo un porcentaje de audiencia más elevado al unificar los seguidores de ambas series. Algunos ejemplos son la convergencia en un mismo episodio del personaje de Hércules procedente de *Hércules* (*Hercules: The Legendary Journeys*, Christian Williams, 1995-1999) y de Xena de *Xena, la princesa guerrera* (*Xena: Warrior Princess*, John Schulian, R.J. Stewart y Robert G. Tapert, 1995-2001). Otro ejemplo, es el personaje de Buffy de la serie *Buffy, cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, Joss Whedon, 1997-2003) y Ángel, *spin-off* de la primera que recibe el nombre de Ángel (*Angel*, David Greenwalt y Joss Whedon, 1999-2004).

⁷⁹ Pertenece al capítulo primero de la decimotercera temporada de *Padre de familia* y se emitió el 28 de septiembre del 2014.

⁸⁰ Pertenece al capítulo sexto de la vigesimosexta temporada de *Los Simpson* y se emitió el 9 de noviembre del 2014.

Esta animación dio el pistoletazo de salida a otras series que centrarían su humor en la crítica hacia la sociedad norteamericana. No obstante, el tipo de humor que servía para presentar las mordaces burlas se remodeló, se llevó a los límites que separan lo permisible y lo obsceno. Ejemplo de ello son series como *Padre de familia* y *Padre made in USA*. Ambas siguen el prototipo de *Los Simpson*, es decir, están protagonizadas por familias norteamericanas numerosas (aunque en *Padre made in USA* el matrimonio sólo tiene dos hijos, el extraterrestre es tratado como uno más de la familia), con mascotas y que residen en una bonita casa en la periferia.

A su vez, estas familias son mostradas desde el primer capítulo como miembros disfuncionales incapaces de evitar los problemas, hasta el punto de parecer algo innato. A diferencia de la familia amarilla, el tipo de comedia que utilizan se acerca más a lo grosero, a lo humillante. Estos personajes no dudan en utilizar palabrotas para referirse incluso a los miembros de su propia familia, en emplear la violencia física, disparar con un arma a otro personaje, dedicar comentarios vejatorios, etc., sobre todo en el caso de *Padre de familia* donde además se puede ver a un bebé que fantasea con asesinar a su madre y a un perro parlante que está enamorado de la señora de la casa.

Pero lo vulgar que se puede hallar en estas series no es nada en comparación a lo que se puede llegar a ver en *South Park* (Trey Parker, Matt Stone y Brian Graden, 1997-...). Una serie emitida por *Comedy Central* que muestra las aventuras de un grupo de cuatro niños en la ciudad que recibe el mismo nombre que la serie. Cada capítulo es tratado con un humor negro, se muestra a personajes pederastas, violadores, se dicen comentarios racistas, machistas, insultos, se hace referencia constante al sexo, masturbación, orgía, incesto, etc. y hasta se muestra la muerte violenta del mismo personaje pero de distinta forma en cada episodio. Esta serie rápidamente se hizo famosa debido a los peliagudos temas que expone y a la atrevida forma en la que los trata.

Después del éxito que supuso *Los Simpson*, su creador Matt Groening emprendió un nuevo proyecto llamado *Futurama*, también emitido por la *Comedy Central*. Aquí la historia se centra en Fry, un repartidor de pizzas fracasado que en la nochevieja de 1999 se queda atrapado accidentalmente en una cápsula criogénica, donde permanece congelado mil años. Cuando vuelve a despertar, se encuentra con una Nueva York muy distinta a la que conocía, por lo que debe aprender a readaptarse. De esta serie han derivado varias películas, algunos títulos son: *Futurama: Bender's Big Score* (Dwayne

Carey-Hill, 2007), *Futurama – la bestia con un millón de espaldas* (*Futurama: The Beast with a Billion Backs*, Peter Avanzino, 2008) y *Futurama – hacia la verde inmensidad* (*Futurama: Into de Wild Green Yonder*, Peter Avanzino, 2009).

Otro ejemplo de la *Comedy Central* es *TripTank* (VV.AA., 2014-...), donde cada capítulo está conformado por varios *sketches* cómicos en los que aparecen personajes deformados y mentalmente enfermos. En el capítulo piloto se puede ver cómo un personaje se enamora de la tostadora de una anciana, a quien termina por romperle el cuello debido a que esta se niega a dársela, y en la siguiente escena se muestra al personaje y a la tostadora manteniendo relaciones sexuales mientras le dedica insultos denigrantes. En otra de las secciones⁸¹ aparece un coyote que intenta apresar a una liebre. Cuando la liebre finalmente es malherida al ser aplastada por una gran roca, se muestra explícitamente su sufrimiento a través del charco de sangre que la rodea y de su desesperación a la hora de pedir auxilio. Al ver que el coyote se dirige con un cuchillo y un tenedor en las manos hacia donde está, la liebre intenta mordisquearse sus propios intestinos para poder desprenderse de la parte de su cuerpo que ha quedado atrapada y así huir del depredador. En general, son *sketches* con un humor muy violento y obsceno, independientes entre sí y que no tratan ningún tema en especial, resultan ser aleatorios.

En cuanto a la animación dirigida al público infantil, se encuentra la serie *Phineas y Ferb* (*Phineas and Ferb*, Jeff “Swampy” Marsh y Dan Povenmire, 2007-2015). Esta ficción se ha convertido en uno de los más destacables iconos de *Disney Channel* en el campo de la animación. Esta serie trata de los hermanos Phinias y Ferb, quienes para combatir el aburrimiento idean planes poco usuales y construyen raros aparatos (en uno de los episodios hicieron de su casa un parque acuático enorme), mientras su hermana mayor Candace dedica sus esfuerzos a intentar que su madre sea consciente del comportamiento inapropiado que están teniendo sus hermanos. A su vez, la mascota de los hermanos es un ornitorrinco, quien en verdad es un agente secreto que lucha contra el mal para preservar la paz.

Otra serie que se puede destacar es *Gravity Falls* (Alex Hirsch, 2012-2016), protagonizada por dos mellizos, quienes se encargan de resolver los misterios que encierra el pueblo que da nombre a la serie, para así descubrir qué es lo que ocurre en ese lugar donde nada es lo que parece. Una de las producciones más recientes es *Prodigiosa. Las*

⁸¹ Ambos ejemplos pertenecen al primer capítulo de la primera temporada, titulado “The Green”.

aventuras de Ladybug (*Ladybug*, Thomas Astruc, 2015-...). En ella se muestra a Mariette y Adrien, dos adolescentes que llevan una doble vida. Cuando no se comportan como niños normales se dedican a luchar contra el mal que amenaza la estabilidad de su ciudad, convirtiéndose en los superhéroes *Ladybug* y *Cat Noir* respectivamente. A pesar de que ambos son amigos y que juntos luchan contra el mal, desconocen la verdadera identidad del otro.

Por otro lado, *Disney* tiene otros dos canales donde se emiten series de animación: *Disney XD* y *Disney Junior*. La principal diferencia entre ambos es la franja de edad del público objetivo. Mientras que el primero busca atraer a adolescentes y jóvenes, el segundo va dedicado principalmente a niños en edad de preescolar. Analizando el tipo de programación de *Disney XD*⁸², se puede encontrar *Penn Zero. Héroe aventurero* (*Penn Zero. Part-Time Hero*, Jared Bush y Sam Levine, 2014-...), serie que muestra las aventuras diarias a las que tres jóvenes ordinarios deben enfrentarse para hacer del mundo un lugar mejor. Para ello, los niños viajan a diferentes mundos y se transforman en superhéroes, monstruos o en cualquier otra cosa que la misión requiera con ayuda de una científica, que es quien les da las habilidades y quien planifica las operaciones.

Marvel: Los Vengadores unidos (*Marvel's Avengers Assemble*, Jack Kirby, Kari Rosenberg y Joe Simon, 2013-...) también se encuentra incluida en su parrilla televisiva. La serie se centra en un grupo de superhéroes, entre los que se puede encontrar al Capitán América, Iron Man, Thor o Hulk, que utilizan sus poderes sobrenaturales o su tecnología avanzada para luchar contra cualquier villano que intente alterar la paz en la Tierra. Otro programa es *Guardianes de la galaxia* (*Marvel's Guardians of the Galaxy*, 2015-...), donde un grupo de guerreros del espacio trabajan conjuntamente para proteger el universo de las perversas intenciones de Thanos.

En cuanto a *Disney Junior*⁸³, el contenido que se puede encontrar en ese canal son animaciones menos complejas y más edulcoradas. Algunos ejemplos son *La princesa Sofía* (*Sofia the First*, Craig Gerber, 2013-...), *Henry el monstruo feliz* (*Henry Hugglemonster*, Niam Sharkey, 2013-...) y *PJ Masks* (2015-...). *La princesa Sofía* cuenta la historia de una pequeña niña de origen plebeyo que se convierte de repente en un

⁸² Desde finales de los años noventa que comenzó su emisión el canal se llamaba *Toon Disney*. Por el año 2009 su nombre fue modificado a *Disney XD*.

⁸³ Anteriormente conocida como *Playhouse Disney*, desde el año 1997 hasta 2011.

miembro de la realiza debido a que su madre contrae matrimonio con el rey. Con ayuda de las tres hadas madrinas, Sofía poco a poco aprende a vestir y comportarse como una verdadera princesa, aunque no le es sencillo. En *Henry el monstruo feliz* el protagonista muestra los pequeños conflictos del día a día rodeado de su familia y amigos. El monstruo siempre acaba encontrando la forma de solucionar cualquier complejidad de forma positiva. Por último, *PJ Masks* basa su historia en tres niños que por la noche se convierten en superhéroes. Durante el día surgen problemas en su colegio y por la noche los solventan ayudándose mutuamente.

Siguiendo la línea de *Disney Junior*, se destaca otra cadena cuya programación va dirigida a un público de edad temprana y se llama *Discovery Kids*. En este canal se puede ver a *Peppa Pig* (Neville Astley y Mark Baker, 2004-...), la cual sigue la historia de una joven cerdita junto a su familia y amigos en un ambiente rural. Peppa cada día aprende algo nuevo, como lo beneficioso que es el compartir sus juguetes, el ser una buena hermana mayor, montar una tienda de campaña, escribir cartas, etc. También se encuentra *My little pony: la magia de la amistad* (*My Little Pony: Friendship is Magic*, Lauren Faust, 2010-...), serie protagonizada por un grupo de ponis con poderes y se centra en la convivencia y los problemas que pueden surgir a partir de ella. Independientemente de sus diferencias o problemas que se puedan ocasionar, el grupo de amigos siempre encuentra la forma de arreglar la situación y de hacer prevalecer el valor de su amistad ante cualquier otra cosa. Otro ejemplo es *Pac-Man y las aventuras fantasmales* (*Pac-Man and the Ghostly Adventures*, 2013-...), donde la bola amarilla junto a dos amigos toman la iniciativa de proteger su Pac-Mundo de los ataques de las múltiples bestias y fantasmas que lo amenazan.

Otra de las cadenas que gozan de gran éxito entre los más pequeños es *Nickelodeon*⁸⁴, ya que entre su programación se puede encontrar a *Bob Esponja* (*SpongeBob SquarePants*, Stephen Hillenburg, Nick Jennings, Tim Hill y Derek Drymon, 1999-...). Esta serie cuenta las aventuras submarinas de una esponja amarilla llamada Bob y su mejor amigo Patricio, una estrella de mar. Esta serie se ha convertido en una de las grandes apuestas del canal, pues ha conseguido tener una envidiable acogida entre los niños. Por ello, se ha creado una notable apuesta por el *merchandising*, donde es fácil encontrar desde

⁸⁴ En su origen recibió otro nombre, *The Pinwheel Channel*, hasta finales de los años setenta.

material escolar, como libretas o carpetas, a electrodomésticos, como televisiones o palomiteros.

Por otro lado, el canal cuenta con *Los padrinos mágicos* (*The Fairly OddParents*, Butch Hartman, 2001-...), donde el protagonista es un niño de diez años que sufre una gran carencia afectiva debido a que en la escuela es incordiado por parte de sus compañeros y en su casa no recibe la suficiente atención por parte de sus padres. Por esto mismo tienen contratada a una joven para que cuide de él, quien resulta tener un lado muy perverso ya que intenta aprovecharse siempre del pequeño. Es entonces cuando irrumpen los padrinos mágicos, seres que se les asignan a los niños que no son felices y que tienen poderes para hacer realidad todos sus deseos. Pero a pesar de las buenas intenciones de los padrinos, los problemas del niño se agravan cuando estos intervienen. De esta forma, el protagonista debe aprender a sobrevivir a las dificultades que se le avecinan cada día.

Otras producciones conocidas en esta cadena son *Las tortugas ninja* (*Teenage Mutant Ninja Turtles*, 2012-...) y *Kung fu panda: la leyenda de Po* (*Kung Fu Panda: Legends of Awesomeness*, 2011-...). La primera serie muestra las aventuras de unas tortugas adolescentes que tienen las habilidades propias de un ninja y que utilizan para combatir las fuerzas del mal. A su vez intentan encontrar su lugar en el mundo ya que viven excluidos del mundo real. Respecto a la segunda animación, un oso panda conocido como el Guerrero del Dragón y sus amigos los Cinco Furiosos se encargan de proteger la ciudad de cualquier amenaza a la vez que intentan permanecer unidos como un gran equipo a pesar de sus diferencias.

Siguiendo a *Nickelodeon*, se encuentra un canal similar llamado *NickToons*. En principio fue creada para que emitiera aquellas series que su antecesora emitía hasta que finalizaron o se sustituyeron por otras producciones. En *NickToons* aparecen *Los pingüinos de Madagascar* (*The Penguins of Madagascar*, 2008-...), unos pingüinos astutos y con grandes habilidades para el combate que viven en un zoo de Nueva York. Ellos se encargan de que la convivencia dentro del recinto esté en armonía y de proteger o ayudar a cualquier animal que lo necesite. *T.U.F.F. Puppy* (Butch Hartman, 2010-...) está protagonizada por un perro que se convierte en agente secreto para proteger la ciudad y a sus habitantes de cualquier peligro. *Monsters vs Aliens* (V.V.AA., 2013-2014) muestra las aventuras que vive Susan con sus amigos los monstruos protegiendo el planeta de todo tipo de ataques sobrenaturales.

*Boomerang*⁸⁵ es una cadena de televisión que dedica toda su programación exclusivamente a la animación. La mayoría de sus programas se caracterizan por reciclar aquellas series de éxito que destacaron en décadas anteriores, dándole al diseño de los personajes un aire más modernista. A pesar de ser los mismos personajes en historias similares a los que la audiencia ya está acostumbrada, la calidad de la imagen y los trazos de los dibujos se han renovado para adaptarlos mejor al estilo de la época actual. Este es el caso del *Inspector Gadget* (VV.AA., 2015-...), serie que se emitió por primera vez en 1983 hasta 1986 y que fue creada por Jean Chalopin, Andy Heyward y Bruno Bianchi. La historia de la versión moderna del *Inspector Gadget* parte del hecho de que el protagonista se ve obligado a abandonar su retiro debido a que el Dr. Claw ha vuelto a retomar sus malévolos planes.

Otro de los programas que se suma a su parrilla de programación es *Be Cool, Scooby-Doo* (2015-...), serie que muestra las aventuras sobrenaturales en las que Scooby y sus amigos se ven inmiscuidos por más que lo intenten evitar. La serie original fue creada por Joe Ruby y Ken Spears en 1969 y se emitió hasta 1970. También se puede encontrar *The Looney Tunes Show* (VV.AA., 2011-...). Los *Looney Tunes* de la *Warner Bros* se empezaron a dar a conocer en 1930 con la intención de hacer competencia a Mickey Mouse de *Walt Disney*. Los capítulos de la versión contemporánea de estos dibujos se desarrollan en un suburbio donde viven Bugs Bunny y el Pato Lucas y como vecinos se encuentran al resto de personajes famosos, como Piolín, Porky, Speedy González o Sam Bigotes. Todos juntos protagonizan desaventuras de toda clase donde los golpes están a la orden del día. Como último ejemplo, se puede nombrar *El Show de Tom y Jerry* (*The Tom and Jerry Show*, Darrell Van Citters, 2014-...), donde el felino prosigue incansable su intento de atrapar al roedor, lo que hace que continuamente se vean envueltos en varios conflictos. Los primeros cortometrajes fueron creados y dirigidos por William Hanna y Joseph Barbera en 1940.

Como se puede observar, las series infantiles de animación entremezclan dos características que se repiten en todos los ejemplos citados, que son: aventura y comedia. De esta forma, resulta clara la inclinación de la audiencia infantil por ver a sus personajes favoritos envueltos en situaciones complicadas, asumiendo riesgos y combatiendo contra las adversidades que se le presentan. El público infantil se siente atraído por la idea del

⁸⁵ Originariamente el canal se llamaba *Boomerang from Cartoon Network* pero al separarse de *Cartoon Network* en el año 2000 pasó a llamarse simplemente *Boomerang*.

héroe clásico que a través de su esfuerzo y constancia sale victorioso. Para ellos, que el héroe sea capaz de salvaguardar su entorno y a los que se encuentran en él es motivo de fascinación. Toda esta aventura y heroísmo, presentado con altas dosis de comicidad es lo que principalmente consigue que los niños permanezcan inmóviles frente al televisor.

Los elementos surrealistas, como la existencia de la magia o que los animales puedan hablar, y las incoherencias narrativas que se pueden hallar, como que una ardilla viva bajo el agua como ocurre en *Bob Esponja*, atraen la atención de los más pequeños. Estos ven dichos elementos e incoherencias como algo positivo, capaces de mostrarles otras posibles realidades, aunque sean ficticias, que el mundo real no puede proporcionarles.

Por último, resulta evidente que el género cómico se ve fuertemente presente en la mayoría de los programas televisivos para público infantil. Las animaciones mencionadas pueden ser de acción, aventuras, fantásticas o de cualquier otro, pero la comedia siempre se encuentra incluida en la obra. El elemento cómico resulta ser una característica indispensable para este tipo de audiencia, posiblemente esto se deba a que es una forma efectiva tanto de entretener como de edulcorar la realidad.

7. El movimiento feminista y su influencia en la representación de la mujer en la industria cinematográfica y televisiva

Las diferencias existentes entre el sexo masculino y el femenino no sólo se basan en una cuestión biológica, además se hacen distinciones en torno a las libertades y oportunidades de cada uno (De Lauretis, 2000: 33-34; Torres y Jiménez, 2005: 2). Esto se produce a consecuencia de pertenecer a un mundo basado en la cultura patriarcal y se ve reforzado por los contenidos sexistas de los medios de comunicación, sobre todo de películas y series televisivas.

El problema de la hegemonía masculina y su consecuente ideología sexista tiene su origen en el significado que se le ha dado a la masculinidad en una cultura patriarcal. Su definición se sustenta bajo tres pilares: sexismo, homofobia y racismo. Un hombre masculino no es una mujer, es decir, no es débil, sentimental o pasivo. Tampoco es gay, no se ha afeminado, su virilidad no se cuestiona. Por último, el hombre masculino debe ser occidental y blanco. Así pues, la masculinidad se ha construido a partir de la diferenciación y menosprecio de otros grupos (Carabí, 1996: 28).

El hecho de pertenecer a un sistema capitalista tampoco resulta favorable para la mujer, puesto que el capitalismo desprestigia los trabajos tradicionalmente asignados al sexo femenino como es el mantenimiento de la higiene en el hogar, la crianza de los niños y la preparación de alimentos para toda la familia. Aunque son funciones totalmente necesarias para garantizar la supervivencia del ser humano, estas labores son menospreciadas en un sistema que basa el progreso y el bienestar en la remuneración. En consecuencia, como estos trabajos propios de la ama de casa no son recompensados con un sueldo, pasan a ser considerados trabajos de segunda categoría (Moreno-Caballud, 2015: 39).

Con el objetivo de combatir las desigualdades en cuanto a derechos y libertades, se consolida el movimiento feminista. El feminismo se presenta en los años setenta (Rabinovitz, 1989: 4) como una corriente social en busca de la eliminación de todo tipo de mecanismos que oprimen y marginan a las mujeres, con el fin de construir una sociedad más justa e igualitaria para todos (De las Heras, 2009: 46). Esta teoría se ha visto reflejada en varias comedias de situación emitidas durante su desarrollo como en *One Day at a Time* (Whitney Blake, Norman Lear y Allan Manings, 1975-1984) o *Alice* (Robert Getchell, 1976-1985), donde la madre soltera y blanca era la protagonista. En

este tipo de series, aunque la mujer se mostrara independiente, era imprescindible incorporar una figura masculina disfrazada de amigo o familiar, que permitiera que sus hijos tuvieran un modelo paterno para suplir la ausencia del esposo. De esta forma, el liberalismo feminista se quedaba a medio camino debido a la castración que suponía la aparición del personaje masculino que mantenía vigente el modelo patriarcal y la familia nuclear (Rabinovitz, 1989: 7-8).

La complejidad que entraña el feminismo es que no existe una definición concreta que establezca unos objetivos y unos límites claros que sean compartidos por todas las partidarias de este movimiento. La variedad de opiniones genera cierta incompreensión entre las mujeres sobre lo que realmente es el feminismo. Las desventajas de establecer una descripción tan general para una ideología tan ambiciosa es que ante la incertidumbre se termina por no ser consciente de lo que se pretende defender y en el peor de los casos, se acaba perdiendo el interés de ser parte de algo que se presenta, aparentemente, tan confuso (Hooks, 2000: 18).

Aparte de esta complejidad, la definición general sobre el feminismo que se basa en conseguir la igualdad entre hombres y mujeres genera otras. Bell Hooks declara que dentro de la sociedad capitalista de Estados Unidos existen desigualdades entre los hombres, sobre todo en aquellos que pertenecen a las minorías étnicas y/o a las clases más pobres, quienes no gozan de ningún poder económico o político y tampoco comparten las mismas condiciones sociales de las clases dominantes. Como resultado de estas injusticias dentro del sexo masculino, aparece una pregunta de difícil respuesta en torno a qué tipo de varón se ha de escoger como meta para la lucha por alcanzar los mismos privilegios. Por otro lado, las mujeres que pertenecen a estas minorías no resultan estar realmente motivadas para participar en el movimiento feminista, ya que la referencia masculina que tienen en su entorno se encuentra esclavizada y marginada. Por consiguiente, el esfuerzo por conseguir la misma situación que estos hombres carece de valor para ellas. Otros problemas añadidos por la autora son que las minorías étnicas, personas de color en su mayoría, prefieren mantenerse alejadas de la idea feminista debido a la creencia de que la lucha se hace en favor del reconocimiento de derechos de las mujeres blancas, por lo que sería una variante del racismo. Otra dificultad que entraña es la relación que se establece entre el feminismo y el lesbianismo y que hace que las mujeres contrarias a la homosexualidad se declaren contrarias a esta postura. Por último,

otras mujeres temen la idea de ser parte de un movimiento que puede ser catalogado como extremista o radical (2000: 19-25).

Los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión y la industria cinematográfica, han tenido y siguen teniendo un papel fundamental en el desarrollo del feminismo y de los derechos de la mujer debido a la influencia que pueden ejercer sobre la institución de comportamientos sobre la audiencia. Como dice Francisco Javier Gómez Tarín:

No importa que el cine [o la televisión] tenga o no como referente una realidad, lo cierto es que construye un mundo ficcional que va a entrar en relación con el real a través de la incorporación experiencial del espectador, modelando o reforzando su imaginario social (2002: 4).

Esta cita contiene dos puntos esenciales. Uno de ellos es que el cine o la televisión no requieren como modelo a la realidad para crear y reproducir imágenes, es decir, que por sí mismo puede mostrar una realidad inventada muy alejada de lo que en verdad se acontece en el mundo. Esta realidad ficcional puede estar enfocada desde dos perspectivas muy distintas. La primera, es inventando una realidad más favorable para la mujer de la que realmente existe para fomentar sus derechos y libertades o una realidad más restrictiva y patriarcal para someter aún más a la mujer de lo ya se hace en la vida real⁸⁶. El segundo punto capital, viene en relación a la decisión de tomar una de las dos perspectivas mencionadas, ya que según por la que se opte se influirá de una forma u otra sobre el imaginario colectivo.

A lo largo de los años, ambos medios han tomado posturas muy variadas en cuanto a la forma más o menos positiva en la que se muestra a la mujer. Por un lado, se han mostrado partidarios de perpetuar los estereotipos sexistas⁸⁷. Dichos estereotipos se han manifestado sobre todo en espacios publicitarios, ya que la publicidad se rige por unos tiempos muy reducidos. Por consiguiente, se requiere de un rápido entendimiento del mensaje que se desea transmitir por parte del telespectador y una forma de facilitar la comprensión es a través de los estereotipos (Torres y Jiménez, 2005: 2).

⁸⁶ Esto se hizo visible en los años sesenta cuando se produjeron movimientos sociales por los derechos de algunos grupos como las mujeres o los homosexuales y los medios ignoraron estos acontecimientos a la hora de crear obras audiovisuales.

⁸⁷ En televisión a través de ellos se consigue que mucha información se sobreentienda debido a que ya se encuentra alojada en el pensamiento colectivo. Por lo tanto, los esfuerzos quedan depositados únicamente en la idea que se pretende transmitir a la audiencia y a su vez, se consigue reducir los tiempos.

Las series televisivas también han tenido un papel fundamental a la hora de reforzar el sexismo desde el origen de la televisión. Esto puede resultar curioso teniendo en cuenta que la televisión desde su creación fue consumida principalmente por la audiencia femenina, a consecuencia de haberse desarrollado en una época en la que lo habitual era que el marido trabajara fuera de casa y la esposa ejerciera labores domésticas (Cascajosa, 2012: 86-87). A través de las series se mostraba a una esposa cuya única función en la vida era la de limitarse al cuidado de su marido y de sus hijos, dejando a un lado sus motivaciones e inquietudes y consagrando la imagen de la familia feliz. A lo largo de los años cincuenta se evidenció la tortura psicológica a la que estaban sometidas las mujeres con la vertiginosa venta de tranquilizantes y el consumo habitual de alcohol para hacer frente a las injusticias “naturales” a las que estaban forzadas a vivir (Coontz, 1992: 36-37).

A diferencia de otros, la comedia era el único género que facilitaba la aparición de personajes femeninos con algún tipo de relevancia y cuya presencia fuera regular, aunque sus funciones estuvieran enclaustradas en el hogar y el cuidado de los hijos. No fue hasta la llegada de los años sesenta cuando las mujeres empezaron a estar presentes en otros géneros, como las series dramáticas, interpretando roles principales (Cascajosa, 2012: 87; Menéndez y Zurian: 2014: 59-60).

Pero no sólo estos roles sexistas aparecen en este espacio, también se han localizado en las noticias. Cuando Nancy Pelosi, política estadounidense del Partido Demócrata, fue protagonista en el *Washington Post* con motivo de su elección para la presidencia de la Cámara de Representantes, se le otorgó mayor relevancia a su vida privada como abuela de varios nietos que a sus logros en la política. Esto no suele ocurrir cuando un hombre es noticia, así pues, el trabajo de la mujer es puesto en evidencia ante tal distinción en el tratamiento (López, 2008: 95). Los conflictos que presentan esta reiteración de los roles sexuales es que no representa a la totalidad de la sociedad norteamericana, muchos de ellos quedan apartados en la representación. Además, estos estereotipos extienden y forjan los prejuicios entre los hombres (Castro, 2002: 26). Otro factor negativo que evita que las mujeres quieran reconocerse como feministas es causado por los comentarios peyorativos al movimiento feminista a manos de políticos de relevancia como George H. W. Bush o Phyllis Schlafly, quienes consideran que ser feminista es sinónimo de “charlatana”, de odio hacia los hombres y de rechazo a la depilación (Butler, 1993: 21).

A su vez, los medios pueden ser herramientas de ruptura de representaciones sexistas (Brée, 1995: 149), pudiendo conseguir una mayor igualdad entre ambos géneros, aunque sólo sea en la ficción narrativa. Al igual que el cine hollywoodiense influye sobre el desarrollo de la percepción de la mujer y, en consecuencia, también sobre las ideas feministas (Lotz y Ross, 2004: 196), las comedias de situación también han demostrado ser capaces de facilitar la igualdad entre ambos sexos presentando a personajes femeninos individuales, con carácter, capaces de compaginar la vida profesional con la doméstica y de plantear temas de preocupación social (Lance, Shah y Kwak, 2003: 49). Por lo tanto, se puede decir que tanto el cine como la televisión tienen el poder suficiente como para modificar la realidad además de transmitirla.

El primer indicio de feminismo en televisión apareció en sus orígenes. *Te quiero, Lucy* fue considerada un tímido modo de desafío a la cultura patriarcal, aunque las acciones de relativa rebeldía que protagonizaba Lucy Ball no eran realizadas conscientemente con el propósito de eliminar los roles sexistas y las desigualdades contra los que luchaba el movimiento feminista. Aunque Lucy nunca tenía éxito en romper los límites que encorsetaban a la ama de casa y a pesar de que siempre requería de la ayuda de su marido para solucionar sus problemas, la inquietud y el inconformismo del personaje femenino provocado por su enclaustramiento en el ámbito doméstico y su voluntad por sobrepasar dichos límites, significó para muchas mujeres el despertar de los intereses feministas (Simmons y Rich, 2013: 2). Pero más que ser la primera *sitcom* en mostrar indicios progresistas, *Te quiero, Lucy* fue la primera comedia en reflejar a la ama de casa como un ser imperfecto pero capaz de hacer reír (Dalton y Linder, 2005: 97), mostrándose muy distinta a las habituales amas de casa de los años cincuenta que se limitaban a vivir por y para el cuidado del hogar y de la familia (Matthews, 1987: 12).

Aunque en los años sesenta se respiraba cierto aire progresista y rebelde debido a los movimientos feministas, antirracistas o a las revueltas estudiantiles que se acontecieron (De las Heras, 2009: 56; Roca, 2008: 59), no fue hasta una década después cuando realmente se adoptó una postura crítica hacia las funciones tradicionales que desempeñaba el hombre y la mujer dentro del núcleo familiar y profesional. Este hecho se puede comprobar en la consolidación de comedias de situación como *Apartamento para tres* (*Three's Company*, Don Nicholl, Michael Ross y Bernard West, 1977-1984) o *Laverne y Shirley* (*Laverne & Shirley*, Lowell Ganz, Garry Marshall, Mark Rothman, 1976-1983) (Simmons y Rich, 2013: 2). En ambas se mostraba a las mujeres protagonistas

como solteras e independientes y la manera en la que se desarrollaba su vida cotidiana, la cual se diferenciaba en gran medida de las de las mujeres tradicionales que quedaban limitadas a ejercer las labores domésticas⁸⁸. Esto conseguía que la constreñida percepción que se tenía de las mujeres se ampliara a nuevas posibilidades más libertarias. Al mismo tiempo, a lo largo de la década de los setenta la mujer empezó a cobrar mayor importancia no sólo en televisión, sino también en el cine, creándose eventos como el *New York International Festival of Women's Film* y conformándose como objeto de estudio para analizar su vinculación con la industria cinematográfica (Castro, 2002: 25).

Además de estos cambios sociales, se produjeron otros sobre el personaje femenino durante la década de los años ochenta. Fue entonces cuando la mujer se mostró autosuficiente para resolver sus propios problemas, por lo que ya no requería del auxilio de su marido, padre o de cualquier otro varón que la rescatara, mujeres a las que los telespectadores estaban más acostumbrados en las décadas anteriores. Pero esta no fue la única novedad que se introdujo en la *sitcom*, también se intercambiaron los roles de género. No sólo la mujer se había convertido en un ser más responsable, sino que el hombre adoptó el papel clásico de la mujer, mostrándose como un ser estúpido e infantil, reduciendo su carácter serio y autoritario (Simmons y Rich, 2013: 2). A raíz de estos progresos se empieza a visualizar un reparto más equitativo de las tareas domésticas y del cuidado de los hijos entre el matrimonio en series como *La hora de Bill Cosby* y *Roseanne*.

Muestra de todo ello tiene lugar en el primer capítulo de *Roseanne*. Desde los minutos iniciales la protagonista se presenta como una madre y esposa autoritaria, ella es quien tiene el poder dentro de la familia y se hace respetar. En cambio su marido es todo lo contrario, se muestra como un personaje pasivo, es quien recibe las órdenes y obra según lo exigido. Además, a través de simples gestos se transmite al telespectador la ineptitud del hombre, pues no es capaz de abrir solo un bote de conserva, finalmente requiere de la ayuda de Roseanne. También, el carácter infantil del varón queda justificado en la escena

⁸⁸ En el capítulo piloto de *Apartamento para tres* además de presentar a unas mujeres jóvenes y autosuficientes se muestra un intercambio de roles entre ellas y el hombre que será su nuevo compañero de piso. Mientras ellas carecen de cualquier habilidad culinaria, lo cual se aprecia cuando no son capaces ni de preparar unas simples tostadas sin que se les quemen, el chico demuestra tener grandes dotes en la cocina al preparar el desayuno para las chicas. Sin embargo, la liberación de la mujer en televisión no era completa, aún quedaban ciertos restos del machismo que se vivía por aquellos años. Ejemplo de ello se muestra en una conversación que mantienen las dos protagonistas en la que están valorando las ventajas e inconvenientes de tener como compañero de piso a un hombre y una de las razones que les convence es que podrán sentirse protegidas al tener a un varón dentro de la casa.

donde atormenta a una de sus hijas tarareando una canción, cuya letra expresa la supuesta atracción que siente la niña hacia un chico.

La unión que existía entre los diferentes grupos que componían el movimiento feminista (diferentes etnias, clases sociales, orientación sexual, etc.), los cuales eran tratados como una masa homogénea hasta los años setenta, fue perdiendo poco a poco relevancia al quedar segregado en grupos diferenciados. Estas distinciones quedan remarcadas en la cinematografía y se presentan de forma variada. Por ejemplo, un modo de aislar a las personas de color y a las blancas es mediante la composición de la imagen. Normalmente, en la parte superior del encuadre suele aparecer la mujer de piel blanca y en la inferior las de piel negra. Con ello se construye indirectamente una pirámide jerárquica, donde cada grupo tiene un peso distinto dentro de la sociedad, y se refuerza la individualidad de los grupos. Incluso otra forma de división se consigue simplemente ignorándolo, es decir, rara vez existen películas cuya temática se centre en la amistad interracial para así transmitir una imagen positiva (Castro, 2002: 37).

En la televisión norteamericana existe actualmente un programa llamado *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, 2013-...) en el que se muestra claramente la división que se establece entre las distintas etnias dentro del recinto penitenciario. Son varios los grupos de mujeres que son mostrados: mujeres de color, caucásicas, asiáticas, latinas, etc. e incluso se pueden establecer otros colectivos diferenciados por sus preferencias sexuales, adicciones o profesiones. La trama que se muestra en cada grupo es prácticamente independiente entre ellos, cada grupo tiene sus propios conflictos en cada capítulo. Igualmente, esto no significa que en muchas ocasiones deban colaborar todas juntas para conseguir un bien mayor o para realizar las actividades que establece el recinto. Un ejemplo de un capítulo⁸⁹ en el que se evidencia lo explicado son las escenas que se desarrollan en el comedor, en las que los grupos se dividen en mesas separadas. Cuando una mujer de piel pálida intenta sentarse en el último asiento libre de la mesa de las mujeres de color, estas la desprecian y la obligan a marcharse.

Esta segregación se halla permanente en todos los ámbitos, también existe a la hora de compartir los dormitorios y los tiempos de ocio. En términos globales, las mujeres hacen las actividades propias de la vida cotidiana (reunirse a comer, descansar, conversar, etc.)

⁸⁹ La escena del comedor y la segregación en los dormitorios aparecen en el segundo capítulo de la tercera temporada, titulado "Bed Bugs and Beyond".

exclusivamente con las personas que pertenecen a su entorno. Como resultado, la serie no sólo divide en distintos colectivos a las personas, sino que también prohíbe o al menos establece como negativa el mestizaje de los grupos. Esto se muestra cuando un policía y una reclusa se enamoran⁹⁰. Ambos pertenecen a mundos distintos, él forma parte del grupo de los defensores de la ley y caucásicos y ella de las prisioneras y latinas. Por lo que su relación queda condenada a la prohibición y a la clandestinidad.

No fue hasta la llegada de los años noventa cuando se pudo visualizar una verdadera revolución femenina, que se extendería a toda la industria cultural. Kathleen Rowe apunta que esta década fue definida como el tiempo de la “Girl Culture” y de la “Girl Power”, ya que las mujeres tenían una gran relevancia en todos los ámbitos. Además, el número de espectadoras y consumidoras estaban aumentando notablemente. Mientras que en las salas cinematográficas se proyectaban películas como *Scream: vigila quién llama*⁹¹ (*Scream*, Wes Craven, 1996) o *Titanic* (James Cameron, 1997) protagonizadas por mujeres y/o cuyo público era mayoritariamente femenino, sobre todo en *Titanic*, en televisión se produjo *Xena, la princesa guerrera* y *Buffy, cazavampiros*. En la industria musical el grupo femenino *Spice Girls* fue todo un fenómeno para las adolescentes. Como observa Rowe, estas mujeres tan mediáticas terminaron por redefinir el concepto de lo femenino, puesto que demostraron tener una gran valentía, fuerza física suficiente para no necesitar a ningún hombre y se contrapusieron a la clásica búsqueda del hombre perfecto (2003: 43-44).

7.1. La libertad disfrazada: búsqueda y creación de la mujer perfecta

Al igual que en décadas anteriores y aunque cada vez era menos habitual, a finales de los años noventa y principios del cambio de siglo todavía se manifestaron algunos residuos de la cultura patriarcal, disfrazados con algunos cambios que hacían creer en el liberalismo de la mujer. Muestra de ello es *El rey de Queens* (*The King of Queens*, David Litt y Michael J. Weithorn, 1998-2007) y *El mundo según Jim* (*According to Jim*, Tracy Newman, Jonathan Stark, 2001-2009), series donde la esposa es mostrada como una

⁹⁰ Su relación prohibida tiene lugar en el segundo capítulo de la tercera temporada, titulado “Bed Bugs and Beyond”.

⁹¹ Debido al éxito obtenido, se produjeron tres partes más. Además, dio origen a la saga paródica de *Scary Movie*, la cual ya cuenta con cinco películas estrenadas.

mujer atractiva, responsable e inteligente y el marido aparece como un ser pasivo, poco agraciado e incapaz de sobrevivir por sí mismo. Este hecho es identificado como “el mito de la Bella y la Bestia” por Kimberly R. Walsh, Elfride Fürsich y Boonie S. Jefferson. A través de este mito presentado con humor, lo cual hace que los límites de la permisibilidad sean más amplios, se consigue perpetuar la dominancia masculina al aceptarlo casi como algo innato del ser humano (2008: 123-124).

No sólo por aquellos años seguían existiendo algunas *sitcoms* que aún mantenían este mito en la relación marido y esposa, sino que también se encontraba en otro tipo de vínculos como mujer y creador. Esto mismo ocurre en *La chica explosiva* (*Weird Science*, Tom Spezialy y Alan Cross, 1994-1998). En esta comedia unos adolescentes consiguen dar vida a Lisa, la mujer de sus sueños, con la ayuda de un ordenador y una tormenta eléctrica⁹². En este proyecto se vuelve a dar aparentemente ciertos aires de igualdad y de libertad hacia la mujer, ya que ella fue dotada con un coeficiente intelectual lo suficientemente alto como para ser considerada un genio. Sin embargo, bajo toda esta capa de inteligencia, Lisa ha sido diseñada para cumplir los deseos de dos hombres frustrados que no encuentran su lugar en el instituto. Además, fue creada por la habilidad del hombre, es decir, su existencia se debe gracias a él. Esto hace que se sienta moralmente obligada a hacer feliz a sus “padres” y acabe por ser su único propósito.

A la hora de dotar de características físicas a la que va a ser la mujer soñada, basan su criterio en el canon de belleza de la época, consultando revistas en las que aparecen modelos en trajes de baño. La selección se vuelve tan exhaustiva que también introducen en el ordenador los datos de cómo deben ser sus pechos y su trasero. Esta búsqueda de la mujer físicamente idílica, dotándola de un cuerpo sin imperfecciones, transmite el machismo que aún se mantenía vigente a finales del siglo XX. Dicho machismo que constreñía al género femenino, se manifiesta en otros aspectos de la serie. Como argumentación que lo respalda, se puede decir que Lisa aparece en escena únicamente cuando los dos personajes masculinos se lo ordenan. Cuando alguno de ellos tiene algún

⁹² Como se puede apreciar, parte del proceso para crear a un ser humano en la serie remite a la película *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) y la introducción de una figura femenina viene de la mano de *La novia Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935). Además, los adolescentes escogen las partes del cuerpo de la que va a ser su creación como lo hizo en su momento el científico, sólo que en vez de ir a un cementerio, escanean imágenes de cada miembro deseado de una revista. La conexión entre estos dos clásicos y la serie no deja lugar a dudas, ya que en el capítulo piloto los dos amigos se encuentran viendo la segunda película mencionada, cuando a uno de ellos se le ocurre intentar repetir el mismo experimento pero haciendo uso de una tecnología más avanzada.

problema y quiere que ella le ayude, la extrae del ordenador como si de un objeto se tratara. Aquí ocurre lo mismo que en series posteriores como *El rey de Queens* y *El mundo según Jim*, donde la mujer es la que está dotada de la inteligencia y belleza que el varón carece y debe ayudar al hombre en su vida cotidiana porque por sí solo no sabe lidiar con los conflictos.

Por último, la figura femenina a pesar de ser astuta e ingeniosa en ocasiones acaba por engendrar más problemas que soluciones a sus creadores. Esto sigue la línea de pensamiento de que todas las desgracias son adjudicadas a las malas acciones de las mujeres. Al igual que la curiosidad de Pandora hizo que abriera la caja y liberara todos los males de la Tierra o que la temeridad de Eva convenciera a Adán de probar la manzana prohibida y provocara así la expulsión de ambos del paraíso, en *La chica explosiva* es Lisa quien se encarga de perpetuar esta imagen.

A pesar de que ya en los años treinta se empezó a trabajar la idea de crear a una mujer a manos del director James Whale con *La novia Frankenstein*, no fue hasta la década de los años noventa y principios del siglo XXI cuando realmente se extendió la obsesión de buscar a la mujer perfecta, pero como no existía, decidieron crearla. Aparte de *La chica explosiva*, se encuentran otras obras en las que un hombre trae a la vida a una mujer. A principios de los años noventa, se produjo una película llamada *Atrapa a ese maniquí* (*Mannequin: On the Move*, Stewart Raffill, 1991). Esta película se centra en la clásica historia de amor prohibido entre un príncipe y una campesina. Cuando la familia real descubre su relación, maldicen un colgante que el príncipe, sin ser consciente de ello, regala a su amada. Este colgante hace que la plebeya se convierta en un maniquí y sólo pueda ser anulada la maldición por el verdadero amor. En esta película, aunque la mujer no es una creación del hombre puesto que ya existía, sí que requiere de un varón para devolverla a la vida. Es el protagonista masculino quien tiene el poder y la opción de que vuelva a respirar. Lo que sitúa al sexo femenino en una postura de vulnerabilidad y dependencia continua. En conclusión, esto se podría definir como la fase previa al relativo progreso que se vivió a finales de esta década, donde la mujer pasa de ser un ser indefenso a ser un individuo con recursos suficientes para valerse por sí misma y para responder a la ineficacia de los hombres que la rodean.

Otra película más reciente es *Simone* (*SimOne*, Andrew Niccol, 2001), donde un productor cinematográfico decide crear a una mujer virtual para que sustituya a la actriz

protagonista de la película, quien en pleno rodaje le abandona. Simone, que es el nombre que recibe esta actriz artificial, es una mujer que nuevamente es diseñada por el hombre para que le solvete los problemas en los que se encuentra. Pero en esta película la dominación masculina sobre el género femenino se lleva un paso más allá, puesto que uno de los motivos por los que el productor decide crear a una mujer en vez de contratar a otra actriz de carne y hueso es porque, de esta forma, no discutirá con ella. A diferencia de otras, Simone trabaja en la película aceptando todas las exigencias masculinas sin pedir explicaciones. El éxito posterior que recibe tanto la obra fílmica como Simone solamente justifican las decisiones tomadas por el productor y validan las características que él pensó que serían las adecuadas en una mujer.

Un año más tarde tuvo lugar la producción de *Repli-Kate* (Frank Longo, 2002), cuyo argumento se centra en la clonación de una mujer por error a manos de dos científicos. La mujer dueña del ADN con el que se ha podido crear un ser biológicamente idéntico a ella, cumple el canon de belleza establecido en la sociedad norteamericana: bella, alta, delgada y de pecho generoso. De esta forma, se sigue la misma línea que sus antecesoras, depositando especial interés en dotar al género femenino las cualidades físicas anheladas por el hombre. La peculiaridad que se halla en esta película es que el ser clonado nace con cuerpo adulto pero con la inocencia de un bebé, ignorando todo lo que le rodea. Para ambos científicos varones el ayudar a la clon a aprender todo lo que hay que saber sobre el mundo y sobre los que viven en él, se presenta como una oportunidad para crear a “la mujer perfecta”.

Esta mujer utópica se resume en tener la personalidad de un hombre pero con el físico de una mujer agraciada. Por ello, los científicos hacen que la clon asimile como negativo aspectos que supuestamente acompañan al sexo femenino como es el gusto por las flores, los musicales o el dedicar demasiado tiempo al cuidado del aspecto físico. Por el contrario, estimulan a la mujer para que le gusten los deportes televisados, los videojuegos, los coches, la cerveza y la pizza y que no le importe ni el tamaño del pene ni tenga pudor en erupcionar en público. A su vez, el adquirir destrezas en el ámbito sexual también tiene especial importancia en el proceso de aprendizaje para llegar a ser la mujer idónea. Como material didáctico, uno de los mentores le muestra vídeos pornográficos. A través de ellos la clon asimila como algo natural los roles asumidos por los actores del porno y los incorpora a su personalidad, adquiriendo una postura frívola y machista en

torno a la mujer y a la práctica de sexo⁹³. Como resultado, acaban creando a un hombre retrógrado, maleducado, egoísta y superficial en el cuerpo de una mujer de gran belleza. Ambos son conscientes de que el experimento se ha descontrolado y, a consecuencia de haber actuado a contranatura, el desequilibrio creado entre los roles de género vuelve a estabilizarse cuando el hombre, uno de los científicos, asume el papel de la mujer y le ruega que sea más romántica⁹⁴.

A pesar de estos residuos, gracias a las cadenas de pago las series están empezando a tomar un camino distinto, más atrevido y favorable para la mujer. De la necesidad de la invención de una mujer hecha a medida para el hombre, poco a poco se va evolucionando, mostrando al sexo femenino como imperfecto, tal cual son tanto hombres como mujeres, pero igualmente deseables ya que están dotadas de fuerza, valentía y decisión. En este nuevo siglo se está experimentando con series realmente innovadoras e interesantes, series en las que verdaderamente la mujer comienza a tomar distancia de todo aquello que de manera casi innata se le había asignado (hogar, hijos y marido). Muestra de este cambio es la ya nombrada *Orange is the New Black*. Esta es la primera serie donde la gran mayoría de personajes son mujeres y donde la presencia masculina queda reducida a lo mínimo (agentes de seguridad o familiares de las detenidas con poco peso en la narración).

⁹³ A lo largo de la película se muestran comportamientos y acciones por parte de la clon que se podrían considerar vejatorios para el género femenino. No tiene pudor en amenazar a uno de sus mentores y nuevo amante con que se va a acostar con el primer hombre que vea y finalmente llevarlo a cabo con su compañero de laboratorio. Además, utiliza nombres peyorativos como “whore” para referirse al amor platónico de su amante.

La escena más ofensiva para la mujer tiene lugar en un bar de copas, donde la clon comenta a los científicos que ha aprendido lo que son las felaciones. Cuando uno de ellos se da cuenta de que la clon está intentando bajarle los pantalones para proceder a la demostración a vista de todos los clientes, se lo impide justificándose con la idea de que aún no está preparada para eso. La clon acepta su ignorancia y decide ponerle solución gritando a toda la clientela si alguien quiere que le haga una felación, a lo que todos los hombres le responden afirmativamente. Cuando la situación se vuelve insostenible, los científicos intentan llevarla de vuelta a casa y ella lo malinterpreta creyendo que van a tener sexo en un lugar más íntimo. A consecuencia de que la clon tiene como única referencia los vídeos pornográficos, quiere que otra mujer se una a ellos. Por esto mismo, escoge a una mujer joven al azar de camino a la salida del bar y le dice: “My friend Max is gonna take me home and fuck me like the bitch i'm. You wanna come?”. Aquí no sólo se refleja el machismo en el hecho de que intente encontrar a otra mujer para que el placer del varón sea doble, sino que también en que se autodenomine “bitch”.

⁹⁴ Ella y el científico se muestran en una escena cotidiana en la que se podría encontrar un matrimonio tradicional. La clon se encuentra sentada en el sofá viendo los deportes en la televisión y aparece su pareja masculina sirviéndole cervezas y lavando los platos. Ante tal estampa, el varón le pide a la mujer un cambio de planes que consista en salir a cenar en un ambiente más romántico y olvidar por un tiempo la televisión. La clon le responde preguntándole: “You know what would be romantic? [se abre de piernas, sitúa la cabeza del hombre entre ellas y pega un trago a un botellín de cerveza] ten minutes of silence”. La contestación de la clon y el directo gesto ponen punto y final a una transformación completa, la cual se creía en principio la idónea para el hombre pero que termina por superar las expectativas, volviéndose en contra suya.

Por norma general, las reducidas referencias que se pueden dirigir hacia los hombres son para criticarlos y para etiquetarlos como auténticos villanos que aprovechan su autoridad para tener comportamientos abusivos con las reclusas. Además, estas mujeres se alejan de las conversaciones habituales que le son asignados al género femenino, como son el interés por la moda, el maquillaje o los hombres. Muy alejado de esto, lo que les interesa a estas convictas es obtener poder dentro de la cárcel, privilegios, hacer dinero o incluso saciar su apetito sexual con sus compañeras.

Probablemente mucho tenga que ver la obsesión de diseñar a la mujer perfecta con estos cambios radicales que paulatinamente van haciendo de la mujer un individuo único. De esta manera, la tendencia de crear al género femenino según las necesidades y gustos de un varón se encuentra estrechamente relacionada con la insatisfacción masculina ante la pérdida progresiva de los clásicos roles de género. Ejemplo de esta disolución de los roles que se estaba experimentando en televisión por aquellos años fue *Xena, la princesa guerrera*, *Buffy, cazavampiros* y *Embrujadas (Charmed)* (Constance M. Burge, 1998-2006). Incluso en la animación también se estaba dando muestra de ello con *Kim Possible* (Mark McCorkle y Robert Schooley, 2002-2007), una adolescente y agente secreto, cuya función era la de salvar al mundo de los continuos ataques malignos y, a su vez, lidiar con los problemas cotidianos que se le presentaban tanto en la vida familiar como en la estudiantil.

Ante este evidente desgaste de la cultura patriarcal en la que el género masculino se encontraba cómodo, puede surgir para ellos la nostalgia de una época en la que la mujer era más sumisa. Por último, y en relación a todo esto, el hombre puede haber sentido cierto desconocimiento y/o confusión respecto a estos nuevos cambios y no haber sabido lidiar con la autonomía y fortaleza con la que estaban siendo caracterizadas los personajes femeninos en las nuevas producciones. Por ello, se podría justificar que hubiera esta necesidad de crear a la mujer que deseaban: una mujer obediente, cariñosa y servicial.

7.2. Estudio de la evolución del personaje femenino en las *sitcoms* a través de Peggy: ejemplo práctico del desafío de los roles de género en *Matrimonio con hijos*

En el año 1987 la FOX estrenó *Matrimonio con hijos*. Esta *sitcom* mostraba la vida cotidiana de los Bundy, una familia de clase media desestructurada, cuyo estado de

harmonía consistía en estar en continua discordia, o bien entre ellos, o bien con alguien o algo externo a la familia. Al, el marido, era un amante de la televisión, machista y usurero, que siempre intentaba no involucrarse emocionalmente con su mujer e hijos. Por otro lado, su mujer Peggy, era una completa manipuladora, consumista y perezosa. Finalmente, los hijos, Kelly y Bud, son personas que toman como modelos a sus padres. Kelly no es nada inteligente pero tiene mucho éxito entre los chicos y Bud ni tiene suerte con las mujeres ni resulta ser muy avisado.

En medio de un contexto histórico al que Rosa Álvarez define como “resaca posreaganista” (1999: 124), la idea de la familia idílica que se mostraba en la pequeña pantalla dejaba de ser creíble, poco a poco la población norteamericana fue rechazando aquellas ideas rancias que en décadas anteriores habían funcionado. Este cambio se produjo cuando la sociedad tomó consciencia de la imposibilidad de sentirse identificado con la serie y sus personajes, dejando así de parecer realista. Este tipo de *sitcom* se había quedado estancada en el tiempo y no iba al compás de las inquietudes cambiantes que experimentaban los telespectadores.

Resulta curioso que *Matrimonio con hijos* empezara su emisión tres años después del estreno de *La hora de Bill Cosby*, serie que se podría considerar su antónima. Pero esto no fue una casualidad o una cuestión del azar, la serie se lanzó al mercado principalmente con la intención de criticar a series antecesoras donde se ensalzaba la idea de la familia nuclear (*Papá lo sabe todo*, *Te quiero*, *Lucy*, *La hora de Bill Cosby* y *Enredos de familia*), familias que ya estaban sobreexplotadas debido a que todas las *sitcoms* domésticas repetían una y otra vez la misma base de partida. Los Bundy hacían constante referencia y se burlaban de las estructuras familiares tradicionales y de los valores morales que transmitía Cosby.

Los Simpson es otra comedia que cuenta con una familia poco convencional e igual de desestructurada que *Matrimonio con hijos*. También se estrenó poco después de la serie de Cosby y tuvo la misma intención: servir de crítica a la familia nuclear, a sus valores y al eterno sueño americano. *Los Simpson* conduce la crítica hacia un nivel más exagerado y explícito que la anterior citada, lo cual ha supuesto ser un elemento clave de su éxito. Esta oleada de nuevas series progresistas se propusieron dejar en evidencia a las familias fuertemente estructuradas de series domésticas como *El Show de Donna Reed* (*The Donna Reed Show*, William Roberts, 1958-1966), *Aventuras de Pablito* y *Las aventuras*

de *Ozzie y Harriet* (*The Adventures of Ozzie and Harriet*, Ozzie Nelson, 1952-1966) (Neuhaus, 2010: 762), cuestionando los límites de los roles de género y su importancia en la sociedad norteamericana.

La serie protagonizada por la familia Simpson paradójicamente terminó por ser más realista que el programa de Bill Cosby, a pesar de tratarse de una animación. Mientras que en *La hora de Bill Cosby* la familia Huxtable representaba al porcentaje ínfimo de negros privilegiados que no sufría pobreza y prefería dejar a un lado los temas trascendentales, *Los Simpson* han demostrado no tener ningún pudor a la hora de reflejar cuestiones delicadas como los problemas financieros de una familia o las crisis matrimoniales, entre otros. Otro elemento que ha dotado a la serie de realismo ha sido el mostrar escenarios y sucesos cotidianos fácilmente reconocibles para la audiencia. Este choque de realidades contrapuestas desembocó en una audiencia cada vez más favorable para *Los Simpson* y otra más decreciente para *La hora de Bill Cosby*⁹⁵ (Crawford, 2009: 54-56).

Como ya se ha dicho, tanto *Matrimonio con hijos* como *Los Simpson* pertenecen a la FOX, es decir, a la televisión por cable. Esto podría explicar la libertad de la que han disfrutado para establecer su humor en la crítica a todo lo que concierne a la sociedad norteamericana de clase media y sin miedo a la censura, a diferencia de otras que se han emitido por las tres grandes cadenas. Ambas series entran en el grupo de lo que Robert Hanke denomina las *sitcoms mock-macho*⁹⁶, comedias donde se parodia la incompetencia de los hombres que suelen ser los cabeza de familia como Homer Simpson y Al Bundy. Las series *mock-macho* muestran los fracasos de los hombres ineptos e imperfectos (1998: 90) y al mismo tiempo, como consecuencia, afianza la figura autoritaria de la mujer, quien se muestra mucho más sensata e inteligente.

Este intercambio de roles entre el personaje masculino y el femenino se debe a los cambios que se estaban empezando a experimentar en la sociedad estadounidense. La mujer empezaba a no estar restringida a las tareas domésticas, al contrario, paulatinamente fue participando en la economía del hogar. De este modo, ahora que la

⁹⁵ Esta pérdida paulatina de audiencia por parte de Bill Cosby fue provocada principalmente por la cadena FOX, quien puso la emisión de los capítulos de *Los Simpson* a la misma hora. Este hecho evidenció aún más la falta de realidad y credibilidad de la serie, lo que hizo que en 1992 se decidiera cancelarla (Crawford, 2009: 56).

⁹⁶ Término anglosajón. *Mock* se traduce como “ridiculizar a” o “burlarse de” y *macho* como “hombre dominante” u “hombre alfa”. Por lo tanto, una traducción posible sería “ridiculizar al hombre alfa”.

mujer tomaba más responsabilidades, las características tradicionales propias de un cabeza de familia ya no eran requeridas. A partir de ese momento el personaje masculino podía ser infantil, irresponsable e incapaz de sobrevivir por sí mismo mientras tuviera a una esposa que lo cuidara (Scharrer, 2001: 27).

El personaje de Peggy se podría decir que representa el papel de subordinación al hombre que la mujer ha sufrido desde los orígenes de la *sitcom* y en general, de la Historia del ser humano. Se trata de un ama de casa encargada del cuidado de los hijos y que pasa gran parte del día encerrada en el hogar, esperando el regreso de su marido tras un duro día de trabajo. Esto ya se ha podido ver en otros personajes como el de Margaret de *Papá lo sabe todo*, quien fue considerada por aquel entonces como una perfecta madre y ama de casa americana.

Pero el papel que tiene Peggy, aunque represente a la mujer doblegada (estar en la casa limpiando, cuidar de los hijos, servir a su marido...), es una crítica mordaz al sistema autoritario del hombre. Este personaje encarna la disolución de la madre y esposa perfecta que tanto se pretendía vender en décadas anteriores. Con ella se puede observar el desarrollo que ha experimentado el personaje femenino. De las amas de casa tradicionales retratadas casi como ángeles (Lucy de *Te quiero, Lucy*), se ha pasado a producirse una pérdida de aquella inocencia que las caracterizaba, dando lugar a mujeres más intransigentes y rebeldes.

Por esto mismo, aunque el personaje esté en obligación de asumir tales tareas domésticas, no las realiza con responsabilidad, es decir, Peggy invierte el día en ver programas de televisión en vez de mantener limpio el hogar y a quejarse de lo duro que es sacar para adelante una casa sin ayuda de nadie. Esto se puede observar en el capítulo piloto, donde en una escena se encuentra tumbada en el sofá viendo la televisión mientras fuma⁹⁷ un cigarrillo. Cuando Peggy escucha que la puerta es abierta por su marido, se apresura para reincorporarse, apagar la televisión y fingir que ha pasado la tarde entera limpiando.

Por otro lado, Peggy tampoco es muy efectiva a la hora de educar a sus hijos ni de cuidar a su esposo. La peor parte de su comportamiento la sufre Al, pues siempre que puede le

⁹⁷ Resulta relevante destacar el detalle de Peggy con el cigarrillo ya que el fumar siempre se ha considerado, entre muchas otras cosas, un acto de rebeldía, de transgresión de la norma y poco frecuente entre las mujeres, aunque poco a poco fue aceptándose como algo natural. Este simple acto refuerza la idea de rebeldía del personaje femenino junto al hecho de que se niega a hacer cualquier tipo de trabajo físico.

gasta alguna broma cruel para reírse de él (coloca un cactus junto al despertador para que al intentar pararlo se clave las púas, le apaga la luz del desván para que tropiece y se caiga por las escaleras, le da su cena al perro, etc.). No se puede negar que el personaje de la esposa es tremendamente perverso pero a la vez extremadamente divertido. El personaje de Peggy podría definirse como una *fun-killer*⁹⁸, que es el resultado de la evolución de la mujer dócil y sumisa a la mujer rebelde y transgresora, que se impone ante cualquier intento de domesticación. Si el cambio de la personalidad de la mujer se presenta de forma radical, como es el caso de la protagonista, se le puede llegar a considerar una harpía. Este nuevo tipo de mujeres promovidas por personajes como Peggy, abre una nueva corriente de representación femenina en el panorama televisivo.

Respecto a la educación de sus hijos, se ha podido ver una escena⁹⁹ en la que se desarrolla una pequeña charla madre e hija. En ella, Peggy le informa de que algún día deberá formar una familia con un hombre y que pasará el día viendo la televisión, de forma idéntica a ella. A lo que Kelly le contesta si estaría bien que intentara primero tener una vida. Peggy, sin esperanza alguna, le contesta que puede intentarlo si así lo desea. Como se puede comprobar, no resultan demasiado útiles las opiniones y/o consejos de la madre, ya que con ello aparentemente sólo consigue perpetuar la sumisión de la mujer. Con ello lo que consigue es alentar a su hija a que siga sus pasos, a que se convierta en un ama de casa tradicional, la cual tenga que llevar una vida anclada al hogar, repleta de discusiones y manipulaciones hacia su esposo y dependiente de él económicamente. Pero si se deja a un lado la capa superficial del relato y se profundiza en el significado verdadero de las frases, supuestamente machistas, de las que hace mención habitualmente el personaje femenino, resultan estar repletas de sátira.

Una vez presentado el personaje de Peggy, a continuación se va a realizar un ejemplo práctico donde se refleja el desafío de los roles de género que protagoniza dicho personaje, mediante el análisis de algunas escenas de la serie *Matrimonio con hijos*. En uno de los capítulos¹⁰⁰ de la serie, la trama se centra especialmente en la confrontación de ambos sexos. Se cuestionan las funciones que la mujer y el hombre tienen en el núcleo

⁹⁸ Término que utilizan Jack Simmons y Leigh E. Rich para hablar de las mujeres que pretenden poner fin a la figura autoritaria masculina en las comedias de situación. Los autores ejemplifican estos cambios con series como *Todo el mundo quiere a Raymond*, *Cómo conocí a vuestra madre* y *Dos hombres y medio* (2013: 10).

⁹⁹ Escena perteneciente al capítulo doceavo de la primera temporada, titulado "Where's the Boss".

¹⁰⁰ Se hace referencia al noveno episodio de la primera temporada, titulado "Peggy Sue Got Work".

familiar y se desafía a la figura autoritaria del esposo. Todo ello se origina a causa de que Peggy desea tener una videgrabadora debido a que sus dos *talk-shows*¹⁰¹ favoritos se emiten a la misma hora pero no dispone de dinero propio, ya que ejerce de ama de casa.

Peggy decide contar a su vecina Marcy el plan que ha trazado para convencer a su marido Al, en el que se hace uso del engaño, con el fin de hacerle creer que debe comprar la videgrabadora no porque la quiera ella, sino porque realmente él la necesita. Peggy rechaza la posibilidad de ser sincera con su marido desde el principio porque es consciente de que si admite abiertamente que quiere que le compre una, Al se negará. Tras los intentos de su vecina por hacerle ver que el engaño no es la mejor opción para conseguir algo, Peggy responde con una frase que podría herir los sentimientos de muchas mujeres, si no fuera porque es sabido que su intención es la de hacer una crítica agresiva al sexismo y a la cultura patriarcal a través del subtexto. Dicha frase dice así: “You might lose your job someday and have to be a woman”. Según estas palabras, el hecho de ser mujer implicaría tener la destreza de saber conseguir lo que quieres mediante artimañas hacia tu esposo, a consecuencia de que la verdadera mujer no tiene ingresos propios, ya que se queda al cuidado de la casa y de los hijos.

Asunción Bernárdez hace una apreciación en torno a la esposa perteneciente a la familia nuclear y Peggy se muestra como el ejemplo perfecto, debido a que cumple cada mínimo detalle de lo mencionado. Así mismo, cuando la protagonista internaliza todas estas características y las ejecuta de la forma más extremista posible, hasta el punto de alcanzar lo ridículo, se produce el humor.

Las mujeres pueden ser poderosas, e incluso malvadas, pero su poder debe proceder del uso de las “malas artes”: el engaño, el ataque indirecto y la ocultación de los deseos propios, tal como corresponde a los débiles. No enfrentarse de forma directa a los problemas, utilizar las vías ocultas y menos visibles para la autodefensa es el camino legítimo marcado por la tradición (2012: 93).

El capítulo prosigue con un ataque de sinceridad por parte de la vecina hacia Al, a quien le cuenta las verdaderas intenciones de su mujer. Para su sorpresa, el marido le confiesa que su esposa había tomado la opción correcta para convencerlo, pues ahora que sabe la

¹⁰¹ Son programas televisivos que requieren poco presupuesto ya que su contenido se basa en hacer entrevistas y entretener mediante la palabra a los telespectadores. A su vez resultan tener una buena cuota de pantalla, por lo que sumado a su bajo presupuesto, resultan ser muy rentables. Uno de los *talk-shows* más famosos fue *The Oprah Winfrey Show* (Oprah Winfrey, 1986-2011).

verdad, no tiene intención alguna de comprarle la videograbadora. Esta postura que adopta el marido refuerza la mentalidad arcaica de la que Bernárdez hacía mención. Pero en esta ocasión, al aceptarse de forma tan abierta y natural el hecho de que la mejor opción que tiene una mujer para conseguir un propósito es a través de la mentira y del engaño, es motivo suficiente para que se considere más un *gag* que un refuerzo sexista. Este desencadenante del humor se debe a que han podido haber personajes femeninos que han asumido el rol de mujeres egoístas y manipuladoras, capaces de obtener lo que quieran de sus maridos a través del juego sucio, pero nunca se había admitido y tratado con tanta normalidad por ambos sexos como sucede con Peggy y Al. Ellos no sólo reconocen como válido este estilo de proceder, sino que también lo consideran como el único modo.

Ante tal situación, Marcy, quien representa a la mujer moderna y liberada, no es capaz de contener su indignación ante la injusticia de que Al no vaya a comprar el aparato y decide intervenir. Marcy, tratando de defender a su vecina, hace saber a Al de que su esposa tiene las destrezas necesarias para encontrar un trabajo y poder adquirirlo con su propio sueldo. Para asombro de los telespectadores, el matrimonio no puede evitar las carcajadas ya que ambos piensan en lo absurda que es la propuesta que acaba de plantear. ¿Cómo iba a ser posible que Peggy, una mujer, trabajara en algo externo al ámbito doméstico? Ni ella misma lo veía posible. Aquí se demuestra hasta qué punto es asimilada la idea de que la mujer debe ceñirse al cuidado de los niños y del hogar en las familias norteamericanas de décadas pasadas. Sin embargo, esto que podría considerarse una ofensa hacia las mujeres consigue hacer una crítica a través del humor, puesto que las creencias compartidas socialmente respecto a los roles de género se encontraban en un proceso de cambio donde los límites que encorsetaban a la ama de casa estaban desapareciendo. Todo ello gracias a los movimientos feministas y al tratamiento más positivo de la mujer dentro del cine y de la televisión.

Por último, otra secuencia a destacar es cuando Peggy, tras un primer día fatídico en su nuevo empleo, le confiesa a Marcy que ella se casó con Al para no tener que trabajar. Nuevamente, el personaje ha mostrado otra de las anticuadas “tradiciones culturales” que se basa en contraer matrimonio con un hombre que aporte el salario suficiente para mantener a la esposa y a su descendencia, mientras que ella se queda aislada en el hogar. Otra cuestión por la que un telespectador puede ser consciente de que la intención de la serie es ridiculizar las bases sobre las que se sustenta la familia tradicional es que hasta ahora había funcionado adecuadamente el reparto de trabajo entre ambos sexos, pudiendo

ser más o menos justo, realizando la mujer labores dentro de casa y el hombre fuera de ella. Por el contrario, Peggy no sólo no quiere tener un trabajo remunerado sino que tampoco quiere hacer las tareas domésticas que le corresponden al asumir el papel de ama de casa. El único propósito del personaje es vivir lo más cómodamente posible, sin esforzarse demasiado y por eso mismo admite que contrajo matrimonio con Al. Esta frialdad y desprecio con la que trata cuestiones tan sagradas para los conservadores norteamericanos como es el matrimonio y la familia, lo utiliza para burlarse de los valores que se han establecido de forma casi inherente en la cultura social.

La normalidad se reestablece cuando Peggy deja el trabajo alegando que sus hijos se encuentran desatendidos y suplica a Al para que le compre la videograbadora. Finalmente, Al accede y se la regala, ya que le conviene que su mujer vuelva a las tareas domésticas, debido a que él no es capaz de hacerles frente.

A lo largo de esta *sitcom* se ha conocido a una protagonista que en principio pertenecería a las amas de casa clásicas de los años cincuenta hasta los ochenta. La capa superficial de la serie se centra en una mujer doblegada al marido y dedicada a sus hijos y al hogar. Por otro lado, a lo largo de los capítulos va quedando cada vez más remarcado su escaso intelecto, suplantando esta falta con un gran sentido del consumo. No obstante, Peggy realmente es un personaje transgresor, ya que utiliza los roles de género y la cultura patriarcal a su conveniencia. La protagonista no tiene ningún otro tipo de ambición más allá de tener todos sus gastos cubiertos y no tener que trabajar, por lo que decide poner en práctica la cultura tradicional de su país casándose y trabajando en el hogar. Pero muy lejos de querer trabajar, la protagonista dedica todas las horas del día a ver la televisión, a sociabilizarse con sus vecinos y a comprar. De esta forma, Peggy utiliza a Al como un medio para conseguir un fin: vivir cómodamente sin hacer nada.

Hasta ahora los personajes femeninos presentados en series cómicas de televisión se mostraban con alguna cualidad destacable: perfecta ama de casa, perfecta madre o perfecta esposa (en ocasiones hasta las tres cosas a la vez) aunque pudieran resultar un tanto infantiles, dependientes o incluso problemáticas. Pero Peggy no posee ninguno de estos dones, con ella se dejó atrás a aquellas madres y/o esposas dulces e inocentes que se desvivían por su familia, dando paso a una nueva tendencia femenina en la que es en ella donde reside la verdadera autoridad, a pesar de que esta autoridad femenina quede enmascarada enfrente de su marido, quien debe creer que es él quien tiene el poder. De

esta forma, desde su aparente sumisión como mujer doméstica, se puede decir que Peggy es quien realmente ejecuta las órdenes a su marido y, en la mayoría de las ocasiones, consigue sus objetivos. Este constante juego de querer pertenecer a los valores establecidos por los roles de género pero, al mismo tiempo, también querer transgredirlos resulta ser el verdadero causante del humor.

En definitiva, este capítulo compuesto por múltiples escenas llevadas al extremo de lo absurdo, consigue hacer reflexionar sobre hasta qué punto cuestiones tan aceptadas socialmente como los roles de género deberían permanecer siendo válidas. *Matrimonio con hijos* muestra un punto de vista sobre la familia totalmente distinto al que se estaba acostumbrado a ver por televisión, cuestionando la validez y coherencia de los pilares que sostienen a la cultura patriarcal y a la familia nuclear.

Como ya se ha podido mencionar, originariamente la mujer era considerada un ser inferior que debía ser custodiada por un hombre, quien sí mostraba tener la capacidad de llevar para adelante una casa y una familia. Varias décadas atrás era tan menospreciada que hasta se le negaba el voto debido a que eran consideradas menores de edad durante toda su vida. Eran tratadas como personas incapaces de discernir entre lo que está bien de lo que no y, por lo tanto, no podían ser consideradas seres independientes que supieran qué era lo mejor para ellas. En resumen, se podría decir que la mujer era tratada como una niña inepta. Esta falta de inteligencia y de razonamiento se refleja concretamente en una escena¹⁰² de la serie, donde Peggy está viendo un concurso en la televisión y no responde correctamente a ninguna pregunta de cultura general, ni siquiera es capaz de acertar las cuestiones en las que se dan a elegir entre dos posibles respuestas, acentuando aún más su ignorancia. Sin embargo, responde correctamente una pregunta sobre un anuncio comercial. Así mismo, no sólo se mofa de la idea de que la mujer carece de sabios conocimientos, sino que también se burla del estereotipo que daña la imagen de la mujer haciendo creer que sólo poseen conocimientos sobre productos de consumo, cuestiones que son asignadas a lo banal y lo superficial.

Otro ejemplo de este menosprecio hacia la intelectualidad y la autosuficiencia de la mujer, tiene lugar en una secuencia¹⁰³ donde Al, Peggy y Marcy están hablando de finanzas. Marcy, ante la postura autoritarita que opta Al, le dice que ella está más cualificada que

¹⁰² Se muestra en el tercer capítulo de la primera temporada, titulado “But I Didn’t Shoot the Deputy”.

¹⁰³ Perteneciente al episodio undécimo de la primera temporada, titulado “Nightmare on Al’s Street”.

él para tomar decisiones financieras ya que ella tiene una carrera en economía y trabaja en un banco. Al le responde con un *gag* que ridiculiza a ella y a su profesión y termina alegando que él es el jefe en su casa y que, por lo tanto, él toma las decisiones financieras oportunas.

7.3. La *sitcom* como herramienta para la visibilidad de los derechos de las mujeres

No sólo Peggy es un personaje transgresor, a lo largo de la historia numerosas mujeres han colaborado en el propósito de romper las cadenas que las oprimían en alguna medida. Retomando las acciones feministas no conscientes de *Te quiero*, *Lucy*, anteriormente mencionadas, Rosa Álvarez afirma que “interpretaciones recientes han convertido a Lucy (y a Gracie Allen) en una heroína del prefeminismo, al traducir como rebeldía conyugal los excesos puramente cómicos. [...] De una forma u otra Lucy y [...] Gracie eran tráfugas del orden hogareño” (1999: 42). *Maude* es otro ejemplo donde la protagonista, que recibe el mismo nombre, interpreta a una mujer de políticas liberales que está a favor del aborto y que lucha por los derechos civiles, raciales y de género. Por si fuera poco, el personaje comparte su vida con su cuarto marido, por lo que se reafirma su postura de mujer liberal.

Como resultado, *Maude* es considerada la primera mujer televisiva que se pudo considerar verdaderamente feminista, aunque los intereses a los que estaba sujeta la serie no era la de mejorar la situación de la mujer, sino que fue un método de enriquecimiento por parte de las cadenas de televisión. Esto mismo ocurrió con *Todo en familia*, serie que planteaba problemas políticos reales que afectaban a la sociedad norteamericana, incluidas las cuestiones sobre los derechos de las mujeres (Osborne-Thompson, 2000: 63-64).

En la década de los ochenta la mujer toma un papel más relevante en la vida real y en la ficción. Las mujeres se van mostrando más autosuficientes e incluso más fuertes, aunque nunca sin perder algunos de los rasgos que siempre las han caracterizado como es la ternura, la comprensión o el diálogo. Sin embargo, a partir de ahora estas tres últimas cualidades se pueden mostrar a veces de distinta forma en pantalla. Ejemplo de lo explicado es *Roseanne*, serie que resultó ser una de las primeras en centrarse en la vida de una familia de clase baja trabajadora, donde tanto el marido como la esposa tenían que trabajar fuera de casa si querían llegar a fin de mes. El hecho de que *Roseanne* tuviera

que tener un empleo muy distinto al de ama de casa, supuso un avance para la mujer, que sorprendió tanto a la crítica como a la sociedad norteamericana.

Una de las cuestiones más interesantes del personaje de Roseanne es su descarada forma de hablar. Desde el inicio de la serie, en el capítulo piloto, ya se encargaba de ridiculizar al género masculino y a la cultura patriarcal dominante al afirmar que ella no tiene un esposo honrado porque sea una cualidad innata en los hombres, sino que la ha aprendido en base a un duro trabajo de quince años de matrimonio. El personaje, en medio de una reunión de compañeras de trabajo, reafirma su posición alegando: “A good man don’t just happen. They have to be created by us women”. En términos generales, incluyendo a todo el sexo masculino, Roseanne sentencia su inutilidad añadiendo: “A guy is a lump like this doughnut [coge una rosquilla del paquete]. So first, you got to get rid of all the stuff his mom did to him [mientras le quita todas las virutas de chocolate a golpes]. Then you got to get rid of all that macho crap that they pick up from the beer commercials [mientras parte por la mitad el dulce] and then there’s my personal favorite, “the male ego” [coge un trozo de rosquilla, lo introduce en su boca y lo tritura de forma exagerada]”. De esta forma, Roseanne en unos pocos segundos y con la simple ayuda de una pieza de bollería es capaz de transmitir a los telespectadores su postura de mujer liberal, autoritaria e independiente de una forma humorística y eficaz.

Tras este ejemplo se evidencia el ataque directo que *Roseanne* hace contra la idea tradicional de la mujer ama de casa, subordinada al marido y limitada a los hijos y a la casa utilizando como arma el humor y la risa, consiguiendo a través de la comedia contrarrestar la gravedad de tales ataques hacia la figura masculina, los valores tradicionales y la defensa feminista. Parece ser que esta permisibilidad por parte de la sociedad conservadora a la hora de dejar que la figura masculina sea objeto de burla y que, por el contrario, la mujer se presente como casi la heroína de la serie, era tolerada siempre y cuando no constituyera una verdadera amenaza hacia la autoridad masculina y a la ideología heterosexista (Lee, 1992: 96; Walsh, Fürsich y Jefferson, 2008: 127).

Como se puede comprobar, la figura femenina consigue dar un paso adelante hacia su liberalismo. Alcanza un mayor peso en los programas televisivos a diferencia de otras décadas como los setenta, donde el hombre era el personaje que más escenas ocupaba (superaba el 60 o 70% su participación en la mayoría de los programas de ficción) y donde la mujer únicamente tenía un papel que la ataba al ámbito doméstico o era desempleada,

romántica y extremadamente sensible, a diferencia de los personajes masculinos que solían ser hombres exitosos, con altos cargos, fuertes y decididos (Vilches, 1993: 141). *La hora de Bill Cosby* es una serie que a pesar de retratar a la familia nuclear, su protagonista femenina es considerada bastante transgresora para aquella época ya que Clair, esposa de Cosby, era una mujer de éxito, independiente y fuerte, capaz de sobrevivir en un mundo agresivo y duro como es el de la abogacía.

A partir de los años noventa con series tipo *Friends* se formalizó y se asentó sólidamente la idea de la mujer moderna, liberada e independiente al hombre. Se trataban de mujeres solteras que tenían su propio trabajo y sueldo. Rachel aunque empezó trabajando de camarera acabó consiguiendo su lugar en el mundo de la moda, Mónica era una excelente chef y Phoebe era masajista a la vez que componía canciones y tocaba la guitarra. Todas ellas representaban a las mujeres norteamericanas de por aquellos años. Eran mujeres que habían sufrido desamores, que provenían de padres divorciados, que les costaba lograr el trabajo de sus sueños y que tenían numerosas manías y traumas. En resumen, mujeres muy distintas a las que en décadas anteriores no podías encontrar en la pequeña pantalla. Estas no eran perfectas amas de casa, más bien eran descuidadas y despreocupadas, con otras motivaciones e intereses y con un orden de prioridades bastante distinto a las esposas ejemplares. Otro ejemplo de los noventa es Ally de *Ally McBeal*, quien también al igual que Clair, trabajaba en el difícil mundo de los abogados compuesto en gran medida por hombres. Ally se mostraba como una mujer libre, capaz de valerse por sí misma. No tenía problemas en mantener relaciones sexuales con distintos hombres, incluso con desconocidos, en cualquier extraño lugar¹⁰⁴.

Tras esta oleada de mujeres transgresoras, poco a poco se ha ido normalizando la situación de la mujer fuerte y autónoma y se ha puesto en cuestionamiento la validez del patriarcado. Aunque también es cierto que aún queda mucho por hacer, puesto que a pesar de los progresos que se han alcanzado respecto al cambio de la visión misógina a la que la industria cinematográfica y televisiva han tenido acostumbrada a la audiencia, actualmente se siguen manteniendo algunos de los estereotipos que han estigmatizado a la figura femenina desde el principio, como es la inestabilidad emocional o la irracionalidad (Zurian, Martínez y Gómez, 2015: 61). De esta forma, aunque en pantalla se muestre a una mujer con carácter y exitosa en una profesión de alto rango, como puede

¹⁰⁴ Prueba de ello se halla en el primer capítulo de la tercera temporada, titulado “Car Wash”. Aquí Ally no puede controlar sus instintos primarios y se acuesta con un desconocido en el túnel de lavado de coches.

ser ejecutiva o directora de una empresa, continúa a la vez asumiendo cualidades más propias de las mujeres domésticas de décadas anteriores.

Según Judith Butler “una mujer es una mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género” (2007: 12). De estas líneas se puede extraer la idea de que ni Maude ni Ally ni Clair se podrían considerar mujeres ya que no “funcionan” como tal en un mundo patriarcal, no predicen con las reglas tradicionales que definen al sexo femenino. En contrapunto, todas ellas destacan por tener un carácter fuerte y firme, ellas en definitiva se han encargado de desmembrar en gran medida los estereotipos dominantes.

Resulta esencial que los medios de comunicación, sobre todo el cine y la televisión que suelen ser los aparatos a los que más tiempo les dedica la sociedad, dirijan su atención a transmitir una imagen positiva de la mujer, alejada de los estereotipos que tanto le ha podido perjudicar a lo largo de los años. Este propósito resulta ser de vital importancia debido al poder de sugestión que ejercen los medios, en mayor o menor medida, sobre los telespectadores. De esta forma, si los medios son capaces de alterar las ideas y creencias de las personas, también son capaces de modificar y mejorar el entorno en el que las mujeres deben vivir (Smelik, 1999: 491; Rowe, 2003: 45; Holbert, Shah y Kwak, 2003: 46-49).

7.4. Análisis de la posición que adoptan los personajes femeninos en las comedias contemporáneas: *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl*

En el caso de *Big Bang Theory*, la serie cuenta con tres mujeres principales: Penny, la nueva vecina de los protagonistas masculinos, Bernadette y Amy, las mejores amigas de Penny. Amy y Bernadette tienen un doctorado en neurobiología y en microbiología respectivamente, y ocupan destacables puestos de trabajo en relación a lo que han estudiado. Como se puede ver, son mujeres inteligentes, triunfadoras y capaces de conseguir ingresos propios. En el caso de Penny, es una joven que pretende hacerse hueco en el difícil mundo del espectáculo y, mientras intenta alcanzar su sueño, alterna el trabajo de camarera con el de papeles secundarios de películas de serie B o anuncios publicitarios de higiene íntima para poder pagar el alquiler de su apartamento. Penny no es la más

inteligente de las tres chicas, a decir verdad desconoce muchas de las cuestiones pertenecientes al ámbito académico porque nunca le ha agradado estudiar, pero no resulta ser tonta, el contraste de intelecto se produce al rodearse de personas superdotadas y/o con altísimos estudios. Sin embargo, es con diferencia la que más éxito tiene entre los chicos, lo que compensa su carecimiento de cultura general.

El factor común que une a estas mujeres es su capacidad de dominio sobre los hombres en general y sobre sus parejas en particular. Los novios de Penny y Bernadette se encuentran tan carentes de afecto y sobre todo de sexo, que permiten que sean ordenados o manipulados aún siendo conscientes de ello. Se tratan de personas que rara vez han tenido pareja debido a que no tienen grandes habilidades sociales, son amantes de los videojuegos y de la tecnología, desconocen el arte de la seducción y se exaltan al hablar con personas del sexo opuesto (un componente del grupo llamado Raj se quedaba mudo delante de las chicas en las primeras temporadas, tenía que ingerir alcohol para poder comunicarse). Son lo que se podría considerar “nerds” o “friquis”. En resumen, son un colectivo susceptible de recibir abusos por parte de una chica atractiva o incluso, en la mayoría de ocasiones, de cualquier tipo de chica.

El personaje que más dificultades tiene para lidiar con su novio es Amy, quien mantiene una relación sentimental con el superdotado, engreído e irritante Sheldon. Con el paso de los capítulos, Amy aprende a ejercer control sobre él sin que este sea consciente y así lo demuestra cuando en una ocasión¹⁰⁵ el personaje masculino acude al apartamento de Amy con la intención de romper la relación, ya que se ha dado cuenta de que poco a poco está cambiando su forma de ser. Desde que la conoce se ha vuelto más afectuoso (abrazo a sus amigos y besa a su novia), más comprensivo y hasta ha mostrado progresos a la hora de entender las emociones humanas ajenas. Ante tal situación, Amy a través de una ingeniosa táctica le hace creer que los verdaderos culpables del problema son su grupo de amigos y no ella. Con ello se vuelve una vez más a lo que Asunción Bernárdez (2012: 93) exponía acerca de la mujer y su habilidad para la manipulación y evasión de los enfrentamientos directos con el sexo opuesto.

En *Modern Family* existe una gran variedad de personajes femeninos. Si se describiera a Claire como un ama de casa de clase media, cuyo marido trabaja fuera como agente

¹⁰⁵ La escena se desarrolla en el capítulo decimosexto de la séptima temporada, llamado “The Table Polarization”.

inmobiliario y que tiene tres hijos, se podría relacionar fácilmente con la vieja *sitcom* que centra sus tramas en la familia nuclear de las primeras décadas de la televisión. Pero esto se encuentra completamente alejado de la realidad. Aunque Claire es el personaje femenino más clásico de todas las presentadas, es una mujer que tiene el máximo poder en el hogar, representa la figura autoritaria y es la encargada de administrar el dinero. Es considerada por su familia como la malvada, la que peor carácter tiene, hasta el punto de admitir que en ocasiones sienten miedo, a consecuencia de que es la que adopta una postura seria ante los problemas u obligaciones, mientras que su marido interpreta el papel de padre comprensivo y flexible. Su marido Phil es totalmente distinto a ella, él es un hombre al que hay que cuidar como si fuera un niño, ya que es una persona totalmente infantil e inocente. Este personaje se autoconsidera más un amigo divertido para sus hijos que un padre autoritario. Esto mantiene la inversión de las funciones de los roles de género de los que hacían mención Jack Simmons y Leigh E. Rich (2013: 2) y que se ha tratado en líneas anteriores. Por lo tanto, se puede observar que esta tendencia permanece vigente en las comedias de situación contemporáneas.

Los siguientes personajes femeninos que se pueden encontrar son dos hijas de los tres que tiene el matrimonio: Haley y Alex. Estas tienen personalidades totalmente opuestas, Haley es una chica poco culta pero muy atractiva, por lo que es capaz de conseguir al chico que quiera y Alex es extremadamente inteligente, tiene gustos refinados como la música clásica o la lectura pero desconoce la forma adecuada para dirigirse a un chico. Normalmente ambas están en continua disputa, pero cuando se unen para conseguir un mismo propósito resultan ser infalibles. Prueba de ello tiene lugar en un episodio¹⁰⁶ en el que logran ocultar todo el tiempo una enorme abolladura que le hicieron al coche de sus padres y que estos únicamente lo descubren cuando Alex decide confesar al no soportar la mentira.

Por otro lado, está Gloria, una mujer colombiana de origen muy humilde pero que tuvo la suerte de casarse con un estadounidense millonario. Aparentemente, Gloria podría parecer el estereotipo de mujer “trepadora”, que soluciona su vida acostada de un hombre rico, ya que una vez que se casa con Jay, un hombre mayor que dirige una empresa de armarios, su estilo de vida cambia por completo. Ahora vive en una casa de lujo repleta de comodidades, no necesita nada y no tiene motivos para trabajar. En su antiguo barrio

¹⁰⁶ Hace referencia al capítulo noveno de la tercera temporada, llamado “Punkin Chunkin”.

ejercía de peluquera para poder pagarse el alquiler del piso y ahora dedica su tiempo exclusivamente al mantenimiento de su físico y al cuidado de sus dos hijos.

Gloria cumple el cliché de ser extremadamente sensible, intenta cuidar de todos y se muestra compasiva ante cualquier persona, incluso con los desconocidos. Esto se puede observar cuando en una escena¹⁰⁷ Gloria convence a Jay para que escuche la idea, supuestamente revolucionaria, de un extraño hombre para mejorar el adiestramiento canino. Dicha idea resulta estar carente de coherencia y su puesta en práctica con un perro real termina siendo un fracaso. No obstante, Gloria anima incansablemente al joven durante su exposición, incluso da por hecho que van a invertir en su proyecto y que los va a hacer aún más ricos. Realmente Gloria sabe que es una idea que los conduciría a la quiebra pero siente tanta lástima que lo anima a no perder la esperanza. Por el contrario, Jay es muy realista y desde el principio confiesa que su invento es absurdo e inservible.

Sin embargo, aunque Gloria cuente con bastantes rasgos que se han considerado propios de la mujer (sensible, romántica, poco realista, etc.), es una de las mujeres más liberales de la serie, pues es de las primeras que acepta y normaliza la relación amorosa entre su hijastro Mitchell y su pareja Cameron. Incluso consideró que era una gran idea que adoptaran a Lily, una niña vietnamita. Además, es capaz de hablar sin tapujos sobre ciertos temas que podrían resultar controvertidos para muchos y más si es con una menor. En un episodio¹⁰⁸ Alex hace preguntas muy personales a Gloria y esta las contesta con naturalidad. Algunas de las cuestiones formuladas por la pequeña eran sobre el número de hombres con los que había mantenido relaciones sexuales, si el tatuaje de mariposa que tiene en una zona íntima le gustaba a su abuelo (hace referencia a Jay, marido de Gloria), etc. A pesar de que Norteamérica es conocida como la tierra de la libertad, irónicamente una colombiana, cuya cultura suele ser menos tolerante en este tipo de cuestiones (homosexualidad, adopción, sexo...), es uno de los personajes más abiertos de mente.

El último personaje femenino es Lily, hija de la pareja gay formada por Mitchell y Cameron y una de las más jóvenes del reparto. Aunque no tiene un papel especialmente relevante debido a su corta edad, es una niña muy inteligente y astuta, capaz de conseguir lo que quiere e incluso de librarse de asumir las consecuencias de sus actos. En uno de

¹⁰⁷ Pertenece al capítulo vigesimosegundo de la segunda temporada, titulado "Good Cop, Bad Dog".

¹⁰⁸ Capítulo tercero de la primera temporada, titulado "Come Fly With Me".

los episodios¹⁰⁹ se puede ver cómo Lily hace varias travesuras y culpabiliza al bebé de Jay y Gloria, quienes en un principio no la creen porque, por ejemplo, para derribar un bote de talco que había en una estantería, el bebé necesitaría ponerse de pie y caminar y hasta el momento no sabía por sí solo. Sin embargo, por suerte para la niña, Lily consigue hacer andar al bebé delante de los padres, demostrándoles que tenía razón. Al final del capítulo, en una de las entrevistas, aparece Lily admitiendo la increíble suerte que ha tenido al conseguir que de casualidad el bebé empezara a dar sus primeros pasos cuando ella lo incitó, y añade que seguirá echándole las culpas hasta que aprenda a hablar.

Como resultado, es fácil darse cuenta de la potente personalidad que tienen estos personajes femeninos, la fuerza y la convicción con la que cuentan, y el dominio que poseen sobre sus parejas o familiares masculinos, consiguiendo salirse con la suya en la mayoría de las ocasiones. Parece evidente que el papel de la mujer ha evolucionado con este tipo de personajes, ahora se plasma a una mujer fuerte, carismática, que se hace respetar y hasta resulta ser la nueva figura dominante. Estas características, hasta ahora conocidas como uso exclusivo del sexo masculino, son asumidas por la figura femenina, a la vez que transfiere su antiguo rol al hombre. En el caso de Phil, marido de Claire, él es el sensible del matrimonio, llora con facilidad, su película favorita es un musical, es un soñador y es quien consigue relajar el ambiente cuando Claire regaña a sus hijos. Por el contrario, Claire es dura y realista, suele tener que controlar las ideas alocadas de su marido para procurar que sea mínimamente coherente. También es la que impone los castigos cuando sus hijos tienen un comportamiento inadecuado.

En el caso de *New Girl* hay sólo dos chicas en medio de todo un reparto artístico masculino. La protagonista se llama Jessica, una joven mujer que trabaja como profesora de escuela de primaria y Cecilia, modelo y mejor amiga de la protagonista. Existen cinco cualidades que describirían a la perfección la esencia de Jessica, y son: alegre, inocente, optimista, creativa y afectiva. Citadas estas características, hasta cierto punto se podría establecer algún tipo de similitud con la carismática Lucy Ball. Estos rasgos de Jessica resultan ser los típicos de una persona de buen corazón y que fácilmente puede ser dañada, ya que poca gente es como ella. En contrapunto está Cecilia, que es más realista, más pícaro y mucho más crítica que ella. De este modo, Cecilia se convierte en una gran ayuda para que la protagonista mantenga una migaja de realidad en su vida.

¹⁰⁹ Hace referencia al episodio decimosexto de la quinta temporada, llamado “Spring-a-Din-Fing”.

Tras una ruptura sentimental, Jessica busca un nuevo apartamento y acaba compartiendo piso con tres hombres, quienes se convertirán en grandes amigos. Aunque ya se ha dado lugar esta situación en la que hombres y mujeres comparten casa, como es el caso de *Apartamento para tres*, no ha sido lo habitual. Además, en este ejemplo citado se establece una diferencia y es que en *Apartamento para tres* es un hombre quien convive con dos mujeres y en esta ocasión es una mujer la que comparte piso con hasta tres hombres. Por lo tanto, no sólo se ha incrementado el número de personas, sino que también es la mujer la que se halla dentro de un contexto varonil, lo que marca una gran diferencia. Pero la gran novedad que introduce esta serie y que la aleja de otras que podrían resultar similares en décadas pasadas son los momentos sexuales e íntimos que comparten los personajes entre sí dentro de la casa. Tanto Jessica como Cecilia, son mujeres que disfrutan de su soltería, sobre todo la segunda, ya que además acuden con regularidad a zonas de fiesta para conocer a hombres. Ambas mujeres cuentan con un trabajo con el que poder subsistir por ellas mismas.

Como conclusión, poco a poco se permite ver de qué manera el papel de la mujer va madurando hasta adoptar una postura igual o más fuerte que la masculina. A su vez, las “armas de mujer” tradicionales como son la manipulación y el engaño, que tanto se han reiterado en la industria cinematográfica y televisiva, son disipadas progresivamente en las nuevas ficciones (Bernárdez, 2012: 92). Por otro lado, la mujer no sólo evoluciona respecto a su forma de ser, sino que también se va reflejando un tímido cambio en torno a la asiduidad de considerarlas exclusivamente un objeto de deseo a ojos de los telespectadores (mayoritariamente varones) debido a su exuberante físico. Sobre todo en el cine aparecen algunos ejemplos recientes de protagonistas femeninas que resaltan más por su ruda personalidad que por su belleza, como son: Katniss Everdeen de la saga de *Los juegos del hambre* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012), Lisabeth Salander de *Millennium* (Niels Arden Oplev, 2009) o Beatrice Prior de *Divergente* (*Divergent*, Neil Burger, 2014).

Este cambio también se ha evidenciado en series televisivas como *Castle* (Andrew W. Marlowe, 2009-2016), *Pequeñas mentirosas*, *La reina de las sombras* (*Lost Girl*, Michelle Lovretta, 2010-2015), *Rizzoli & Isles* (Janet Tamaro, 2010-2016), *Orphan Black* (VV.AA., 2013-...) o *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-...). Todas estas series son protagonizadas por mujeres inteligentes, con habilidad para la lucha cuerpo a cuerpo, con destrezas a la hora de manejar un arma y capaces de no sólo conseguir salir ilesas de las

peores situaciones, sino también de salvar la vida de otros, incluida la de los hombres. De esta forma, el personaje masculino queda relegado a un segundo plano, mostrándose como una parte más que conforma la vida de las protagonistas pero nunca como una totalidad que las absorbe. En definitiva, se muestran a mujeres fuertes, inteligentes, poderosas, femeninas y autosuficientes capaces de anteponer la amistad con otra mujer a su pareja sentimental masculina (esto resulta especialmente obvio en *Pequeñas mentirosas*, Rizzoli & Isles y *Jessica Jones*).

Todas las series que se acaban de nombrar pertenecen al género dramático. En la comedia, aunque hay *sitcoms* donde claramente el peso de la trama recae sobre una o varias mujeres, como ocurre en *New Girl* o *Las farsantes (Faking it)*, Carter Covington, Dana Goodman y Julia Lea Wolov, 2014-2016), todavía siguen siendo bastante dependientes económica y/o emocionalmente del hombre, por lo que es habitual ver que el origen de los conflictos viene provocado o está relacionado con algún personaje masculino, bien sea por una cuestión amorosa, la más común, o bien por amistad. Esta diferencia entre ambos géneros a la hora de representar a la mujer en una serie televisiva tiene mucho que ver con el hecho de que desde sus inicios la comedia se haya mostrado reticente a los cambios¹¹⁰ (Álvarez, 1999: 15; Hu, 2012: 1985). La comedia es el género en el que más tiempo han prevalecido inmutables las técnicas de rodaje (una sola cámara, rodaje en interiores, etc.), los tipos de personajes (centrado principalmente en el núcleo familiar y estereotipados) y las tramas argumentativas (parten de la misma situación en cada episodio).

A pesar de esta puntualización, por lo general la cinematografía y la televisión van empezando a tomar caminos más progresistas, dejando a un lado a la mujer “hipersexualizada” y su “sobrerepresentación de la feminidad” (Bernárdez, 2012: 92). Ya que hasta hace relativamente poco tiempo, el cine había tratado a la mujer como un ente pasivo e indefenso y como un símbolo de deseo para el género masculino (Smelik, 1999:

¹¹⁰ Probablemente esta parálisis que tiende a sufrir la comedia se haya visto perjudicado por el carácter conservador que arrastra la televisión en comparación al cine. Román Gubern pone de ejemplo los primeros desnudos que aparecieron antes en el cine, relegando la función de controlar ideológicamente a la ciudadanía a través de programaciones aptas para la mayoría (2005: 11). A pesar de este retraso de la televisión respecto al cine, el drama, a diferencia de la comedia, ha sabido remodelarse mucho más rápido. Otra cuestión que puede justificar la invariabilidad de la comedia y más concretamente de la *sitcom* es que el humor reside principalmente en la ridiculización de los estereotipos socialmente compartidos y de su puesta en escena. Los estereotipos se componen de unas características concretas que hacen que sean fácilmente reconocibles para todos. En consecuencia, el uso de estos para conducir los *gags* implica trabajar con unas características inamovibles, por lo que difícilmente el formato o el género puede evolucionar con la misma sencillez que otros.

491). Esto lo explica Bárbara Zecchi, quien dice que “el cuerpo de la mujer es el objeto imprescindible y fundamental de la producción cinematográfica comercial [...]. La mujer se reduce a cuerpo: el “significado” (las mujeres) se resuelve en su mismo significante (su apariencia física)” (2014: 213).

Las nuevas construcciones del personaje femenino invitan a la reflexión de las mujeres, cuestionando la coherencia de la incansable búsqueda de la pareja ideal que tanto se han esforzado por transmitir las películas románticas de Hollywood¹¹¹. Mientras tanto, la televisión se ha utilizado y se sigue utilizando como lugar de experimentación y de debate de cuestiones importantes como lo son los roles de género, el feminismo, la igualdad de derechos, entre otros (Holbert, V. Shah y Kwak, 2003: 45).

7.5. Intercambio de roles entre la mujer heterosexual y la homosexual: nuevo marco de seguridad sobre el que construir el personaje femenino en series contemporáneas

Como ya se ha mencionado, en televisión la mujer había estado tradicionalmente limitada a interpretar personajes cuya labor se encontraba en la esfera doméstica y a poseer un cuerpo agradable desde la perspectiva masculina. A diferencia de ellas, el terreno profesional del personaje masculino era mucho más variado y enriquecedor, pudiendo mejorar tanto su posición dentro de la empresa como su clase social. Las mujeres, sin embargo, se convertían en seres subordinados, dependientes de sus maridos e incapaces de evolucionar personal o profesionalmente. En ocasiones, sobre todo en la comedia, se podía encontrar alguna excepción en el que la mujer ostentaba el papel protagonista de la serie, pero eso no implicaba necesariamente un intento de igualdad respecto al hombre, ya que era muy común que tales protagonistas fueran dotadas con características negativas, muy distinto a la seguridad e independencia que se reflejaba en el papel masculino (Menéndez y Zurian, 2014: 58).

A lo largo de los años noventa esta amplia desigualdad entre ambos sexos fue estrechándose en televisión hasta que en la actualidad ya se presentan mujeres fuertes,

¹¹¹ Todavía es habitual encontrar películas cuyo argumento se centra en la obsesión por parte de la mujer por encontrar al hombre de su vida. Algunos ejemplos pueden ser *La cruda realidad* (*The Ugly Truth*, Robert Luketic, 2009), *The DUFF* (Ari Sandel, 2015) o *Lo mejor de mí* (*The Best of Me*, Michael Hoffman, 2015). Esto se debe a que es un argumento que consigue atraer el interés de muchas mujeres que siguen encontrando cierto placer al visualizar este tipo de género. Al mismo tiempo, Hollywood perpetúa la idea de la persecución del hombre perfecto y predestinado en las mentes femeninas.

decididas y autónomas. La sensiblería, dulzura, docilidad y delicadeza que las representaban quedan sustituidas por otros tipos de cualidades mucho más reconocibles en los hombres. Sobre todo en el género dramático y en el *dramedy* ha habido numerosos ejemplos de mujeres que asumen todas estas nuevas características, sin embargo, esto requiere de un nuevo planteamiento. Ahora que los personajes femeninos se han convertido en comandantes, líderes, guerreras, detectives de homicidios o superheroínas, asumiendo cualidades que tradicionalmente habían pertenecido exclusivamente al hombre, su orientación sexual se cuestiona en la mayoría de ocasiones.

En la comedia este cuestionamiento es inexistente porque el carácter con el que se sigue dotando a sus personajes femeninos respeta muchas de las peculiaridades clásicas propias de la mujer. La comedia no pretende amenazar las etiquetas que diferencian y separan a los hombres de las mujeres. Las ridiculizará, las cuestionará, podrá mostrar su falta de coherencia en la sociedad moderna actual pero su pretensión no será acabar con la clásica definición de la feminidad y la masculinidad. Esto se evidencia en el hecho de que no existe ningún personaje femenino en una *sitcom* contemporánea que realmente se desprenda de todas las cualidades peyorativas que le han sido otorgadas por tradición. Se puede decir que en este aspecto se ha sufrido un cierto retroceso, puesto que en décadas anteriores personajes como Maude o Roseanne se han mostrado más contrarias a ceñirse a lo que supuestamente se define como lo femenino y a seguir el canon de belleza establecido por la cultura patriarcal. Por el momento, aunque existen ciertos progresos, en comparación a la evolución que se ha experimentado en el género dramático, a la comedia aún le queda un largo camino para poder mostrar a una mujer viril y autónoma.

Retomando la idea de la mujer viril, se hallan algunos ejemplos que evidencian la predominancia del personaje femenino sobre el masculino y su consecuente cuestionamiento o afirmación de su homosexualidad o, al menos, bisexualidad, y son: *Los 100* (*The 100*, Jason Rothenberg, 2014-...), *La reina de las sombras*, *Rizzoli & Isles* y *Jessica Jones*. En el caso de la primera serie, hay un amplio reparto de mujeres que resaltan por sus habilidades en combate, su frialdad y su astucia a la hora de planear confrontaciones bélicas. Los casos más evidentes son el de Lexa, máxima autoridad y comandante de los trece clanes que componen la alianza, y Clarke, embajadora del decimotercer clan y mano derecha de la comandante.

Lexa considera que los sentimientos son sinónimo de debilidad y que dañan la objetividad de la persona a la hora de tomar decisiones importantes. No duda en acabar con la vida de cualquier enemigo o incluso de cualquier aliado que no respete sus órdenes u ose cuestionar sus decisiones¹¹². Inclusive, es capaz de dejar morir a personas inocentes por una mera cuestión estratégica a la hora de ganar una guerra¹¹³. A diferencia de ella, Clarke elimina a los enemigos cuando no tiene otra opción si de ello depende su supervivencia y la de los suyos¹¹⁴.

Hasta el momento, Clarke no había mostrado ningún indicio de estar interesada en las mujeres, sólo había compartido momentos íntimos con compañeros masculinos. No fue hasta que sus cualidades como líder llegaron a su máximo esplendor y hasta que conoció a Lexa que comenzó a mostrar interés por el sexo femenino. En cuanto a Lexa, ella es quien primero confiesa que previamente ya había estado enamorada de una mujer a la que asesinaron¹¹⁵. Ambas se asientan en puestos privilegiados dentro de la jerarquía de mando, organizando estrategias y mandando a combatir a cientos de hombres a la guerra. De esta manera, las dos mujeres no sólo adoptan las cualidades propiamente exclusivas del hombre en una cultura de patriarcado, sino que también asumen la preferencia sexual

¹¹² En el capítulo noveno de la segunda temporada, titulado “Remember Me”, Lexa es traicionada por Gustus, un hombre de su confianza, cuando este intenta romper la alianza que se está forjando entre su clan y el de Clarke porque considera que tal unión acabará destruyéndola. Aunque Gustus sólo pretende proteger a su superiora, ha actuado en contra su voluntad. Como castigo, la comandante manda torturar a Gustus y ella misma acaba dándole la estocada que pone fin a su sufrimiento.

En el capítulo décimo de la segunda temporada, titulado “Survival of the Fittest”, uno de los guerreros de Lexa intenta matar a Clarke, su aliada, pero la comandante logra llegar a tiempo para evitarlo. En ese momento, son sorprendidos por la llegada de un animal salvaje y sanguinario conocido como Pauna. Lexa hace un corte en la pierna de su guerrero para impedir que logre huir de la bestia y sea asesinado por ella como penalización a su traición.

¹¹³ En el capítulo doceavo de la segunda temporada, titulado “Rubicon”, gracias a un espía que tiene infiltrado en el terreno enemigo, Lexa es informada de que van a ser atacados con un misil. Lexa convence a Clarke de que su mejor opción es no hacer nada y dejar morir a los inocentes, ya que si los evacúan el enemigo sospecharía. Lexa considera que, aunque es una decisión difícil, es necesario perder una batalla para ganar la guerra.

¹¹⁴ En el capítulo decimosexto de la segunda temporada, titulado “Blood Must Have Blood (Part 2)”, Clarke debe matar a decenas de personas para poder liberar a sus amigos que se hallan prisioneros. A pesar de que son el enemigo, Clarke muestra indecisión por iniciar la matanza y espera hasta el último momento a que el problema pueda ser solucionado por otras vías. Sin embargo, eso no ocurre y debe atacar.

En el capítulo octavo de la segunda temporada, titulado “Spacewalker”, un amigo de Clarke es condenado a muerte por Lexa pero previamente tiene que cumplir la tradición de su clan, que consiste en ser torturado con múltiples cortes. Ante la imposibilidad de conseguir que Lexa le perdone la vida, Clarke se apiada de su amigo y lo mata de una apuñalada antes de que lo torturaran. A diferencia de Lexa, el asesinato no es algo sencillo para Clarke y mucho menos si se trata de un amigo al que quiere. Sin embargo, prefiere que este acontecimiento le atormente el resto de sus días que observar cómo le mutilan.

¹¹⁵ En el capítulo noveno de la segunda temporada, titulado “Remember Me”, Lexa cuenta que estaba enamorada de Costia, una mujer a la que un clan enemigo secuestraron, torturaron y mataron para intentar obtener los secretos de la comandante.

del varón heterosexual y su facilidad de disfrutar del sexo libre de vínculos emocionales con otras mujeres¹¹⁶.

La protagonista de *La reina de las sombras* es Bo, una mujer con poderes sobrenaturales entre los que se hallan la rápida sanación de heridas, la absorción y retorno de la energía vital de una persona, la fuerza y la capacidad de controlar la voluntad de las personas a través del tacto. Esta joven con cualidades sobrehumanas acaba resultando ser mucho más poderosa que el resto de sus compañeros mágicos, independientemente de su especie, y lo demuestra al derrotar a su padre Hades, Dios del inframundo, el ser más temido que amenaza con acabar con toda forma de vida en la Tierra.

Por el momento, Bo ha interpretado el papel masculino por antonomasia: fuerte, lista, temeraria y con una gran capacidad de liderazgo. Y una vez más, la protagonista es mostrada en pantalla como un ser bisexual, cuyo gran amor acaba por ser una científica humana y no el hombrelobo del que parecía estar enamorada durante los primeros capítulos. Por otro lado, hay que tener en cuenta que, durante las cinco temporadas que tiene la serie, Bo mantiene una muy activa vida sexual debido a que la especie a la que pertenece, los súcubos¹¹⁷, requiere del sexo para poder vivir y sanar las heridas físicas. Esto provoca que constantemente la súcubo tenga que compartir cama con incontables personas, hombres y mujeres, mágicos y humanos, con uno o varios al mismo tiempo. Tal es su necesidad de mantener relaciones sexuales de forma constante que le resulta imposible mantenerse monógama cuando entabla una relación de pareja con la científica. No porque no quiera serlo, sino porque su naturaleza se lo impide, literalmente moriría si se opone a ella¹¹⁸. Esto último cumple el estereotipo del hombre seductor e infiel, incapaz

¹¹⁶ En el capítulo primero de la tercera temporada, titulado “Wanheda (Part 1)”, Clarke comparte cama con una mujer cualquiera para aliviar el dolor de la traición de Lexa y de las muertes que ha provocado en la batalla.

¹¹⁷ Antiguamente se creía que eran demonios que se daban a conocer con la apariencia de una mujer de gran belleza y su función era la de embelesar a varones a través de sus ensoñaciones para alimentarse de su energía vital, pudiendo llegar a matarlos. Bo cumple prácticamente todo lo que se halla en la definición, exceptuando que su intención no es la de causar ningún daño permanente a su víctima, es más, intenta que cuando se alimenta de ellos durante la práctica sexual, su compañero o compañera de cama disfrute de la experiencia. Otra diferencia es que no se limita al género masculino ni aparece en las fantasías de nadie, ella frecuenta bares de copas donde puede elegir entre una gran variedad. Por último, el hecho de que se alimente a través de los besos y actividades sexuales y que también incluya al género femenino en sus conquistas, la convierten en un “íncubo”, que es la versión masculina del súcubo y quien se encarga de alimentarse de mujeres a través del sexo mientras estas duermen.

¹¹⁸ En el capítulo cuarto de la tercera temporada, titulado “Fae-de To Black”, Bo tiene una hemorragia interna provocada por un combate y no consigue sanarse porque quiere ser fiel a su novia y la energía vital que obtiene de ella no es suficiente. Cuando Dyson, el hombrelobo y amigo de la protagonista, se entera de que Bo está muriendo porque quiere ser monógama, la convence para que se acueste con él y así pueda recuperarse. Minutos más tarde, Bo le explica a su novia lo sucedido y la humana, muy a su pesar, acepta

de mantener una relación con una única mujer y con una gran habilidad para obtener de ellas lo que desee a través de la seducción.

Hasta ahora se han visto a tres mujeres, a Lexa y Clarke de *Los 100* y a Bo de *La reina de las sombras*, quienes han experimentado un proceso de lesbianización visible al alcanzar muchas de las cualidades psíquicas que años atrás eran exclusivamente propias del personaje masculino. En ninguno de los casos se cuestiona ni se juzga a estas mujeres por querer relacionarse con las de su mismo sexo. No existe ningún proceso de autodescubrimiento ni fase de negación en sus preferencias. Su homosexualidad o bisexualidad se presenta como algo natural, como una opción totalmente válida más. Tampoco resulta especialmente alarmante para el telespectador que un personaje de repente empiece a interesarse por alguien de su mismo sexo. Desde el principio asume que estos personajes pertenecen a otro mundo regido por reglas propias y no tienen por qué ser iguales o similares a las que él conoce. Además, al no seguir estas mujeres los modelos clásicos, la audiencia adopta una postura tolerante hacia lo nuevo y muestra cierta predisposición a asumir con naturalidad las sorpresas que puedan desvelar de sí mismos estos personajes. De este modo, la audiencia acepta sin cuestionar las preferencias sexuales del súcubo o de la científica.

Si el caso anterior no tiene lugar, es decir, que este tipo de mujeres viriles no muestran de manera explícita su gusto hacia las de su mismo género, se recurre al subtexto. Se produce lo que se podría etiquetar como la “heterosexual lesbianizada”. Este es el caso de *Jessica Jones* y, sobre todo, de *Rizzoli & Isles*. En el caso de la primera, la protagonista es la misma que da nombre a la serie. Jessica es una mujer que posee una fuerza sobrehumana y puede dar saltos de gran altura y su coprotagonista y mejor amiga es Trish, una rica y exitosa locutora de radio. Ambas se conocen desde la infancia y desde entonces se han cuidado mutuamente. Aunque cada una ha mantenido relaciones sexuales con hombres y nunca han confesado haber sentido curiosidad por el sexo femenino, el subtexto de la serie puede transmitir una idea muy distinta a lo que las imágenes pretenden mostrar a simple vista.

que la naturaleza de Bo impide que pueda mantener una relación sexual exclusiva y se resigna ante la idea de que va a tener que compartirla con otras personas. Esta escena de confesión y perdón de una infidelidad ha sido numerosas veces plasmada en la gran y pequeña pantalla por una pareja heterosexual, donde el hombre es un mujeriego arrepentido y la mujer una conformista que perdona el error por estar enamorada.

A pesar de que *Jessica Jones* por el momento sólo cuenta con una temporada, ha habido momentos variados en los que la mera amistad que se pretende dar a creer al telespectador queda en duda. Jessica es un alma atormentada, que abusa del alcohol y que odia admitir sus sentimientos, ocultando su vulnerabilidad tras una fachada de indiferencia, frivolidad y sarcasmo. Siguiendo esta línea, la protagonista nunca había dicho “I love you” a nadie, a pesar de haber intimado con hombres, ya que eso queda fuera de su estilo. Sin embargo, la primera y única vez que lo dice, tanto por escrito como de forma oral, va dedicado a Trish¹¹⁹. Aunque ambas intimen con otros hombres y contemplan la posibilidad de iniciar una relación con ellos, siempre hay algún factor que lo impide y vuelven a refugirse la una en la otra¹²⁰. Además, no dudan en arriesgar su vida por la otra, incluso Trish, que simplemente es una humana, ha tomado decisiones en medio de una lucha sobrenatural que casi le hacen perder la vida para poder ayudar a Jessica¹²¹. Todo ello acompañado de miradas cómplices y situaciones íntimas, hace que los telespectadores sospechen de que su relación no sea meramente amistosa.

Aunque no es protagonista, Jei aparece como personaje principal lésbico y aliada de Jessica. Jei es una abogada triunfadora que nunca pierde un caso, la mejor de la ciudad. Este personaje hace todo lo posible por conseguir sus objetivos, aunque eso implique utilizar métodos poco ortodoxos, y acepta o rechaza defender a un acusado únicamente si está segura de que va a ganar el juicio. En este sentido, con ella se muestra el lado más frívolo del mundo de la abogacía elitista, donde no importa si se defiende o no al inocente, sino que lo que interesa es si se va a conseguir la victoria en el caso¹²². Jei está casada

¹¹⁹ Capítulo decimotercero de la primera temporada, titulado “Smile”.

¹²⁰ En el décimo capítulo de la primera temporada, titulado “1.000 Cuts”, Trish se aleja de su novio porque está consumiendo una droga que estimula su agresividad y en el capítulo undécimo de la primera temporada, titulado “I’ve Got the Blues”, Trish le miente cuando afirma que no sabe nada de Jessica ni de su paradero cuando este le pregunta. Tiempo después inicia un combate cuerpo a cuerpo con él para salvar a Jessica hasta dejarlo prácticamente muerto. Es entonces cuando Trish, muy lejos de estar preocupada, lo abandona sin facilitarle atención médica.

¹²¹ En el capítulo undécimo de la primera temporada, titulado “I’ve Got the Blues”, Trish y Jessica se encuentran encerradas en un baño intentado resguardarse de un enemigo que intenta matar a Jessica. La superheroína no puede enfrentarse a él porque se encuentra herida, por lo que Trish decide tomarse una droga experimental que mejora las habilidades en la batalla gracias al aumento de la adrenalina. Trish es consciente de que esa droga puede matarla porque no dispone del medicamento complementario que anula los efectos secundarios que causa la primera, que es dejar de respirar porque el cerebro olvida lanzar la orden a los pulmones. A pesar de las graves consecuencias, Trish decide ingerir la droga y acabar con el enemigo. Tras el combate ocurre lo temido, la salvadora se queda sin respiración pero gracias a Jessica y a un médico consiguen mantenerla con vida.

¹²² En el capítulo segundo de la primera temporada, titulado “Crush Syndrome”, a pesar de la insistencia de Jessica, en un principio Jei se niega a representar a la inocente acusada de asesinar a sus propios padres a sangre fría, debido a que todas las pruebas la incriminan. Jei añade que ella no representa a perdedores y este es un claro ejemplo.

con una mujer pero mantiene a la vez una relación sentimental con su secretaria, mucho más joven y relativamente más atractiva que la esposa. Cuando es descubierta, la abogada le pide el divorcio e intenta engañarla para quedarse con todos los bienes y así empezar un nuevo romance con su amante¹²³.

Jej es otro de los personajes femeninos contemporáneos que plasma las características típicas del hombre. Ella es agresiva, directa, calculadora y frívola y, además, también imita uno de los clichés más explotados del hombre heterosexual casado: comete infidelidad con su secretaria. Aparentemente, lo único que la diferencia del hombre es su cuerpo de mujer, por todo lo demás, resulta bastante complicado encontrar en ella algunas de las características que tradicionalmente se le han asignado al sexo femenino.

Por otro lado, la serie *Rizzoli & Isles* tiene una situación parecida a la anterior pero con un subtexto lésbico mucho más evidente para el telespectador. Ambas protagonistas son compañeras y amigas desde hace muchos años y aunque tienen personalidades completamente distintas, consiguen complementarse y mantener una relación bastante equilibrada. Mientras que Rizzoli es una detective de homicidios muy masculina, agresiva, temeraria e impulsiva, Isles es una forense muy perfeccionista, metódica, superdotada, refinada y femenina.

Son muchos los momentos en los que la pareja muestra indicios de que entre ellas podría haber algo más que amistad. Han fingido ser amantes en varias ocasiones¹²⁴, Rizzoli se ha mostrado hipnotizada por el amplio escote de la forense en medio de una infiltración¹²⁵, ambas han antepuesto los sentimientos de la otra a cualquier hombre¹²⁶, Isles ha sido vista

¹²³ En el capítulo noveno de la primera temporada, titulado “Sin Bin”, Jej no quiere que su exmujer se quede con todo su dinero. Cuando conoce a Kilgrave, enemigo de la protagonista y con el poder de controlar la mente de las personas, se siente tentada de utilizar su don para obligar a su exmujer a que firme un acuerdo de divorcio que la beneficie. Es por ello que ayuda a Kilgrave a escapar de la celda en la que Jessica lo tenía encerrado, poniendo en riesgo la vida del resto.

¹²⁴ En el tercer capítulo de la segunda temporada, titulado “Sailor Man”, Isles no sabe cómo rechazar a un hombre que intenta seducirla y se hace pasar por novia de Rizzoli. Ambas se abrazan y se hablan cariñosamente enfrente suya para que no quede ninguna duda.

En el capítulo decimotercero de la segunda temporada, titulado “Seventeen Ain’t So Sweet”, Rizzoli y Isles vuelven a reencontrarse con este mismo hombre y vuelven a fingir delante suya que son pareja mientras permanecen abrazadas.

¹²⁵ Esta escena tiene lugar en el capítulo sexto de la primera temporada, titulado “I Kissed a Girl”.

¹²⁶ En el capítulo doceavo de la segunda temporada, titulado “He Ain’t Heavy, He’s My Brother”, Rizzoli descubre que su hermano Tommy ha intentado besar a Isles. La detective se encuentra confusa y molesta ante la posible relación que puede empezar a existir entre ellos dos. Isles decide anteponer los deseos de su amiga antes que los del joven. Es por ello que Isles le dice a Rizzoli: “Look, I like Tommy. A lot. But I love you. And I hate it when you hate me”.

llorando tras enterarse del compromiso de su amiga con un hombre¹²⁷ y ha admitido que, al igual que otros, tampoco es capaz de aclarar qué tipo de relación mantiene con la detective¹²⁸. Esta química que existe entre las protagonistas no pasa desapercibida para las propias actrices. Tras las cámaras han incentivado la creencia en el telespectador de que podría existir cierta tensión sexual entre los personajes¹²⁹.

Este posible idilio amoroso entre ambas mujeres también ha sido explotado por la propia cadena de televisión para captar la atención de la audiencia homosexual. Aunque en ningún momento se hace visible una relación física, siempre se deja una puerta abierta a la posibilidad de que pueda existir un romance entre las dos protagonistas en un futuro. A través del video promocional de una nueva temporada¹³⁰ la cadena ha alimentado la creencia de que entre Rizzoli e Isles existe algo más que una simple amistad. Dicho video es una recopilación de pequeñas muestras que el telespectador va a encontrar en los futuros capítulos. Todos los fragmentos son escenas que comprometen la relación de las protagonistas. El audio que acompaña a las imágenes es la siguiente:

Voz off: Behind every great woman...

Isles: All these women think you're hot.

¹²⁷ En el capítulo decimotercero de la cuarta temporada, titulado "Tears of a Clown", la forense llora tras enterarse de que a Rizzoli le han propuesto matrimonio y porque podría dejar el trabajo de policía para irse a vivir con él al extranjero.

¹²⁸ En el segundo episodio de la sexta temporada, titulado "Bassholes", Isles mantiene una conversación con un compañero de trabajo que muestra interés por el tipo de relación que mantiene con Rizzoli, ya que le resulta confusa y no logra entenderla. Para su sorpresa, Isles no puede contestar nada concreto porque ni ella misma logra averiguar qué ocurre entre ellas dos. Su conversación es la siguiente:

Hombre: You two have a unique relationship, don't you? I'm still trying to figure it out.

Isles: Me too.

¹²⁹ El siguiente enlace muestra las tomas falsas de la primera y segunda temporada: <https://www.youtube.com/watch?v=sbHt7PLzFOo> [Última consulta: 24 de febrero del 2016]. En el minuto 2:32 se puede ver una escena entre Rizzoli y Isles en la que Angie Harmon, actriz que interpreta a la detective, es consciente de la tensión sexual que se ha concentrado entre ellas y se dispone a disolverla a través de un intento de beso en los labios de la forense, interpretada por Sasha Alexander. En las tomas falsas de la tercera temporada a las que se puede acceder a través del siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=by4tOXL9WaU&list=PL1gtOSHBvrg3P1hxr_49fIKZf853qiQYE [Última consulta: 24 de febrero del 2016] también ocurre algo similar. En el segundo diez la detective vuelve a interrumpir la escena para simular un beso con la forense.

La química que existe entre los personajes acaba siendo tan evidente que en las entrevistas los medios se interesan por saber el tipo de relación que las actrices mantienen fuera de la serie. En el siguiente enlace se muestra una recopilación de momentos en los que distintos entrevistadores hacen referencia a esa química entre ellas. Angie y Sasha aportan todas las respuestas oportunas a la vez que se dedican caricias e inocentes besos: <https://www.youtube.com/watch?v=MrX2g4QT-4o> [Última consulta: 24 de febrero del 2016].

¹³⁰ El video promocional al que se hace referencia se puede encontrar en: <https://www.youtube.com/watch?v=1Y47fBT1M6g> [Última consulta: 29 de febrero del 2016].

Voz off: ...is another great woman.

Rizzoli: Wow, I might flip for that.

Voz off: June 17

Rizzoli: You don't want to sleep with me, do you?

Voz off: Every Tuesday is ladies night.

Isles: She's a lesbi...

Rizzoli: Maura! Do me a favor, never finish that sentence.

Voz off: Rizzoli & Isles, new season premieres June 17.

Man: You two are still, uh...

Rizzoli: Yes, we are still together.

Una vez visionado los capítulos, el telespectador se da cuenta de que la mayoría de las frases están sacadas de contexto y/o acaban siendo unos inocentes *gags* entre ellas. En este video se apela a una homosexualidad que no se muestra tan abiertamente en la trama, lo que puede llegar a ser contraproducente para la serie¹³¹.

Tras este análisis de los nuevos personajes femeninos en series actuales, se puede observar que cada vez son más habituales las mujeres que se van despojando de aquellas cualidades consideradas "femeninas" que las mantenían subordinadas al hombre. Poco a poco la normalidad en las series televisivas (al menos en las dramáticas) se va redigiriendo a mostrar a una mujer masculina. La delicadeza ha sido cambiada por la agresividad, el miedo por la temeridad, la sensibilidad por la fuerza, el optimismo por el

¹³¹ El hecho de que la serie mande constantemente mensajes confusos sobre la ambigua relación entre las protagonistas y que nunca llegue a hacerse visible en pantalla ha hecho que gran parte de las fans lesbianas amenacen con boicotear la serie si no terminan por hacer visible su romance. Esta declaración de intenciones es acompañada con la confesión de las actrices, Angie Harmon y Sasha Alexander, quienes consideran que la serie juega con la posibilidad de que entre ambas pueda haber una atracción sexual. Todo ello fue publicado en un artículo por la revista *National Enquirer* en 2013. Se puede tener acceso al artículo completo en el siguiente enlace: <http://www.hayunalesbianaenmisopa.com/wp-content/uploads/2013/09/rizzoliislesnationalinquirer.png> [Última consulta: 29 de febrero del 2016].

escepticismo, las palabras bien intencionadas por el sarcasmo, el maquillaje por la naturalidad y los vestidos por unos vaqueros y una cazadora.

La ropa de estos personajes también es un elemento relevante ya que a través de ella se remarca la transformación que están experimentando. Jessica Jones, Rizzoli y Bo utilizan una indumentaria bastante cómoda e informal, ropa que les permite estar preparadas para cualquier batalla o persecución. Las prendas elegantes y los vestidos los reservan para cuando la ocasión verdaderamente lo requiere. En el caso concreto de Jessica Jones, los pantalones vaqueros y la cazadora de cuero negro son los que marcan su estilo. Rizzoli opta por traje y americana para ir a comisaría y un chándal para estar en casa. Bo es quien más resalta sus cualidades físicas utilizando ropa ajustada, principalmente negra y de cuero, generoso escote, botas altas y cazadora. El recurrir a la ropa provocativa y a un poco de maquillaje se justifica por el hecho de que Bo es un súcubo y debe explotar su sensualidad para seducir diariamente a personas para poder alimentarse.

La indumentaria más ambigua e insurgente es la que utilizan Lexa y Clarke. El entorno hostil en el que viven no concede muchas opciones a la hora de escoger ropa elegante o lucidora. Ambos personajes muestran indumentarias propias a las de los guerreros, con pinturas de guerra sobre su piel y con un ropaje que no busca resaltar ninguna parte de la anatomía femenina, sino que pretende que su cuerpo sea protegido¹³². Para ellas no existe la preocupación por el cuidado de la apariencia física. Su tiempo es invertido en trazar planes para sobrevivir y ayudar a sus compañeros, por ello es bastante habitual que aparezcan en escena con la ropa rasgada y los rostros ensangrentados y sucios.

Haciendo un análisis global de las vestiduras de las mujeres citadas, se evidencia una cierta resistencia al canon de belleza femenina que se halla en la cultura patriarcal, pero esto no implica que necesariamente adopten los clichés de la lesbiana varonil. Ellas escogen ropa adecuada a su género, como cualquier otra mujer heterosexual, pero no se preocupan por demostrar su alto grado de feminidad. Esto es un reflejo de lo que ocurre actualmente en la sociedad con las mujeres lesbianas, especialmente las jóvenes urbanitas. Ellas buscan una belleza alejada de la artificiosidad, prefieren la moda natural

¹³² Los personajes femeninos que aparecen en otras series de décadas anteriores como *Xena, la princesa guerrera* o *Hércules* muestran a unas mujeres muy sexualizadas. Los trajes de combate que utilizan son faldas cortas y un corsé ajustado que deja al descubierto los brazos y el escote. Xena y su compañera Gabrielle en ocasiones han llegado a llevar una falda con un pequeño top, dejando al descubierto gran parte de sus torsos. Esta línea, en la que la mujer aparecía con ropajes que la convertían en objeto de deseo para la mirada masculina, ha sido rechazada por las nuevas mujeres guerreras contemporáneas en *Los 100*.

y evitar aquellos elementos que componen el estereotipo de la mujer lesbiana que tanto las asfixian (Clark, 1993: 186).

Al mismo tiempo que este tipo de personaje femenino va tomando presencia en la producción de las nuevas series televisivas, se aprecia un aumento significativo de personajes homosexuales y bisexuales. Paralelamente, parece ser que la orientación sexual del personaje queda en entredicho cuando la mujer se aleja de la feminidad tradicional y adopta una postura más viril, incluso más que la del propio personaje masculino. Cuando esto ocurre, cuando se destruye la mitificación de la masculinidad, la única evidente diferencia entre un personaje masculino y uno femenino acaba siendo su anatomía, creándose una aparente situación de inestabilidad. Las etiquetas que antes servían para catalogar y distinguir claramente los roles de cada uno ahora se entremezclan y se confunden. Las funciones y capacidades de un personaje ya no son asignados según su género. Nuevos caminos se van abriendo paso, alejándose cada vez más de los estereotipos sexistas. Este cambio se está produciendo de forma mucho más lenta en el género cómico, puesto que la comedia recurre a los estereotipos para conseguir el disfrute de los telespectadores a través de su ridiculización.

Una forma de salvaguardar la singularidad del hombre y la tradicional definición de masculinidad que los define es lesbianizar a aquellas mujeres que suponen una amenaza. Mujeres que desafían los estereotipos y rechazan asumir los rasgos clásicos de la feminidad que las mantenían como personajes de apariencia atractiva, cuya función más que colaborar significativamente en el desarrollo de la trama servían como objetos de deseo. Esta lesbianización otorga cierta seguridad ya que al identificarla como homosexual o bisexual, automáticamente se piensa que este es un caso excepcional, no la norma. Los homosexuales representan una minoría entre la sociedad heterosexual, por lo que asignándoles esa orientación sexual también su masculinidad queda desplazada a la categoría de “caso aislado”.

Paralelamente, la ambigüedad que representan estos personajes femeninos y su lesbianización sirven para mostrar una nueva imagen de la mujer homosexual. Las mujeres que aparecen en las series contemporáneas dejan de ser lo que vulgarmente se denomina “marimacho” o “butch”, que no son más que seres estigmatizados con signos visibles (ropa masculina, pelo corto, gestos rudos, etc.) que permiten rápidamente su identificación como lesbianas y, al mismo tiempo, las diferencia de las heterosexuales.

Actualmente, en las nuevas producciones se va evidenciando un cambio, las mujeres que aparecen dejan de estar estigmatizadas, son capaces de entremezclarse con el resto de mujeres heterosexuales y ser prácticamente imposible identificarlas, formándose una masa homogénea de mujeres de diferentes orientaciones sexuales. Las nuevas lesbianas retoman la feminidad de la que habían sido apartadas pero redefiniéndola. Ser femenina ya no implica ser vulnerable, sentimental o débil, ahora se le ha asignado otras cualidades que acortan la distancia con la masculinidad.

Para Ann M. Ciasullo, este tipo de personajes femeninos son “sexualizados” por el hecho de que son presentados a la audiencia heterosexual con un físico deseable y agradable a su mirada, pero a su vez también han sido “desexualizados” porque se desprenden de todo signo que pudiera identificar su orientación sexual (2001: 578). A este tipo de mujer es a la que se le podría denominar la “lesbiana heterosexualizada”. Con esta nueva representación de la mujer lesbiana se margina a la lesbiana *butch*, la cual era la representación habitual de las homosexuales hasta los años noventa¹³³, década en la que progresivamente la feminidad y la homosexualidad empezaban a dejar de ser incompatibles. Hasta entonces las *butch* ocupaban un papel secundario en películas o series y cumplían la función de ser el sujeto cómico, es decir, eran las encargadas de romper la posible tensión de la trama y provocar la risa (Pinar, 2005: 17; Steinberg, 2005: 167).

La lesbiana heterosexualizada también está teniendo un papel importante para la comedia a la hora de representar a la comunidad gay en sus capítulos. Aunque su progreso, como ya se ha mencionado, no es tan evidente como en los casos que se han expuesto, sí que se está mostrando un intento de cambio. Si antes las mujeres lesbianas que aparecían en las *sitcoms* eran fácilmente identificables por diversos aspectos físicos (vestuario, peinado, comportamiento, etc.) ahora logran pasar más desapercibidas¹³⁴ entre el resto de mujeres de cualquier orientación sexual. En la televisión actual se han podido encontrar varios

¹³³ En el cine se producían películas protagonizadas por homosexuales en las que una de las dos mujeres cumplía el estereotipo de la lesbiana masculina. Algunos ejemplos son: *Lazos ardientes* (*Bound*, Andy Wachowski y Lana Wachowski, 1996), *La increíble y verdadera historia de dos mujeres enamoradas* (*The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love*, Maria Maggenti, 1995) y *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999).

¹³⁴ Se dice “pasar más desapercibidas” en vez de “pasar desapercibidas” porque aún siguen habiendo diferencias físicas entre las mujeres heterosexuales y las mujeres homosexuales en las *sitcoms*. Ahora que el personaje homosexual ha conseguido adoptar una apariencia libre de elementos que identifiquen su orientación sexual, muchos de los personajes heterosexuales hipersexualizan sus cuerpos. Algunos ejemplos son Penny, Gloria o Haley, quienes siempre intentan explotar sus cualidades físicas con grandes escotes, vestidos ceñidos y minifaldas para captar la atención de los hombres.

casos que lo corroboran. En *Modern Family* han aparecido algunas parejas de lesbianas de forma episódica, como Stephanie y Kavita¹³⁵ o Pam y Susan¹³⁶, que rechazan los estereotipos y que en su lugar lucen un aspecto totalmente femenino pero sin necesidad de tener cuerpos hipersexualizados como Gloria o Penny. Sólo se les identifica como lesbianas cuando ellas mismas se presentan como una familia homoparental o como pareja sentimental. En *New Girl* ocurre lo mismo. En esta serie aparecen otros personajes episódicos o secundarios como Sadie¹³⁷ o las madres de Brianna¹³⁸, quienes no son presentadas por sus respectivos nombres y quienes son lo que se ha llamado lesbianas heterosexualizadas.

Sin embargo, a diferencia del drama, en la comedia se ha hecho un avance a medias. Por un lado, se ha abandonado la representación de estigmas que facilitan la identificación del cuerpo lesbiano. Pero por otro lado, se siguen destacando algunas características psíquicas propias de la feminidad tradicional. Algunas de las mujeres anteriormente citadas que aparecen en *New Girl* y *Modern Family*, continúan siendo rencorosas, emocionales y vengativas. Así pues, acaban por ser representadas como cualquier otra heterosexual, con un aspecto neutro en cuanto a etiquetas pero con una personalidad anclada en varios sentidos a la propia de la mujer tradicional.

El principal motivo por el que la *butch* ha sido sustituida por la lesbiana femenina es por una estrategia comercial. Los medios de masas están abandonando el modelo clásico y estereotipado de la mujer homosexual porque sus cuerpos están demasiado sexualizados para mostrarse en pantalla y poder ser consumidos también por la audiencia heterosexual (Ciasullo, 2001: 579). Así pues, si se muestra en una serie de televisión a una homosexual con una presencia femenina o una serie con subtexto lésbico¹³⁹, todo tipo de audiencia, independientemente de su condición sexual, puede convertirse en consumidores potenciales. Pero además, este cambio significa para Estados Unidos una mejora en su imagen progresista y moderna cara el exterior. En palabras de Shirley R. Steinberg, si el

¹³⁵ Capítulo quinto de la segunda temporada, titulado “Unplugged”.

¹³⁶ Capítulo segundo de la cuarta temporada, titulado “Schooled”.

¹³⁷ Capítulo undécimo de la primera temporada, titulado “Jess and Julia”.

¹³⁸ Capítulo decimocuarto de la primera temporada, titulado “Bully”.

¹³⁹ El hecho de que series como *Rizzoli & Isles* muestren a sus protagonistas manteniendo relaciones heterosexuales y que, a su vez, los sentimientos más puros se reserven para una mujer a la que etiqueta, normalmente, como mejor amiga, sumado a la ambigüedad y a los dobles sentidos de las conversaciones que mantienen ambas, permite al telespectador hacer libres y variadas interpretaciones. Sin embargo, como ya se ha podido mencionar, esto puede llegar a ser contraproducente, ya que puede ocasionar la crispación de los seguidores homosexuales de la serie si constantemente se hacen alusiones al lesbianismo de las protagonistas pero nunca termina por hacerse realidad.

cuerpo lesbiano está desexualizado, “nunca supone una amenaza para nuestros valores cristianos y americanos. La nación más excelsa del mundo queda intacta y, en cierto sentido, es más tolerante” (2005: 167).

La presencia de la lesbiana heterosexualizada no sólo ha sido favorable para la captación de la audiencia heterosexual, también ha valido para que sirvan como referentes a la juventud homosexual, especialmente para las lesbianas. A pesar de que está empezando a producirse cambios, los jóvenes homosexuales siguen estando desprovistos de una gran variedad de modelos en las pantallas de televisión con los que poder verse reflejado. Para las jóvenes lesbianas estas nuevas mujeres guerreras representan un modelo sobre el que poder construir su propia identidad y poder ver una parte importante de sí misma sobre ellas. Los personajes femeninos dramáticos contemporáneos muestran una nueva realidad, una forma de ser con unos tintes más positivos que en el anterior caso (la *butch*), que permite que la juventud heterosexual y homosexual sean más igualitarios. De esta forma, estas nuevas representaciones hacen que la audiencia establezca un vínculo especial con ellas, llegando a considerarlas como una parte de su vida, una parte significativa en su vida cotidiana. Un caso que evidencia lo explicado es el de la comandante Lexa. Tras ser conocida su muerte, la indignación de los fans se divulgó por las distintas redes sociales. Realidad y ficción quedaron entremezclados para los seguidores a la hora de asimilar la pérdida.

Muchos vídeos fueron publicados a modo de crítica y/o reflexión sobre lo acontecido. Se encargaron de analizar y cuestionar cada detalle del momento fatídico y también explicaron de qué manera este personaje había influido en su vida y en la del resto de sus seguidores. Uno de ellos a destacar por su repercusión entre la comunidad de fans es el de una joven llamada Meg¹⁴⁰, quien dice lo siguiente:

She is not just a random TV character for us, she represents so much more. To some people Commander Lexa was their Superman, was their Spiderman or Batman. She was a superhero to people. [...] Characters die, they die on TV all the time, straight characters...they die all the time [...]. It's equal representation that way, right? straight people die, gay people die. No.

¹⁴⁰ Se puede ver el video completo de la joven en: <https://vimeo.com/157873919> [Última consulta: 7 de marzo del 2016]. En apenas dos días de existencia el video ha obtenido casi 10.000 reproducciones.

Finn¹⁴¹ die, sure, it's sad. It's upsetting to see anything like that happens [...]. But, do you know how many Finns there are out there? You can turn on any show, watch a movie and you will see another guy like Finn. Give me a character, who's out there right now, who is anything like commander Lexa. [...] There isn't. There is not another character like her. She was easily one of the best characters in television. [...] You could look to her as a role model, but also look to her as a representation of yourself, you saw yourself in her. So these young girls that watch the show can see themselves on screen in this young girl, who is such a badass, leading all these clans of people, having grown big men bow down to her, anything that she says must be do, they do to serve her. She was the strongest, most courageous, but also most loving character. You can tell how much she cared about her people [...] and cared so deeply about, obviously, Clarke.

For the LGBT community you go out in the real world and you feel alone [...] and a show like this, a character like this, a relationship like this may be the only thing getting you through the week, you know? [...] Trust me when I say I know what it feels to go out there in the real world and have to deal with a society that, you know, constantly puts you down and makes you feel like less of the human than they are and [...] you have to deal with bullshit all day, everyday, and [...] you come home on a Thursday night and you just want to see something that...it's not even about representation, it is about representation, but it's more than that. It's an escape from the real world that shits on you. I mean, you may be sad all day long and then you sit down to watch your favourite show and you see your favourite TV character and [...] it brings you joy for a short period of time, it brings you joy for an hour a week.

A través de este texto se puede apreciar de qué manera un personaje de ficción, concretamente un personaje secundario, cuya intervención en la serie se ha visto reducida a dieciséis episodios, ha servido a la comunidad de fans como modelo, como voluntad de superación, como esperanza y como aliada para combatir las adversidades con las que los homosexuales tienen que lidiar diariamente en sus vidas.

From the perspective of queer people who don't feel like they see a lot of faces on television they recognize as being similar to their own, Lexa is very important. Stories matter. When you're an oppressed minority, having a story feature someone like you doesn't just make you, as an individual feel represented, it also gives people like you legitimacy (Roth, 2016)¹⁴².

En algún momento de la serie, para los fans homosexuales desprovistos de auténticos modelos positivos con los que identificarse en televisión, Lexa traspasó la barrera que

¹⁴¹ Finn representaba al chico rebelde, impulsivo, divertido y de buen corazón. Fue uno de los principales personajes durante las dos primeras temporadas y llegó a tener un breve idilio amoroso con Clarke, pero fue asesinado en la segunda temporada.

¹⁴² Cita extraída del artículo escrito por Dany Roth y que aparece publicado en el siguiente enlace: <http://www.blastr.com/2016-3-8/why-100s-showrunner-just-lost-15k-followers-and-why-it-matters> [Última consulta: 20 de marzo del 2016].

limita la ficción (televisión) y la realidad (mundo que les rodea), incorporándola como un elemento igual de real que cualquier otro en su rutina, hasta el punto de que una vez es eliminada de la serie, los fans sienten que han perdido algo real en sus vidas, se halla un vacío espiritual¹⁴³. Lexa ha sido querida y llorada por la comunidad como si de una persona real cercana a ellos haya desaparecido de repente¹⁴⁴.

Dejando a un lado la orientación sexual de los personajes femeninos, se ha podido observar a lo largo del apartado que la representación de las mujeres contemporáneas en la pequeña pantalla varía dependiendo del género al que pertenezcan. Mientras que el drama va experimentando y remodelando los clásicos roles de género, la comedia sigue enraizada a la cultura patriarcal reproduciendo la subordinación del cuerpo femenino y resaltando la hegemonía del masculino. Aunque las mejoras en los personajes femeninos cómicos han aumentado respecto a otras décadas, aún quedan restos de ese patriarcado.

Esto se refleja en los cuerpos hipersexualizados de algunas de las mujeres *sitcom*, quienes son tratadas como objeto de deseo por los hombres heterosexuales, resaltando más sus

¹⁴³ Will Duarte, un fan de Lexa, se lamenta por el duro golpe recibido a causa de su fallecimiento. A partir del minuto quince, el joven asegura que el personaje era todo lo que él tenía y que era lo que hacía que pudiera soportar toda la semana porque sabía que el próximo jueves iba a volver a verla. Además, cuando habla de ella parece que lo haga de una persona de carne y hueso, pues resalta toda la soledad que ha sufrido la comandante y todos los traumas que ha tenido que superar y recrimina que en el momento justo en el que encuentra la felicidad con Clarke, sea asesinada. El video se puede ver completo en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=z7ygw8wcmaY> [Última consulta: 7 de marzo del 2016].

Sofía Rojas en su video <https://www.youtube.com/watch?v=TsfNBxPJv4&feature=youtu.be&a> [Última consulta: 8 de marzo del 2016] admite que nunca antes se había sentido tan afectada por la muerte de un personaje de ficción y su tristeza la compara a lo que sintió cuando su última relación sentimental terminó. Nuevamente realidad (experiencia personal: ruptura pareja) y ficción (ruptura con el personaje) se unen y se confunden. La joven considera que Lexa ha podido tener tanta influencia sobre ella debido a una mezcla de factores, entre los que se hallan el hecho de que la comandante haya sido una fuente de inspiración al mostrarse tan fuerte y femenina en pantalla y por el hecho de que se ha podido ver reflejada en el personaje en muchos aspectos. Por último, asegura que el personaje le ha dado una experiencia que nunca antes había tenido oportunidad de vivir en el mundo real. Nunca experimentó el sentimiento de pérdida al fallecer un ser querido, por lo que a través de Lexa ha sufrido por primera vez lo que se llama “stages of grief” que son las fases (negación, dolor, enfado, depresión y aceptación) a las que se enfrenta una persona ante un problema grave. Una vez más, el hecho de que un personaje de ficción pueda haber hecho sentir a una persona de carne y hueso algo que nunca antes había podido experimentar con ningún otro elemento o persona real, hace que la línea que separa a la ficción de la realidad se difumine.

¹⁴⁴ Muchos de sus seguidores han subido una grabación de ellos mismos viendo el capítulo de su muerte por primera vez. Todos ellos lloran cuando Lexa es atacada y descubren su final. El siguiente enlace redirige a un video que recopila a seguidores de todo el mundo mostrando su lado más vulnerable <https://www.youtube.com/watch?v=70BKHGNjCtY&feature=youtu.be&a> [Última consulta: 8 de marzo del 2016]. Los siguientes son grabaciones completas e individuales donde se puede observar todo el proceso de transformación de su estado emocional. El de Will Duarte: <https://www.youtube.com/watch?v=z7ygw8wcmaY> [Última consulta: 7 de marzo del 2016], Bookish Anamar: <https://www.youtube.com/watch?v=r8lNSpHQhuU> [Última consulta: 7 de marzo del 2016], Sofía Rojas: https://www.youtube.com/watch?v=AjFg95kao_Y [Última consulta: 7 de marzo del 2016] o María Rodríguez: <https://www.youtube.com/watch?v=QHbjvG5gMqs> [Última consulta: 7 de marzo del 2016].

cualidades físicas que las psíquicas. Además, estas mujeres florero son tratadas como seres carentes de inteligencia en general o en algún aspecto en particular. Este es el caso de Penny de *Big Bang Theory*, quien enseguida capta la atención de sus vecinos y amigos¹⁴⁵ por su cuerpo. Este personaje es mostrado como la antítesis de los protagonistas masculinos. Ella es remarcada como una pueblerina de cultura baja y los chicos como grandes cerebros científicos. Otro caso es el de Gloria¹⁴⁶ de *Modern Family*, quien es la que más explota la sensualidad de su cuerpo con vestidos muy ajustados y con grandes escotes. Vaya donde vaya consigue atraer la mirada de los hombres y su inteligencia queda limitada al ámbito de la delincuencia y del engaño. Sus habilidades no destacan en ningún otro aspecto, es más, siempre es objeto de burlas porque, al no ser el inglés su lengua nativa, muchas veces desconoce algunas palabras o les da una entonación errónea. También se puede destacar a Cece¹⁴⁷ de *New Girl*, persona que es admirada por los hombres por ser una modelo de alto nivel. Por norma general no destaca en ningún otro aspecto, su vida se reduce al mundo del modelaje y a encontrar al amor de su vida mediante ensayo-error.

Esto ya no ocurre con tanta frecuencia en las nuevas series dramáticas. Ni la comandante Lexa ni la superheroína Jessica Jones ni la detective de homicidios Rizzoli ni ninguna de las mencionadas anteriormente padece esta discriminación sexista. Ellas son una pequeña muestra de la visión más transgresora de los roles de género. Mientras que el drama va

¹⁴⁵ Ya en el capítulo piloto Penny aparece desnuda envuelta con una toalla en el apartamento de Sheldon y Leonard. Cuando Leonard la ve tan ligera de ropa pierde la voluntad y acaba aceptando cualquier petición suya. Con la misma vestimenta conoce al resto de chicos, Howard y Raj. El primero intenta seducirla a toda costa mientras que el segundo, aunque le gustaría probar suerte, no puede hablar con ella debido a su mutismo. En el capítulo vigésimo de la sexta temporada, titulado “The Tenure Turbulence”, Penny acompaña a Leonard a un velatorio con un vestido que resalta todas sus líneas femeninas y muestra un exuberante escote. Se viste de esta forma para ayudar a Leonard a conseguir el puesto de titular que ha quedado vacante en la universidad flirteando con los miembros del comité.

¹⁴⁶ En el capítulo noveno de la primera temporada, titulado “Fizbo”, aparece Gloria saltando en un castillo hinchable mientras un grupo de hombres se encuentran apelotonados para ver la sensualidad que desprende su cuerpo sexuado en movimiento. Gloria no es consciente de la situación y el espectáculo no termina hasta que su marido consigue dispersar a la masa masculina. En el capítulo decimotercero de la séptima temporada, titulado “Thunk in the Trunk”, Gloria está contenta porque su salsa casera se está vendiendo en grandes cantidades en un supermercado gracias a una imagen suya de cartón a tamaño real. Los hombres se hacen fotos junto a ella y se muestran entusiasmados con la imagen debido a lo provocativa que es. La reacción masculina hacia Gloria es tan exagerada que Jay termina por robar y destruir la imagen.

¹⁴⁷ En el quinto episodio de la primera temporada, titulado “Cece Crashes”, la modelo muestra su cuerpo en traje de baño, lo que provoca que Winston y Schmidt estén intentando acercarse a ella en todo momento y que pierdan toda voluntad ante ella. En el capítulo decimotavo de la primera temporada, titulado “Fancyman (Part 2)”, Cece es rechazada por Schmidt cuando le propone mantener relaciones sexuales. Para hacerle cambiar de idea, le muestra su pecho en ropa interior.

dirigiendo sus personajes hacia el arquetipo, la comedia sigue recurriendo a los estereotipos, especialmente al de la mujer físicamente atractiva pero tonta.

El origen de los personajes es otro elemento que las distingue. En el drama el lugar donde han nacido estas mujeres juega un papel primordial en la consolidación de su personalidad. Su procedencia curte el carácter del personaje femenino dotándola, por norma general, de fortaleza y templanza. En el caso de Bo, ella proviene de un pequeño pueblo rural y devoto llamado Grimley County¹⁴⁸, lugar del que tuvo que huir siendo muy joven debido a que sus poderes empezaron a manifestarse y a que era vista por su propia familia como un monstruo. El contexto en el que fue criada y la manera en la que fue tratada en ese lugar han hecho de ella la mujer independiente y valiente que es ahora. El lugar de nacimiento también afecta al desarrollo de la personalidad de los personajes en comedias de situación pero de forma distinta. La tierra de la que proceden personajes como Gloria (Colombia) o Penny (Nebraska) son tratados en la comedia con motivo de burla y sátira. Para Gloria su país ha hecho que destaque por sus grandes habilidades delictivas y que esté habituada a cuestiones varias como asesinatos, estupefacientes y hurtos. Nebraska en Penny ha provocado que sea considerada como una paleta de pueblo y con una feminidad cuestionable¹⁴⁹ al haber sido criada entre animales. En *Modern Family* continuamente se hacen comparaciones entre la cultura colombiana y la estadounidense. Jay habitualmente resalta con un humor ácido el alto índice de criminalidad del país de su esposa y lo subdesarrollados que están sus habitantes. En *Big Bang Theory* el hogar de Penny también es atacado¹⁵⁰, principalmente por Sheldon, exponiéndolo a una serie de bromas que, en la mayoría de casos, acaban centrándose en el uso de los clichés.

¹⁴⁸ El pueblo y la tensa relación que mantiene el personaje con su madre se muestra en el capítulo séptimo de la tercera temporada, titulado “There’s Bo Place Like Home”.

¹⁴⁹ En el capítulo decimotercero de la tercera temporada, titulado “The Bozeman Reaction”, el apartamento de Sheldon y Leonard ha sido saqueado por unos ladrones. Cuando Leonard informa a Penny de lo ocurrido, este cree que su vecina podría sentirse insegura al hacerle pensar que ella podría haber sido la víctima. Sin embargo, Penny no tienen ningún miedo. En vez de mostrarse insegura enseña a Leonard un bate de béisbol de su equipo de Nebraska y le hace saber que con ese palo hubiera acabado con los ladrones.

¹⁵⁰ En el capítulo decimotercero de la tercera temporada, titulado “The Bozeman Reaction”, Sheldon quiere mudarse de Pasadena porque se siente inseguro tras haber sufrido un robo en su domicilio. Para escoger un nuevo hogar hace un estudio de las ventajas e inconvenientes que presenta cada territorio estadounidense. Cuando Sheldon pregunta a Penny si ella procede de Nebraska y recibe una respuesta afirmativa, Sheldon lo tacha en un mapa descartándolo como posible futuro hogar. En el capítulo decimosexto de la segunda temporada, titulado “The Cushion Saturation”, Penny se interesa por el rifle de bolas de pintura de Leonard y este le propone que se una a su equipo en la próxima partida de *paintball*. Penny contesta a su invitación de la siguiente manera: “Oh, no, thanks. I’m from Nebraska. When we shoot things it’s because we wanna eat them or make them leave our boyfriends alone”.

En general, el pasado de los personajes remarca la distancia entre el drama y la comedia. Para los personajes de las comedias de situación los acontecimientos del pasado aparecen para incitar su humillación. Su pasado pretende hacer del personaje un objeto de burlas hacia la mirada del resto de personajes para su divertimento. Por otro lado, el pasado del personaje dramático regresa a su presente con la intención de atormentarlo, no de ridiculizarlo. Acontecimientos traumáticos del pasado vuelven a su vida para retarlo y obligarle a enfrentarse a sus temores. Su superación supone para el personaje un enriquecimiento personal, es decir, se vuelve más fuerte y seguro de sí mismo, evoluciona¹⁵¹. A diferencia de estos, cuando los personajes cómicos intentan afrontar una limitación no sólo fracasan, sino que también se agrava¹⁵².

Mientras que en el drama las mujeres están repletas de matices y complejidades, los personajes cómicos femeninos se aferran a la personalidad simplista y plana. Esto convierte a las mujeres cómicas en seres predecibles y faltos de originalidad. Conociendo algunos aspectos básicos del personaje, el telespectador puede intuir de qué manera se va a desenvolver ante los conflictos que se le presenten. Sin embargo, en el drama, las

¹⁵¹ En el capítulo séptimo de la tercera temporada de *La reina de las sombras*, titulado “There’s Bo Place Like Home”, Bo debe regresar a su pueblo natal, lugar que abandonó tras asesinar involuntariamente a su pareja de la adolescencia por no saber controlar por aquel entonces sus poderes. Una vez allí, enfrenta a su madre y al incidente con el joven. Esto hace que los demonios del pasado del personaje se disipen y pueda hacer frente a las amenazas que se presentan en su nueva vida.

En el capítulo décimo de la segunda temporada de *Rizzoli & Isles*, titulado “Remember Me”, un asesino en serie que se hace llamar Hoyt regresa a la vida de Rizzoli con la intención de asesinarla y así acabar con la tarea que dejó a medias. La detective, a pesar de todos los infortunios, consigue matar a su verdugo y liberarse. A partir de ese momento Rizzoli consigue la tranquilidad y la seguridad de la que había sido privada tiempo atrás.

¹⁵² En el capítulo decimoquinto de la segunda temporada de *Modern Family*, titulado “Princess Party”, aparece Dede, madre de Claire y Mitchell, acompañada del exnovio de la adolescencia de Claire. En este caso el pasado que viene a alterar la estabilidad de Claire es su examante, no entiende por qué su madre lo ha invitado a su casa para cenar con su marido e hijos. No sólo la cena se convierte en una batalla verbal entre madre, hija y examante, sino que el problema se agrava cuando Claire descubre a su madre besándose con él y este le confiesa que siempre se había sentido atraído hacia Dede, incluso cuando eran pareja de jóvenes. Esto hace que la relación entre Claire y su madre se resienta en gran medida, acabando por perder la compostura con su madre y por condenar a gritos su comportamiento inapropiado. En el capítulo no se muestra una reconciliación entre ellas, cada una prosigue su camino. Siguiendo con el personaje de Dede, también esta se convierte en el pasado de Gloria que se encarga de regresar cada cierto tiempo a su vida para crear discordia entre ella y su marido, para atormentarla e incluso para ridiculizarla. Esto se debe a que Dede aún no ha aceptado que Jay la haya dejado y haya rehecho su vida con otra mujer mucho más joven. Sus disputas terminan siempre en una pelea física iniciada por Dede, protagonizando escenas realmente vergonzosas e inmaduras para tratarse de dos mujeres adultas. En el capítulo cuarto de la primera temporada, titulado “The Incident”, incluso se muestra de qué manera Dede la humilló durante un brindis el día de su boda con Jay. La mujer desechada la acusó de casarse únicamente por el interés económico y añadió que Jay sólo estaba atraído por su generoso pecho. También se dedicó a imitar el acento latino con menosprecio, dejando en evidencia a ella y a sus raíces colombianas.

acciones de los personajes tienen más oportunidades de sorprender y/o impresionar a la audiencia, ya que sus personalidades los han cualificado para ello.

Otro aspecto que diferencia a los personajes de un género y otro es su forma de ser y la manera en la que meditan aspectos diversos de sus vidas. Las pertenecientes al estilo humorístico suelen no aprender de sus errores, ser vulnerables, emocionalmente inestables, actúan más por lo que sienten que por lo que piensan y sueñan con conocer al hombre ideal. De forma contraria, las mujeres dramáticas muestran un carácter más racional, toman decisiones en base a una profunda meditación, son rudas e incluso agresivas, se fortalecen ante las adversidades y prefieren ocultar sus sentimientos para no mostrar debilidad ante nadie.

Los objetivos y aspiraciones, al igual que el puesto que alcanzan en el mundo laboral es otra cuestión que marca el grado de evolución que ha adoptado el personaje femenino en las series actuales. En el drama se muestra un amplio abanico de posibilidades donde la mujer puede hacerse destacar, independientemente del ámbito al que aspiren pertenecer. Los límites aquí no son impuestos por las restricciones que pudiera ocasionar el hecho de ser mujer, sino que el único obstáculo que puede interponerse entre el personaje y su objetivo es el propio personaje. En el género dramático la mujer puede ser médico forense de prestigio (Isles), exitosa locutora de radio (Trish), embajadora (Clarke), comandante (Lexa), superheroína (Bo y Jessica Jones) o cualquier otra labor que se proponga, mientras que en la comedia la mujer queda relegada principalmente a trabajos domésticos y al cuidado de los hijos (Gloria y Claire) y su marido ejerce alguna profesión respetada fuera de casa (Jay tiene su propia empresa de armarios y Phil es un apreciado agente inmobiliario).

De esta forma, resulta prácticamente imposible para la mujer independizarse del hombre ya que a día de hoy, en la comedia, escoge depender económicamente de él. Otras mujeres pertenecientes a series no centradas en la familia, series que abordan la amistad de un grupo de amigos, se muestran un poco más autosuficientes. En el caso de Jess de *New Girl*, ella es una profesora de primaria y Penny, de *Big Bang Theory*, es camarera en un restaurante. Se puede observar que el progreso es muy reducido, ya que cuando la mujer opta por trabajar fuera del hogar sólo aspira a puestos de trabajo no cualificados (camarera) o tradicionalmente asignados a la mujer (profesora infantil).

A diferencia de estas, la labor que desempeñan las mujeres en los dramas no sólo son trabajos de prestigio, sino también de una gran responsabilidad. De Clarke y Lexa dependen cientos de vidas humanas, cualquier decisión equivocada puede ocasionar una catástrofe o iniciar una guerra. De la detective Rizzoli y la forense Isles depende que se haga justicia a las víctimas y el consuelo de sus cercanos al desvelar toda la verdad. De Bo y de Jessica Jones se espera que neutralicen todo intento de cualquier persona que intente amenazar al mundo. Definitivamente son cargos que requieren de una mente fría y estratégica, que no se deje abrumar por las inseguridades y la vulnerabilidad que caracterizan principalmente a las mujeres cómicas.

8. Aparición y evolución del personaje homosexual en la *sitcom*

La figura del homosexual ha recorrido un largo y arduo camino tanto en la pequeña como en la gran pantalla hasta la actualidad. A su vez, los medios de comunicación han tenido un papel fundamental a la hora de crear una imagen social en torno a la homosexualidad, mostrando y hasta educando al homosexual a cómo debe vivir su condición sexual, a cómo expresarse y a cómo relacionarse. Incluso le muestra las controversias y los desafíos a los que se va a tener que enfrentar a la hora de asumir públicamente su orientación, como es el posible rechazo social, consiguiendo así el desprecio de sus familiares y amigos y la marginación de la sociedad en general. Sin embargo, las formas en las que se han representado en pantalla han sido muy diversas a lo largo de los años, siendo cada vez más positiva y aceptada paulatinamente.

Como se ha dicho, los medios de comunicación son una fuente rica de información para aquellos homosexuales inexpertos que acaban de ser conscientes de sus gustos. De esta forma, si los medios optan por condenar la homosexualidad alegando que es una enfermedad o una perversión o, por el contrario, la acepta como una expresión normal de la sexualidad del ser humano, el homosexual tendrá una predisposición a tener una imagen más o menos positiva de sí mismo y de sus relaciones sociales (Fejes y Petrich, 1993: 396). Pero no sólo los medios influirán en la opinión de los homosexuales, sino de la población en general y su manera de establecer unos valores frente a individuos de inclinaciones sexuales distintas (Nigro, 2004: 29). Dependiendo de las visiones halagüeñas o apocalípticas que adopten, la sociedad tendrá una clara disposición a repeler y hasta odiar a las personas que amen a las de su mismo sexo o, por el contrario, a mantener una mentalidad abierta, aceptando con naturalidad esta realidad. Los medios tienen especial poder sobre aquellas personas que no tienen un modelo próximo real y toda la información que obtienen sobre la homosexualidad la recogen a partir de los medios masivos.

A finales de los años cincuenta ya se comercializaba en Estados Unidos las novelas de bolsillo de temática lésbica, las cuales son consideradas las primeras representaciones culturales lésbicas por aquellos tiempos. Estos libros no se escribían en abundancia ni tampoco iban destinados a las mujeres lesbianas, sino a los heterosexuales. Pero esto supuso una vía de escape para aquellas personas que pensaban que las inquietudes que sentía, consideradas por aquel entonces antinaturales, sólo las sufrían ellas. Estas novelas

se vendían en algunos quioscos y papelerías bajo pseudónimos para así proteger la identidad del escritor, de esta forma, muchas escritoras homosexuales se animaron a escribir historias más dirigidas a una lectora lesbiana. Por miedo a la censura, los autores de los libros sólo se podían basar en dos tipos de personajes femeninos: o bien una mujer que rechaza su condición sexual por ser una aberración, o bien la acepta como algo normal pero a consecuencia de sufrir una patología psíquica. Además, era imprescindible que nunca tuvieran un final feliz (Cuenca, 2010: 117).

Otra cuestión similar es la que planteó Gore Vidal, escritor homosexual norteamericano, quién declaró que las películas hollywoodienses representaban a los homosexuales con una gran carga negativa, llegando en muchos casos al suicidio del personaje. Por otro lado, también añade que a pesar de esto seguían sirviendo para que los homosexuales fueran conscientes de que no estaban solos, que no eran los únicos con esas tendencias sexuales (en Arnalte, 2008: 140).

Permaneciendo en los años cincuenta, la televisión contaba con algunas series como *Playhouse 90* (John Frankenheimer, 1956-1961), *La ciudad desnuda* (*Naked City*, Stirling Silliphant, 1958-1963) o *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, Alfred Hitchcock, 1955-1962) en las que se mostraba al homosexual como el antihéroe, como un villano. Ya en los años sesenta el contenido televisivo con referencia a la homosexualidad se empezó a tratar con mayor profundidad, aunque las connotaciones altamente negativas perduraron. Por ello es que siguieron saliendo a la luz comentarios peyorativos como el del narrador Mike Wallace, quien concluyó un reportaje sobre la homosexualidad de la *CBS News* diciendo que lo habitual entre los gays y lesbianas era ser promiscuos y que no buscaban mantener relaciones estables duraderas como los heterosexuales (Fejes y Petrich, 1993: 401).

La teoría *queer* surgió y se desarrolló durante los años sesenta y setenta como un pensamiento contra la opresión de un colectivo social al igual que otros movimientos como el feminista. Esta teoría no tiene una definición concreta, aún no se ha llegado a consolidar un significado que satisfaga a la mayoría. Lo que sí se tiene claro es que la teoría *queer* pretendía ser un movimiento defensivo donde hubiera cabida para todo el mundo, no sólo para gays o lesbianas, sino también para el resto de orientaciones sexuales (Raymond, 2005: 98). Ya en los primeros años de la década de los noventa se empezaron

a hacer estudios *queer* en relación a la televisión en Estados Unidos y rápidamente el interés hacia este tipo de investigaciones se incrementó (Melero, 2012: 133).

A partir de los años setenta, las comunidades de gays y lesbianas cobraron mayor peso en las principales zonas urbanas y ejercieron la presión suficiente como para conseguir que las cadenas produjeran *TVmovies*¹⁵³ donde se representara de una forma más positiva la homosexualidad (Shugart, 2003: 68). Ejemplo de ello es la película de la ABC titulada *That Certain Summer* (Lamont Johnson, 1972), donde el protagonista era un padre gay que, tras separarse de su mujer, convive con su amante. En la película no se muestran las relaciones carnales de la pareja pero esto supuso un avance por aquel entonces, además un momento importante se produjo con la explicación del padre sobre su nueva condición sexual a su hijo. Otros ejemplos son: *A Question of Love* (Jerry Thorpe, 1978), donde una mujer lesbiana lucha por la custodia de su hijo e *Invierno en primavera* (*An Early Frost*, John Erman, 1985), donde el protagonista es gay y está enfermo de SIDA. En esta película se muestra cómo el personaje se enfrenta a la revelación a sus familiares sobre su condición sexual y su enfermedad (Dow, 2001: 129).

Dicha presión que condujo al cambio fue gracias a que en 1973 se fundara la *National Gay Task Force* (NGTF) y que junto a los grupos de gays y lesbianas consiguieran que los personajes homosexuales empezaran a aparecer en horario de máxima audiencia. Esto se puede comprobar en series como *Maude*, *Rhoda* (James L. Brooks, Allan Burns, David Davis, Lorenzo Music, 1974-1978), *Centro médico* (*Medical Center*, Al C. Ward y Frank Glicksman, 1969-1976) o *Vida y milagros del capitán Miller* (*Barney Miller*, Danny Arnold y Theodore J. Flicker, 1974-1982). Sin embargo, esto fue un progreso a medio camino, ya que las lesbianas prácticamente eran invisibles y los hombres homosexuales eran prácticamente idénticos a los heterosexuales, únicamente se diferenciaban en que el gay era más sensible (Fejes y Petrich, 1993: 401).

En medio de todo este arranque a favor de la visibilidad de la homosexualidad, también se intentó pero con menos fortuna el reconocimiento del derecho constitucional de gays y lesbianas a contraer matrimonio. La propuesta fue rápidamente rechazada debido a que la unión entre personas del mismo sexo no formaba parte de la definición tradicional de

¹⁵³ También conocidas como *television films*. Son películas producidas para ser emitidas exclusivamente por televisión. Por lo general, estas obras suelen estar limitadas por un bajo presupuesto y poseen una menor calidad artística y argumental que las destinadas a ser proyectadas en una sala cinematográfica.

matrimonio. Este fue el argumento central que utilizó principalmente el Tribunal Superior del Estado de Minnesota para desestimar el reconocimiento del matrimonio homosexual, alegando que según el *Webster's New International Dictionary*, la palabra matrimonio se define por la unión entre un hombre y una mujer (Labadie, 2006: 4). A pesar de que estos hechos tuvieron lugar durante los años setenta, hoy en día este argumento es defendido por algunos contrarios a la orientación homosexual.

En los años ochenta la homosexualidad se vio perjudicada por la acusación de ser el causante del SIDA. Además, hay que sumarle que el inicio de la presentación positiva de la homosexualidad levantó algunas ampollas entre los grupos conservadores, por lo que se fundó un movimiento político-religioso dando lugar a *The Moral Majority*, *The Coalition for Better Television* y *The American Family Association*, cuya intención era la de cambiar esta posición “natural” que había adoptado la homosexualidad. Estos grupos también ideaban complots en contra de aquellos sponsors de programas de televisión que hicieran una publicidad positiva sobre la homosexualidad (Fejes y Petrich, 1993: 401).

A la homosexualidad se le ha puesto muchas etiquetas y muy distintas entre sí a lo largo de los años. Desde los manuales de Diagnósticos y Estadísticas de Desórdenes Psiquiátricos de la *American Psychiatric Association* se hace evidente la evolución que ha protagonizado. En su origen, cuando se empezó a tratar el concepto, resultó ser un trastorno de la personalidad sociopática, posteriormente pasó a ser una desviación sexual y, por último, dejó de formar parte del grupo de desórdenes mentales en 1973. No fue hasta 1990 cuando la Organización Mundial de la Salud (OMS) retiró también a la homosexualidad de la lista de enfermedades (Peña, 2013: 7). Debido a que la homosexualidad ha sido considerada más tiempo un desequilibrio emocional que un sentimiento natural y sano, gran parte de la población sigue albergando numerosos prejuicios al respecto y mantiene la idea de ser una enfermedad que tiene cura con determinadas terapias.

El inicio del reconocimiento por vía judicial del matrimonio homosexual en los Estados Unidos no llegaría hasta los años noventa. En 1993 el Tribunal Supremo de Hawái se convirtió en el primer tribunal estatal norteamericano en declarar inconstitucional la definición clásica de la palabra matrimonio, la cual discriminaba a las parejas de mismo sexo y les negaba el derecho a casarse. Años más tarde, concretamente en 1998, se le sumó a la causa un tribunal de estado de Alaska, quienes defendían la idea impulsada en

Hawái. No obstante, ambas sentencias judiciales nunca se llegaron a poner en práctica (Labadie, 2006: 6).

Sobre todo a finales de los noventa la homosexualidad experimenta cierta aceptación. Deja de ser considerada una enfermedad, se produce una mayor visibilidad en los medios y acaba por encontrar un hueco en la cultura popular. Para Ellen DeGeneres 1997 fue una fecha especial, pues fue declarada la artista del año por los editores de *Entertainment Weekly*. DeGeneres acabó convirtiéndose en un icono mediático lésbico al protagonizar una *sitcom* llamada *Ellen* (Carol Black, Neal Marlens y David S. Rosenthal, 1994-1998), producida por la ABC. Aunque cada vez se avanzaba un poco más, Bonnie J. Dow afirma que aún era prematuro decir que había una aceptación homosexual completa, todavía esta supuesta aceptación era más una cuestión de palabrería que de hechos (2001: 123). Pues como señala la autora: “Saying that the success of Ellen’s initial coming out means the end of prejudice against gays and lesbians is like saying that the success of The Cosby Show in the 1980s signaled the end of racism¹⁵⁴” (*id.*: 128). Estas palabras resultan ser coherentes puesto que tanto el racismo como la homofobia siguen estando bastante arraigadas en la sociedad norteamericana y, en general, en todo el mundo. El hecho de que Ellen o Cosby hayan tenido una importante acogida no significa nada más que al público le ha gustado esos personajes, que ha conseguido simpatizar con ellos lo suficiente como para considerar un mal menor su orientación sexual o su color de piel. Por otro lado, esta aparente tendencia a dar visibilidad a la diversidad sexual se ve afectada al acogerse a las normativas tradicionales que dictaminan la forma en la que la sociedad se relaciona (Avila-Saavedra, 2009: 5).

Uno de los acontecimientos más relevantes se produjo en el 2004, año en el que se empezaron a celebrar matrimonios homosexuales en Massachusetts. Ante tal hecho, los grupos más conservadores no tardaron en manifestar su desaprobación. Como respuesta, republicanos y demócratas alabaron la propuesta de la *Defense of Marriage Act* (DOMA) que se aprobó por mayoría en el Congreso de los Estados Unidos en el 2006. Esta ley consistía en dar libertad a los Estados de poder elegir si reconocían o no los matrimonios

¹⁵⁴ Aunque la serie se centrara en una familia negra, en el resto de aspectos prácticamente era retratada como una familia de clase media-alta blanca, como las que abundaban en Estados Unidos. Este hecho sumado a la defensa de la cultura patriarcal y a las resoluciones favorables de los conflictos planteados reforzaba la idea de que los valores y las tradiciones norteamericanas de la época eran efectivas y adecuadas (Berman, 1987: 14).

homosexuales celebrados en el resto de Estados (Labadie, 2006: 6). De esta forma, los Estados que mostraban su disconformidad con la remodelación del matrimonio, si finalmente no podía evitar que sus vecinos efectuaran uniones homosexuales legales, por lo menos podían elegir sobre su propia jurisdicción estatal. Con la aprobación de la DOMA se pretendía que estas recién nacidas celebraciones no se extendieran como una plaga por toda la geografía norteamericana.

Durante la década de los años noventa ya se iba apreciando un intento claro de introducir personajes homosexuales en la televisión estadounidense, llegando a aparecer como personajes secundarios en series dramáticas y cómicas, como ocurría en *Policías de Nueva York* (NYPD Blue, Steven Bochco y David Milch, 1993-2005) o *Friends*. Incluso alcanzaron papeles protagonistas como en *Dawson crece* (*Dawson's Creek*, Kevin Williamson, 1998-2003) o *Will y Grace* (Shugart, 2003: 69). Con el cambio de siglo no sólo se prosiguió con esta presencia, sino que se convirtió en algo habitual. Las parrillas televisivas estadounidenses se llenaron de series que tenían un contenido dirigido expresamente a las comunidades de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales (Farrell, 2011: 26). Muestra de ello son las series *Queer as Folk* (Ron Cowen y Daniel Lipman, 2000-2005), *L*. (*The L Word*, Michele Abbott, Ilene Chaiken y Kathy Greenberg, 2004-2009) o *South of Nowhere* (Tommy Lynch, 2005-2008).

Dicho esto, queda patente la progresiva visibilidad que se le ha concedido a la homosexualidad en la pantalla hasta la fecha. Se podría decir que su aparición en televisión es tan habitual que ya resulta difícil decir que esta orientación sexual se mantiene invisible a los ojos de los telespectadores (Battle y Hilton, 2002: 89). Aunque no hay que confundir la visibilidad con la aceptación, ya que para esta última aún queda un largo recorrido. En el panorama televisivo actual existen numerosas series con personajes homosexuales en papeles protagonistas. Sobre todo se pueden encontrar en comedias de situación e hibridaciones de los géneros drama y comedia, como *Modern Family*, *One Big Happy*, *La reina de las sombras*, *Orange is the New Black* o *Las farsantes*.

A pesar de este progreso, no se puede obviar el hecho de que el número de obras audiovisuales de temática homosexual se encuentra notablemente lejos de alcanzar ni la media parte de la producción que va dirigida a la población heterosexual. Por si fuera

poco, existe el inconveniente de que dentro de esta relativa cantidad reducida de obras es aún habitual encontrar estereotipos en torno a la homosexualidad y, en el caso concreto de la mujer lesbiana, su presencia es aún más limitada que la del hombre gay (Ibiti, 2013: 16).

El hecho de que haya más obras dirigidas al público heterosexual que al homosexual se debe a que se da por supuesto que es mayoritario el primer grupo. Partiendo de la idea de que las cadenas generalistas buscan atraer la atención del mayor número posible de personas, resulta obvio el hecho de que dediquen más esfuerzos a los contenidos dirigidos a la orientación sexual predominante. Es sabido por la televisión por cable que las minorías se encuentran mucho menos representadas en los medios de masas, por ello cuenta con canales temáticos que son capaces de satisfacer a este nicho de mercado. Abandonando las pretensiones de las cadenas generalistas, las cadenas de televisión por cable se centra en aquellas minorías como la de los homosexuales que echan en falta no sólo una mayor representación, sino también una representación alejada de los estereotipos que han demostrado dañar su imagen a lo largo de los años. Como resultado, las comunidades de gays y lesbianas consiguen verse dignamente plasmados en pantalla, pudiendo hasta identificarse con los personajes al ser dotados de mayor realismo, y las cadenas de la televisión por cable aumentan sus ingresos al incrementarse el número de suscriptores dispuestos a pagar por los programas que ve (Farrell, 2011: 30).

Esta reciente temporada que empieza a poner en auge al personaje homosexual en los medios no supone una aceptación de su condición sexual, como ya se ha puntualizado, pero sí implica cierto rasgo de madurez por parte de los medios y de la audiencia. Además, favorece a que se produzcan cambios sociales a favor de los derechos de las minorías y refuerza cuestiones como el respeto, la educación y la tolerancia, elementos que son indispensables para convivir armoniosamente en una sociedad compuesta por personas tan dispares. Por el momento, todo indica que a largo plazo cada vez se producirán más series y películas con personas homosexuales en los papeles principales y que, en el mejor de los casos, la homosexualidad será aceptada definitivamente, aunque para que ocurra esto aún queda por recorrer un largo camino.

Tal vez el acontecimiento histórico que supuso la legalización del matrimonio homosexual aprobada por el Tribunal Supremo de Estados Unidos el 26 junio del 2015¹⁵⁵, sirva como impulso e inspiración a la industria cinematográfica y televisiva para producir más contenidos de temática gay y lésbica y se siga desarrollando un punto de vista más positivo y natural en su representación, alejándose de los estereotipos que en ocasiones dañan y refuerzan los pensamientos negativos de los telespectadores heterosexuales y, a su vez, crean una autopercepción distorsionada para los propios telespectadores homosexuales.

8.1. Tipos de representación homosexual en pantalla

Antes de adentrarse en el tema, es conveniente recalcar el hecho de que tanto el cine como la televisión han tenido una función de “producción y reproducción de significados, valores e ideología tanto en el terreno social como en el subjetivo” (De Lauretis, 1992: 63). Dependiendo de las ideologías dominantes de una época, han imperado unos valores determinados y los medios de masas han actuado acorde a ellos. Y esto mismo influye directamente a la forma en la que la homosexualidad es percibida. Dependiendo de las características con las que los medios doten a los personajes homosexuales (perversos, divertidos, delincuentes, entrañables...) la sociedad, la cual tiende a ser influenciable, tendrá una opinión u otra al respecto.

A lo largo del tiempo el personaje homosexual ha sido dotado de comportamientos y formas de ser muy distintos. A diferencia de este, los heterosexuales han seguido más o menos un estilo claro, es decir, en el caso de los hombres siempre han tenido como denominador común ciertas características como lo son la pasión por los deportes, la endereza y la debilidad por las mujeres atractivas, mientras que la mujer ha estado marcada por su inteligencia, seducción y sensibilidad.

¹⁵⁵ El Tribunal Supremo estuvo muy dividido a la hora de tomar una decisión con cinco votos a favor y cuatro en contra. Esto supuso un cambio revolucionario en la historia de Norteamérica, pues hasta que se promulgó la ley sólo era legal el matrimonio entre personas del mismo sexo en 36 Estados y a partir de entonces lo es en su totalidad. Por lo tanto, actualmente heterosexuales y homosexuales tienen los mismos derechos frente a la ley, lo que elimina las injusticias de años anteriores. El documento original se encuentra en http://www.supremecourt.gov/opinions/14pdf/14-556_3204.pdf [Última consulta: 30 junio 2015].

La siguiente clasificación sobre la forma de representar al homosexual que se propone no es una lista cerrada, puede haber personajes que no pertenezcan a ninguno de los grupos expuestos. Sin embargo, a grandes rasgos, son los tipos que abarcan a la mayoría de personajes que tradicionalmente han aparecido en pantalla. Por un lado, está el homosexual malvado. Desde que la figura del homosexual se incluyó en series y películas ha sido mostrado como una persona que se deja llevar por los placeres carnales, seducido por una vida de excesos y repleta de drama. En muchas ocasiones su sexualidad es una consecuencia de un hecho traumático, como por ejemplo lo es el abuso sexual o la violencia. Se le considera una persona fuera de la ley, alejada de lo que se considera “normal” o “natural” y que ejerce profesiones poco honorables como lo son la prostitución o la delincuencia.

Durante décadas ha permanecido cierta conexión entre lo criminal y lo homosexual, sobre todo en la década de los setenta y ochenta, época en la que se produjeron numerosos dramas como: *La mujer policía* (*Police Woman*, Robert L. Collins, 1974-1978), *Marcus Welby* (*Marcus Welby M.D.* David Victor, 1969-1976), *Hunter* (Frank Lupo, 1984-1991) o *Llamadas a medianoche* (*Midnight Caller*, Richard Di Lello, 1988-1991) (Dow, 2001: 129). De esta forma, representando a los homosexuales como unos villanos, indirectamente se implantaba una idea errónea sobre lo que es la homosexualidad en el público tanto heterosexual como homosexual. Si en décadas pasadas la información en torno a la homosexualidad era escasa y la poca que se emitía estaba altamente estereotipada, lo que sembraba era el odio y rechazo por parte del público heterosexual y cierto malestar sobre el público homosexual, al contar únicamente con personajes malintencionados que ayudaran a formar una imagen de sí mismos. Los autores Ziauddin Sardar y Meryll Wyn Davies abordan esta cuestión sobre provocar el odio fácil mediante estereotipos, que dice así:

Las películas dan una cara a la “gente” anónima, a la multitud genérica, y proyectan con insistencia una idea sobre lo que les motiva a “ellos”: el odio. El odio siempre se ha servido de estereotipos para justificar la hostilidad y las agresiones, para explicar por qué un grupo niega o viola los derechos más básicos de otro [...]. La cultura popular ha engendrado, a lo largo de la historia, el material en el que los estereotipos se subrayan, lo que ha sido de gran eficacia para estimular y mantener el odio (2003: 71).

Arturo Arnalte también aporta su punto de vista, afirmando que “para matar en cualquier guerra es necesario romper la cadena de solidaridad entre seres humanos y convencer a

la masa de que el enemigo al que nos enfrentamos no está hecho de la misma humanidad que la nuestra” (2008: 141). Extrapolando esta cuestión al tema tratado, la representación negativa del homosexual en los medios de comunicación desembocaba en un nido de prejuicios y odios injustificados. Otros factores que han dañado notablemente la imagen de la homosexualidad han sido la iglesia por considerarla un pecado, los Estados por achacarla a la delincuencia y la ciencia por declararla una enfermedad (Gimeno, 2014: 81).

Otro tipo fácil de encontrar es el homosexual enfermo, sus males pueden ser varios como sufrir desequilibrios mentales, drogodependencia o cáncer pero normalmente se le asigna el del SIDA, principalmente al sector masculino. Ejemplo de ello son *Compañeros inseparables* (*Longtime Companion*, Norman René, 1989), *Under Heat* (Peter Reed, 1994), *Fiesta de despedida* (*It's My Party*, Randal Kleiser, 1996), *Gia* (Michael Cristofer, 1998) y *A Perfect Ending* (Nicole Conn, 2012). Algunos religiosos y conservadores pensaban que el SIDA era un castigo divino dirigido a aquellos que habían desviado su camino de lo que se consideraba la vida correcta, para aquellos que, en definitiva, se habían dejado seducir por la depravada e inmoral homosexualidad. La vida del homosexual, al estar al margen de lo moralmente correcto, se convierte en carne de cañón para sufrir “merecidamente” tales desgracias. El que el homosexual sea relacionado comúnmente con la enfermedad, también se ve favorecido por el hecho de que la homosexualidad se consideraba en su origen una patología psíquica, y aunque actualmente ya no sea calificada científicamente como una enfermedad, sí que perduran algunos residuos de aquella idea.

La siguiente forma de representación es una de las más comunes en la comedia y es la del gay afeminado y la lesbiana masculina. Este estilo cobra sentido con el apunte que Emilio Martí realiza sobre la opinión de Shirley Steinberg, que dice así:

Los homosexuales son demasiado sexuales para Hollywood, puesto que aquello que los define sin mayor debate es su orientación afectivo-sexual. Así, el único modo de representarlos de manera aceptable sería convertirlos en contrapunto de los personajes heterosexuales varones o mujeres (2011: 104).

Estos personajes están diseñados para romper con los roles tradicionales establecidos. El hombre afeminado se muestra extremadamente sensible, amanerado, demasiado refinado para practicar cualquier deporte y preocupado por su aspecto físico. Un ejemplo que

cumple todo lo citado es el personaje de Jack en *Will y Grace* y Cameron de *Modern Family*, aunque este último es un apasionado del fútbol americano.

En lo referente a la mujer masculina, se pueden encontrar a personajes como Michelle en *Seed* (Joseph Raso, 2013-2014) y uno de los casos más evidentes es el de Shane en *L*. La mujer masculina se caracteriza por asimilar el rol del hombre, es decir, se compone de rasgos como valor, fortaleza, una forma de ser poco delicada, utiliza una vestimenta cómoda y desenfadada, llegando a resultar especialmente extraño y hasta cómico cuando son obligadas a ponerse un vestido. En el caso particular de Shane, que es más radical que Michelle, su físico resulta más fácil de ser catalogado como “masculino” ya que utiliza los clichés de llevar el pelo muy corto y vestir con traje y corbata. Además, es uno de los personajes más promiscuos de toda la serie, llegando a ser la mujer lesbiana que más relaciones sexuales ha mantenido de entre todos los personajes que aparecen en la serie, e incapaz de comprometerse con nadie.

Por último, un cuarto tipo de representación es el homosexual no identificable: el gay masculino y la lesbiana femenina. Ni su forma de ser ni su comportamiento ni su físico lo delatan. Únicamente se sabría su condición sexual si se le viera coqueteando con una persona de su mismo sexo o porque directamente lo confesaran. En el caso de los hombres se encuentra a Will¹⁵⁶ de la *sitcom Will y Grace*. Will es un joven atractivo, varonil y cuya profesión es la abogacía, un trabajo un tanto agresivo. También podríamos incluir a Mitchell de *Modern Family*, otro hombre con características muy similares a las de Will, además de que comparten el mismo oficio. Ambos personajes adoptan una actitud masculina, pero existen dos personajes que son el contrapunto a su forma de ser, los que se han denominado “gays afeminados” que son Jack y Cameron, ellos son quienes hacen que en ocasiones acabe saliendo a la luz la parte más femenina de los gays masculinos.

Aunque en *Big Bang Theory* no hay por el momento ningún personaje gay regular, se hacen algunas alusiones a la homosexualidad para describir ciertos comportamientos de

¹⁵⁶ En 1998 Will fue el primer personaje protagonista de una *sitcom* abiertamente gay. Sorprendentemente, en vez de ser rechazada por los grupos más conservadores, tuvo una gran acogida por la audiencia en general y obtuvo excelentes opiniones de la crítica. Para la temporada 2000-2001 sus capítulos fueron emitidos en horario de máxima audiencia por la cadena NBC (Cooper, 2003: 513-516). Sin embargo, el hecho de que Will se declarara homosexual pero apenas hubiera indicios que lo corroborara, debido a su masculinidad y su confusa relación con Grace, cosechó algunos descontentos por parte de la audiencia homosexual ya que lo veían como un personaje heteronormativo. Esta posible doble lectura que se hace de un mismo personaje ha servido para no escandalizar a los heterosexuales tradicionales (Quimby, 2005: 717-718) y para satisfacer a un público homosexual carente de programas en los que se vean reflejados.

los personajes o relaciones que se establecen entre ellos. En las primeras temporadas, Howard y Rajesh están tan unidos y comparten tanto tiempo juntos que cualquier persona ajena al grupo podría malinterpretar la situación. A veces hasta a los propios amigos les cuesta no pensar que son una pareja de verdad, ya que lo único que les falta es mantener relaciones sexuales¹⁵⁷. Constantemente se pueden encontrar a ambos personajes discutiendo como un matrimonio por cuestiones propias de las relaciones sentimentales, como es el que uno de ellos ya no se sienta querido y mimado¹⁵⁸. Howard y Rajesh ponen en práctica unos roles de género muy definidos en su relación amorosa ficticia. Mientras que Howard se presenta como el clásico hombre heterosexual rudo, insensible y mujeriego, Rajesh se muestra como una persona cálida, atenta, sensible, entregada a él y con grandes habilidades culinarias¹⁵⁹. Las confusiones respecto a su relación se van reduciendo con la aparición de Bernadette, mujer con la que Howard terminará por contraer matrimonio.

Por otro lado, también Sheldon y Leonard son confundidos como una pareja, pero este error es más bien inducido por el hecho de que a sus más de treinta años continúan viviendo juntos, que por la forma de actuar el uno con el otro. Cuando una persona alcanza esa edad, socialmente está establecida la idea de que es conveniente estar casado y tener una familia consolidada, no que se comparta piso con un amigo. Por esto mismo, Penny al conocerlos y enterarse de su convivencia pensó que eran una pareja gay¹⁶⁰. También cometen el mismo error los padres de Rajesh cuando este les presenta a ambos y añade que comparten apartamento¹⁶¹.

¹⁵⁷ Por otro lado, las escenas en las que comparten besos en los labios fortalece esta suposición. En el capítulo noveno de la cuarta temporada, titulado “The Boyfriend Complexity”, Howard y Rajesh se besan por accidente. Rajesh quiere besar a Bernadette pero Howard se cruza entre ellos para impedirlo. Otro beso entre ellos ocurre en el capítulo segundo de la quinta temporada, titulado “The Infestation Hypothesis”. En este episodio Howard construye dos bocas artificiales conectadas entre sí que imitan el movimiento de labios y lengua del individuo que lo utiliza, para así facilitar las relaciones a distancia. Cuando Howard y Rajesh besan cada uno a una de las bocas para comprobar que el invento funciona, tanto para Leonard que se encuentra en la escena como para los telespectadores este acto es considerado como un beso.

¹⁵⁸ En el capítulo quinceavo de la segunda temporada, titulado “The Maternal Capacitance”, la madre de Leonard, una psiquiatra de prestigio, analiza el tipo de relación que mantienen los dos varones y su diagnóstico es que se comportan como un matrimonio homosexual para satisfacer sus necesidades íntimas por un supuesto miedo patológico a las mujeres. Ya en el episodio undécimo de la tercera temporada, titulado “The Maternal Congruence”, la psiquiatra sigue desarrollando esta idea reiterando la supuesta homosexualidad de los dos jóvenes.

¹⁵⁹ En el capítulo sexto de la tercera temporada, titulado “The Cornhusker”, Howard y Rajesh tienen una discusión. Para conseguir su perdón, Howard le hace regalos y promete pasar un día los dos solos donde él elija. La actuación de los personajes en este proceso de reconciliación simula a la de un matrimonio en el que el marido intenta contentar a su mujer con algún objeto material y con palabras dulces.

¹⁶⁰ Capítulo piloto.

¹⁶¹ Capítulo octavo de la primera temporada, titulado “The Grasshopper Experiment”.

Este modelo gay del siglo XXI resulta un tanto controvertido para la heterosexualidad, ya que representa un peligro el poder pasar inadvertido entre hombres heterosexuales (Balbuena, 2010: 73). Estos gays masculinos que dejan de ser endebles y frágiles, ahora son tan varoniles como el resto. En el caso de las mujeres femeninas se observan algunos casos que clarifican lo explicado, como pueden ser Amy de *Las farsantes*, Spencer y Ashley de *South of Nowhere* o Lauren de *La reina de las sombras*. Todas ellas son mujeres bastante agraciadas, sin un ápice de masculinidad física, al menos no de forma evidente, que pudiera delatarlas como lesbianas. Lucen hermosos vestidos y/o faldas, cuidan su larga cabellera, son educadas, delicadas pero también rudas, por lo que consiguen pasar desapercibidas entre el resto de heterosexuales hasta el punto de que únicamente los hombres son los que se aproximan a ellas a la hora de intentar seducirlas. En muchos casos, se ven obligadas a confesar su condición sexual, o bien para notificar al resto de chicas de que se encuentran abiertas a conocer nuevas mujeres, o bien para repeler a los chicos, quienes muchos de ellos optan por negar la realidad de que sean lesbianas debido a que no están estigmatizadas con ninguna de las señales que indiquen que realmente lo sea.

A consecuencia de que la lesbiana femenina queda desprendida de cualquier cliché en torno a la homosexualidad que sirva para identificarla como tal, se ve con la necesidad de confesarlo explícitamente para que el telespectador lo sepa. Este es el caso de Sadie, una amiga ginecóloga de Jess en *New Girl*. En su primera aparición¹⁶² tuvo que hacer referencias al mundo lésbico y compartir que ella mantuvo una relación con una mujer para dejar clara su condición frente a la audiencia. Esto se debe a que Sadie se presenta como una mujer atractiva y femenina sin ningún rasgo que evidencie a primera vista su preferencia sexual. Otro caso similar que tiene lugar en esta misma serie es el caso de Reagan¹⁶³, amiga de Cece. En el primer episodio en el que aparece este personaje confiesa que es bisexual, lo cual sorprende al grupo de amigos ya que no esperaban que ella pudiera tener esa condición sexual. Su alto grado de feminidad y la ausencia en su aspecto o personalidad de cualquier rasgo propio del estereotipo de la mujer lesbiana, consigue que pase desapercibida entre el resto de heterosexuales y se vea en la obligación de

¹⁶² Tuvo lugar en el episodio undécimo de la primera temporada, titulado "Jess and Julia".

¹⁶³ Personaje interpretado por Megan Fox que aparece por primera vez en la quinta temporada. La introducción de este personaje a la serie se debió a la necesidad de sustituir a Zooey Deschanel, actriz que encarna al personaje protagonista, debido a su baja por maternidad y a su consecuente ausencia en los episodios. Así pues, el personaje de Reagan sustituyó temporalmente a Jess, alojándose en su habitación, mostrando un pasado en común con su mejor amiga Cece y manteniendo una relación con su ex, Nick.

exteriorizar verbalmente sus preferencias sexuales para que el resto de personajes y telespectadores lo descubran.

Este cuarto y último tipo de representación del homosexual en el mundo audiovisual resulta ser el más respetuoso y el más realista. Respetuoso en el sentido de que por el simple hecho de ser homosexual no se tiene por qué asumir obligatoriamente los estereotipos con los que ha sido estigmatizado a lo largo de los años a manos, en gran medida, de los medios de comunicación y realista porque refleja con mayor acierto la situación actual. La mayoría de los gays y lesbianas no llevan ninguna marca visible que confiese sus deseos más íntimos, son personas idénticas a los heterosexuales en cuanto a aficiones o formas de ser, dejando como única diferencia sus gustos sexuales.

En general los medios de comunicación, y concretamente el cine y la televisión, se han constituido como vehículos mediante los cuales se es posible ofrecer imágenes y discursos ideológicos sobre cualquier cuestión que influya en la educación del pensamiento de la audiencia. Esto mismo se ha reflejado en la explicación anterior de los tipos de personajes homosexuales que aparecen en pantalla y las consecuencias que implican escoger un tipo determinado, los cuales afectan de muy distintas maneras a la imagen que se proyecta al público. De esta forma, es evidente que en los medios de masas reside gran parte de la clave para dirigir a la sociedad hacia una posición favorable respecto a la homosexualidad (Benítez, 2005: 2).

8.2. La visible invisibilidad de la homosexualidad en *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl*

En las series contemporáneas es cada vez más habitual encontrar personajes homosexuales y con un papel menos secundario que en años anteriores. Esta inclusión de la diversidad sexual en los programas televisivos proporciona una representación para aquella parte no heterosexual de la sociedad. Esto facilita un referente al que tomar como modelo para los homosexuales y una fuente informativa para aquellos heterosexuales que no tienen relación directa con la homosexualidad.

A pesar de esta normalidad y cada vez más frecuente introducción del personaje en la programación de ficción, se evidencia de una forma u otra cierta marginalidad y censura hacia su persona en estas tres series. Las muestras de afecto físicas como besos y

relaciones sexuales quedan prácticamente omitidas entre las parejas homosexuales, mientras que las que se producen entre los heterosexuales se expresan con asiduidad y sin demasiados tapujos.

En la comedia *Big Bang Theory* los personajes homosexuales son inexistentes o, si aparece alguno, tiene una presencia limitada que no dura más de un episodio y realmente no tiene un papel relevante en la trama¹⁶⁴. Aunque no existen personajes regulares homosexuales, sí que a menudo se hacen alusiones sobre la homosexualidad a través de personajes heterosexuales como Raj, Howard, Leonard, Sheldon e incluso Amy. La gran mayoría de los personajes han tenido comportamientos o han mantenido una relación confusa hacia otra persona de su mismo sexo, pudiendo ser fácilmente malinterpretada tanto para el resto de personajes que presencian la escena como para los telespectadores.

Desde su inicio, especialmente Raj es el personaje que más se ha prestado a ser confundido como un homosexual en potencia¹⁶⁵. Esto se debe a la suma de dos factores: el primero, que proviene de una familia pudorosa de la India, lo que le hace ser más delicado y refinado que el resto de amigos, tanto en gustos como en personalidad¹⁶⁶ y segundo, su relación dependiente con su mejor amigo Howard, a quien siempre trata con demasiado amor y devoción. En el caso de Howard, este es un personaje que se autodefine como masculino y casanova pero este perfil varonil queda destruido cuando Raj está presente. Cuando se relaciona con su amigo indio, no es capaz de mantener la heterosexualidad y hombría de la que presume ya que, inconscientemente, su relación es tan íntima que los límites que separan la pura amistad de un comportamiento homosexual se difuminan¹⁶⁷.

¹⁶⁴ En el capítulo vigésimo de la quinta temporada, titulado “The Transporter Malfunction”, aparece un personaje lésbico episódico llamado Lakshmi que quiere contraer matrimonio con Raj para ocultar su homosexualidad ante su familia. Tan pronto Raj rechaza su proposición de falso matrimonio, Lakshmi desaparece de la serie.

¹⁶⁵ En el capítulo decimocuarto de la cuarta temporada, titulado “The Thespian Catalyst”, Raj habla de lo duro que es el sentimiento de rechazo y dice a sus amigos que es doloroso el entrar a un bar gay y que ningún hombre se interese por ti. Cuando se da cuenta de la carga homosexual que tiene su planteamiento, se defiende diciendo que esa experiencia la ha sufrido un amigo y no él.

¹⁶⁶ En el capítulo vigésimo de la quinta temporada, titulado “The Transporter Malfunction”, Raj tiene una cita con una mujer india con la intención de concertar un matrimonio. La mujer con la que es citada se confiesa lesbiana y da por hecho que Raj es gay debido a sus grandes dotes culinarias, su atención a los pequeños detalles, su forma de ser tan atenta y delicada y por utilizar grandes cantidades de perfume. Aunque Raj desmiente ser homosexual, acaba por darse cuenta de que él mismo utiliza frases que podrían malinterpretarse y acaba por entender por qué su cita cree que es gay.

¹⁶⁷ En el capítulo noveno de la cuarta temporada, titulado “The Boyfriend Complexity” y en el capítulo segundo de la quinta temporada, titulado “The Infestation Hypothesis”, los dos amigos se besan. En el primer episodio mencionado se dan un pico por accidente y en el segundo caso se lo dan a través de unas

La psiquiatra y madre de Leonard está convencida de que ellos dos están enamorados pero que aún no son conscientes ni de sus preferencias homosexuales ni de la relación amorosa que mantienen ambos. También la relación de Leonard y Sheldon fue malinterpretada por los padres de Raj y por Penny desde el primer episodio al enterarse de que compartían piso¹⁶⁸. Por otro lado, los ambiguos sentimientos de Amy hacia su mejor amiga Penny hace que de su relación se puedan interpretar distintos significados. Su desesperación por cuidar y mantener a una de las únicas dos amigas que tiene y sus ansias por probar a vivir todo tipo de experiencias de las que fue privada debido a su infancia marginal, dan lugar a que se manifiesten comportamientos homosexuales por su parte¹⁶⁹.

A diferencia del resto de parejas heterosexuales que aparecen en *Modern Family*, Cam y Mitchell nunca expresan demasiado cariño físico, como puede ser el compartir un beso¹⁷⁰. En su lugar, demuestran su afecto a través de los abrazos. Ir más allá únicamente se da lugar cuando la escena realmente lo requiere¹⁷¹ o cuando están en un espacio seguro, ajeno a la mirada heterosexual¹⁷². Además, se sigue abusando de los estereotipos que llegan a perjudicar la imagen del homosexual, mostrando en pantalla al gay afeminado¹⁷³.

máquinas con forma de boca que simulan el movimiento de los labios y de la lengua. En el capítulo segundo de la séptima temporada, titulado “The Deception Verification”, Howard está preocupado porque cree que sus pechos han aumentado su tamaño. Para comprobar si es cierto o no, ambos amigos empiezan a tocar y apretar el pecho desnudo del otro para comparar los tamaños. Bernadette que presencia la escena perpleja, acaba por abandonar el lugar.

¹⁶⁸ En el capítulo piloto y octavo de la primera temporada, titulado “The Grasshopper Experiment”, Penny y los padres de Raj, respectivamente, malinterpretan la relación de Leonard y Sheldon creyendo que son pareja.

¹⁶⁹ En el capítulo vigésimoprimer de la cuarta temporada, titulado “The Agreement Dissection”, Amy le da un beso en los labios a Penny en estado de embriaguez y poco tiempo después canta “I kissed a girl and I liked it”, frase perteneciente a la canción “I Kissed a Girl” de Katy Perry.

¹⁷⁰ Esta “invisibilidad afectiva” entre las parejas homosexuales ha sido arrastrada desde *Will y Grace*, donde Will, personaje protagonista, nunca fue visto con un hombre en la cama (Avila-Saavedra, 2009: 5). El episodio segundo de la segunda temporada titulado “The Kiss”, se centra en la falta afectiva que sufre la pareja gay. En este mismo episodio Cam intenta varias veces darle un beso a su pareja, pero no lo consigue ya que este le esquivo con gran habilidad. Según la familia de los personajes, este hecho es una consecuencia de la carencia afectiva que ha tenido por parte de su padre Jay.

¹⁷¹ En el capítulo vigesimocuarto de la quinta temporada, titulado “The Wedding (Part 2)”, Cam y Mitchell se besan el día de su boda tras ser declarados esposos.

¹⁷² En el capítulo quinceavo de la séptima temporada, titulado “I Don’t Know How She Does It”, Cam y Mitchell se dan un beso en medio de una boda gay. Este espacio, el de la celebración homosexual, proporciona un lugar protegido de las miradas inquisitivas de su familia y de la sociedad heterosexual.

¹⁷³ Durante todos los capítulos de la serie a Cam se le muestra como el gay afeminado. Algunos de los capítulos donde más evidente resulta ser es en “Run for your Wife”, capítulo sexto, y “The Bicycle Thief”, episodio segundo, donde en el primero el personaje ante la desesperación de tener a su bebé encerrado solo en el coche grita de tal forma que la teleoperadora que intenta ayudarlos confunde su voz con la de una mujer. En el segundo caso Cam es obligado por su pareja a que no se muestre tan gay delante del resto de las familias de la clase de Lily, pero finalmente decide ser él mismo y lo celebra realizando un baile muy poco masculino.

A raíz de esta pareja, se ha dado a conocer a dos amigos suyos, Pepper y Ronaldo¹⁷⁴, y gays también, que aparecen en varios capítulos a lo largo de las temporadas.

Para *New Girl*, la homosexualidad está presente en personajes episódicos y en las malinterpretaciones sobre el comportamiento no considerado masculino de alguno de los personajes. Una malinterpretación recurrente en la serie se establece con Schmidt debido a su carácter *snob*¹⁷⁵, refinado y delicado, similar a lo que ocurre con Raj pero mucho más exagerado. Su obsesión por el mantenimiento de su aspecto físico a base de cremas y deporte, sus conocimientos sobre la vida pudiente, su gran sensibilidad, la fácil expresión de los sentimientos y su desmedido amor fraternal hacia Nick¹⁷⁶ son cuestiones que a menudo incitan a cuestionar su heterosexualidad.

Como se acaba de mencionar, si no se hacen alusiones sobre la homosexualidad como ocurre a través de Schmidt, se introducen personajes sin un gran peso en la trama y con escasas intervenciones. Algunos de los personajes homosexuales a destacar que se han mostrado en sus capítulos son: Sadie, ginecóloga y amiga de la protagonista, Reagan, ex amante de Cece, Greta y Karen¹⁷⁷, madres de una de las alumnas de Jess, los padres de Sam¹⁷⁸, ex novio de la protagonista y Louise y Susan¹⁷⁹, madres de Schmidt.

Con los personajes citados se pueden extraer dos conclusiones. Primero, que la serie apuesta por mostrar a las familias homoparentales¹⁸⁰ y lo hace de una forma natural. Estas parejas son mostradas en pantalla sin previa presentación que advierta y prepare al

¹⁷⁴ Ambos personajes son estereotipos homosexuales, similares a Cam y su oficio es el de planificar bodas gays. El hecho de que se encarguen de bodas, oficio considerado poco varonil y donde priman las mujeres, sumado a que organicen bodas homosexuales, aumenta el nivel de estereotipación.

¹⁷⁵ En el capítulo tercero de la segunda temporada, titulado “Fluffer”, Schmidt da a conocer su admiración por el político republicano Romney. Quiere parecerse tanto a él que incluso se viste como él y finge ser uno de sus hijos delante de las mujeres para llamar su atención.

¹⁷⁶ En el capítulo decimoquinto de la primera temporada, titulado “Injured”, Schmidt quiere ver el pene de Nick porque dice ser el único que todavía no lo ha visto y le besa en los labios al recibir una buena noticia. En el capítulo quinto de la segunda temporada, titulado “Models”, Schmidt le entrega una galleta a Nick que ha comprado de una tienda expresamente para él porque asegura que piensa en él y le gusta tener detalles. Nick, que no entiende todo el amor que recibe por parte de su amigo, comienza a cuestionar la coherencia de sus acciones hasta hacerle llorar.

¹⁷⁷ La pareja compueta por Greta y Karen aparece una única vez en el capítulo decimocuarto de la primera temporada, llamado “Bully”.

¹⁷⁸ Aparecen únicamente en el capítulo decimosexto de la quinta temporada, titulado “Helmet”.

¹⁷⁹ Aunque Louise, madre biológica, había aparecido en otro episodio anterior, la aparición conjunta de la pareja homosexual aparece en este caso dos veces, en el capítulo vigesimoprimer de la quinta temporada, titulado “Wedding Eve” y en el vigesimosegundo de la quinta temporada, titulado “Landing Gear”. Sus apariciones en estos dos episodios quedan justificadas por el hecho de que se celebra la boda de Schmidt.

¹⁸⁰ Incluso también da visibilidad a las parejas homosexuales e interraciales ya que concretamente Susan, madrastra de Schmidt, es afroamericana.

espectador o incluso a los propios personajes de lo que está apunto de ver. A pesar de que los personajes no son informados con anterioridad del tipo de orientación sexual y lo descubren en el mismo momento en el que son presentados formalmente, en ningún momento se extrañan o se sorprenden, asumen esa relación homosexual como algo ya cotidiano en la sociedad moderna. Segundo, se encuentra la coincidencia de que los personajes abiertamente homosexuales o bisexuales, como son Sadie y Reagan respectivamente, las cuales aparecen en más de un episodio, acaban por sentir atracción por el sexo opuesto.

La homosexualidad, aunque en esta serie está muy presente, queda relegada a ser asumida por personajes sin ninguna relevancia o por personajes que acaban por ganarse un lugar más o menos regular en la serie pero que acaban por tener sentimientos heterosexuales. Esto se comprueba cuando sólo se sabe que a Reagan le gustan las mujeres por las anécdotas que cuenta de su pasado en las que admite haber tenido relaciones sexuales con mujeres, entre las que incluye a Cece¹⁸¹. En ningún momento se ve en pantalla muestra alguna de afecto físico con una mujer, más allá del abrazo, a pesar de que en uno de los capítulos aparece una de sus amantes¹⁸². También se ve incapaz de mantener una relación formal con nadie, sin embargo, esto cambia al conocer en profundidad a Nick¹⁸³. En este sentido, la homosexualidad queda denigrada a través de dos aspectos clave. En primer lugar, Reagan en ningún momento es vista en pantalla teniendo un acercamiento físico con otra mujer, sólo nos muestra su homosexualidad en las historias que cuenta. En el único momento en el que es vista besándose y apunto de mantener relaciones sexuales con otra persona ha sido con un hombre¹⁸⁴. En segundo lugar, Reagan siempre se ha mostrado como una mujer inaccesible a la hora de iniciar una relación estable, sólo busca mantener relaciones sexuales satisfactorias sin llegar a involucrarse emocionalmente, ya que le aterroriza la idea. No obstante, esta situación cambia al conocer a Nick. Reagan acaba por enamorarse y por querer iniciar una relación formal¹⁸⁵ con él.

En el caso de Sadie, quien es abiertamente lesbiana y acaba por contraer matrimonio y por tener un bebé con otra mujer, llega a excitarse ante la idea de practicar sexo

¹⁸¹ Capítulo sexto de la quinta temporada, titulado “Reagan”.

¹⁸² Capítulo séptimo de la quinta temporada, titulado “Wig”.

¹⁸³ Capítulo noveno de la quinta temporada, titulado “Heat Wave”.

¹⁸⁴ Capítulo noveno, titulado “Heat Wave” y décimo, titulado “Goosebumps Walkaway” de la quinta temporada.

¹⁸⁵ Capítulo vigesimosegundo de la quinta temporada, titulado “Landing Gear”.

heterosexual con Schmidt¹⁸⁶, lo que puede llegar a cuestionar su orientación sexual. Ninguno de los personajes masculinos experimenta excitación alguna al imaginarse practicando sexo con otros hombres y mucho menos han tenido alguna experiencia homosexual en sus años de juventud¹⁸⁷. Sin embargo, entre los personajes femeninos se halla a Cece, quien sí que probó el sexo con otra mujer y Sadie, quien a pesar de declararse lesbiana ha llegado a sentir atracción sexual hacia otro hombre. Esta distinción en el tratamiento del género masculino y femenino en el que la mujer experimenta libremente su sexualidad y el masculino mantiene su heterosexualidad inquebrantable y firme encierra cierto machismo.

A modo de conclusión, se puede decir que en estas tres series contemporáneas la homosexualidad y su expresión física queda limitada a ser vista en pantalla a través de malentendidos y/o accidentes sin ningún tipo de deseo homoerótico implícito. También mediante alusiones verbales incluidas en las conversaciones y de personajes episódicos manteniendo, de esta forma, un distanciamiento seguro al no relacionarse directa y constantemente con los personajes principales o, si aparecen personajes homosexuales regulares, las muestras de afecto son omitidas o reservadas para los momentos estrictamente necesarios. Así pues, actualmente estas comedias aportan más visibilidad que nunca a la persona homosexual pero al mismo tiempo es cuando más invisibilidad se halla en pantalla. La visibilidad se encuentra en la incorporación frecuente de personajes homosexuales y/o en las continuas alusiones que se hacen sobre ellos, manteniéndoles presentes aunque no sean mostrados. La invisibilidad se produce como consecuencia de la ausencia del contacto físico explícito entre homosexuales en pantalla. Así pues, la mejora con años anteriores se debe más a un aumento en el número de personajes homosexuales que se hallan actualmente en la ficción que en una mejora en la calidad de su presentación¹⁸⁸. La homosexualidad está más presente que nunca en la comedia pero

¹⁸⁶ Capítulo noveno de la segunda temporada, titulado “Eggs”.

¹⁸⁷ La experiencia más próxima que ha tenido el reparto masculino a la homosexualidad ha sido cuando han tenido que fingir ser gays para ayudar a sus amigos a librarse de algún problema. Ejemplo de ello es el capítulo decimonoveno de la primera temporada, titulado “Secrets”, en el que Winston se hace pasar por un gay despechado y enamorado de Nick para ayudar a este a deshacerse de dos chicas furiosas que están peleándose en su apartamento. Otra muestra tiene lugar en el episodio séptimo de la cuarta temporada, titulado “Goldmine”, donde Nick finge ser gay para ayudar a Jess haciendo creer a su amante que él no es ninguna amenaza a pesar de vivir bajo el mismo techo que ella.

¹⁸⁸ La homosexualidad se tiene más presente que nunca en la programación televisiva. Numéricamente hablando y a raíz de las tres series escogidas, han aumentado considerablemente la cantidad de las referencias hacia la homosexualidad y la participación de personajes homosexuales, ya sean episódicos o regulares. Sin embargo, la calidad en su representación en pantalla resulta ser deficiente porque, o bien no

la manifestación explícita de su sexualidad queda prácticamente restringida o limitada a momentos justificados en espacios seguros.

Como última observación, a excepción de *Modern Family*, las otras dos comedias a pesar de no contener personajes homosexuales regulares, son las más respetuosas a la hora de representar al homosexual. Esto se debe a que los alejan de los estereotipos tradicionales que los estigmatizaban y los dotan de cierto atractivo tanto psíquico como físico, al igual que cualquier heterosexual. Por el contrario, los personajes heterosexuales como Schmidt o Raj son los que ahora se presentan como seres sensibles y refinados, propensos a poner en entredicho su orientación sexual y a adoptar comportamientos propios de los homosexuales estereotipados. Algo muy distinto ocurre con los personajes heterosexuales que se ven forzados a fingir ser homosexuales para ayudar a solventar un conflicto. En este caso, asumen un papel homosexual alejado de los estereotipos¹⁸⁹. De este modo, se puede comprobar que se está produciendo una inversión de roles, en el que el heterosexual adopta comportamientos homosexuales y el homosexual asume cualidades que tradicionalmente han sido asignadas exclusivamente a los heterosexuales.

8.3. Elementos que influyen en la aceptación de uno mismo como persona homosexual y el papel que cumple la televisión

El origen de la homosexualidad aún continúa siendo un misterio. Actualmente sigue sin haber una respuesta clara, aunque sí que se puede decir que existen varios factores biológicos, psicológicos y socioculturales que influyen en el desarrollo de la identidad homosexual (Pérez, 2005: 56).

El camino de aceptación de uno mismo como homosexual varía en cuestión de la experiencia personal y de su entorno, pero existen ciertas características compartidas. Normalmente los indicios suelen manifestarse durante la adolescencia, época de cambios

cumplen con los estereotipos pero no tienen relevancia en la trama (*Big Bang Theory* y *New Girl*), o bien tienen un papel relevante pero están altamente estigmatizados (*Modern Family*).

¹⁸⁹ En capítulo séptimo de la cuarta temporada, titulado “Goldmine”, Nick se hace pasar por gay para ayudar a Jess a no asustar a su nuevo amante con el hecho de que ellos dos son exnovios y conviven juntos. A interpretar su papel delante del pretendiente, Nick le dice que le gusta los hombres pero que también disfruta del deporte televisado y de la cerveza. Jess, en cuanto tiene oportunidad, advierte disimuladamente de que esa personalidad de cerveza y deporte no es creíble para el papel que tiene que interpretar. Nick, como respuesta, le dice que esta es su forma de acabar con los estereotipos. Esto demuestra cierto respeto hacia el telespectador homosexual y hacia su diversidad psíquica, ya que no todos se ven identificados con el gay femenino o con la lesbiana masculina.

y búsqueda de identidades, tiempo que resulta ser “un importante periodo crítico para la resolución de conflictos psicosexuales intrapsíquicos” (Miró I Ardèvol, 2005: 25), aunque también existen casos de personas que han sido realmente conscientes tras haber contraído matrimonio con un heterosexual y haber formado una familia con él. Por otro lado, este último caso también ha tenido lugar como consecuencia de fingir ser heterosexual y querer aparentar ser alguien que se aleja de la realidad, o bien sea por miedo al rechazo por parte de la familia y amigos, o bien por no aceptarse a sí mismo.

Según la información aportada por Begoña Pérez, por norma general, el individuo cuando empieza a sentir atracción por personas de su mismo sexo tiende a no darle importancia ni se plantea seriamente la posibilidad de ser homosexual. Cuando la atracción se hace más evidente y el individuo es consciente de que algo ocurre tiende a negarlo. A continuación, comienza una fase de lucha interna en la que muchos elementos influyen, como el qué dirán, si la familia y amigos que te conocían como heterosexual podrán aceptar este cambio, si podrá ser capaz de mantener una relación con una persona de su mismo sexo, etc (2005: 60-66).

El paso siguiente es que el individuo acepte su homosexualidad y busque apoyo en amigos que puedan entender su situación y en personas que compartan su misma orientación. Aquí los padres, amistades y compañeros de clase o de trabajo tienen un papel fundamental, ya que si estos arrojan mensajes despectivos en torno a la homosexualidad, la persona afectada puede llegar a asumir que es una persona no merecedora de afecto por parte de otra persona y puede llegar a buscar la evasión para este malestar mediante vías autodestructivas (Herdt y Koff, 2002: 36). Por último, y en el mejor de los casos, la persona es aceptada e integrada en la sociedad, donde puede llevar una vida normal alejada de la clandestinidad.

Dependiendo de la situación personal de cada uno, el individuo decidirá compartir la verdad con sus seres queridos o por el contrario llevará una doble vida: una personal (homosexual) y otra social (heterosexual). Esta última opción casi siempre acaba resultando bastante tóxica, sobre todo para la persona que tiene que fingir lo que no es. El entorno resultará ser un elemento definitivo para ayudar o perjudicar a la persona que está asimilando su sexualidad. En el caso de que el entorno sea favorable, es decir, que el individuo se encuentre rodeado de personas tolerantes, este tendrá mayor libertad para

expresarse, mientras que si su entorno es poco comprensivo y la familia muy estructurada, este tenderá a guardar sus sentimientos y encerrarse en sí mismo (Pérez, 2005: 61-66).

Existe una metáfora bastante extendida que define la acción de confesar la homosexualidad, cuyo nombre varía según la zona geográfica pero que su significado es básicamente el mismo. En América se llama “coming out of the closet” o simplemente “coming out” y en España “salir del armario”. Esta acción de estar dentro o fuera del armario hace referencia a la vergüenza o el orgullo que el homosexual siente hacia su orientación (Herman, 2005: 7).

Begoña Pérez establece una lista de factores que influyen positiva o negativamente en el proceso de aceptación de la homosexualidad. Los elementos que estimulan de forma efectiva son: no basarse en los roles de género, evitar una imagen estereotipada del género y no crear expectativas de uno mismo como heterosexual, tener seguridad y crear una imagen positiva de uno mismo, haber sido educado en un ambiente tolerante para así tener libertad de tomar decisiones personales sin miedo a ser discriminado. También tomar consciencia de los deseos que se puedan sentir hacia el mismo sexo debido a la atracción que puede generar una persona concreta, tener disponible información suficiente y objetiva que trate la homosexualidad, que el entorno próximo adopte una postura positiva en cuanto al tema, que se tenga la posibilidad de resolver dudas acerca de la propia orientación homosexual. Además, resulta imprescindible no sentir que se está sólo, sino que se puede contar con un punto de apoyo, poder tener acceso a un entorno homosexual, obtener reacciones positivas a la hora de confesar la sexualidad (o ser lo suficientemente fuerte para soportar el rechazo si se produce el caso contrario) y, por último, tener una pareja (2005: 68).

Por el contrario, la autora prosigue con los factores que perjudican el proceso de aceptación, que son: creer que la homosexualidad no es natural, que es una abominación, ser una persona muy religiosa, el percibir mensajes peyorativos en torno a la homosexualidad a través de personas o medios, que el entorno de por hecho que se es heterosexual. Tampoco resulta positivo conocer personas homosexuales que no resultan ser un buen modelo de identificación y que alguien cercano al entorno del afectado descubra que es homosexual sin estar preparado, que pueda no aceptarlo y, como consecuencia, ejerza presión para que el homosexual deje de serlo (*id.*: 69).

El papel de los medios de comunicación puede llegar a ser una pieza clave a la hora de ayudar en este proceso de aceptación de la orientación sexual. La televisión especialmente es el medio de masas que más poder tendría debido a que es el aparato al que más horas dedican las personas en su tiempo de ocio. Paulatinamente, las cadenas de televisión, sobre todo las de pago, van asumiendo más riesgos a la hora de crear nuevas producciones en las que todo tipo de personas, independientemente de su orientación sexual, clase social o género puedan verse representadas de una forma u otra. A su vez, progresivamente se van dejando atrás los estereotipos que retratan de forma negativa la figura del homosexual y que sólo servía para ser rechazado tanto por la audiencia heterosexual como la homosexual. En su lugar, nuevos personajes libres de estigmatizaciones están tomando lugar en las nuevas producciones y se presentan como modelos positivos para la audiencia homosexual.

8.4. La presencia homosexual en la programación infantil: ¿homosexualizar o educar?

Si ya resulta o resultaba controvertida la inclusión de un personaje homosexual en una serie u obra fílmica, esta cuestión se agrava si se pretende mostrar la homosexualidad en los contenidos dirigidos al público infantil. Si la homosexualidad ha existido desde el inicio de los tiempos y ya no es considerada una patología psíquica por la ciencia, ¿Por qué mantener a los niños alejados de esta realidad? ¿De esta forma se les protege? Y de ser así, ¿Es que la homosexualidad continúa siendo algo de lo que tener que protegerse?

[El cine] refleja lo que sucede en la realidad, actúa como un espejo donde el espectador ve lo que acontece en un momento determinado, sirve para que comprobemos la forma en que la sociedad, ya sea en su conjunto o una parte importante de la misma, tiene de interpretar los hechos, conductas, creencias y/o sentimientos en un espacio y tiempo determinados (Gimeno, 2014: 71).

Aunque la autora habla sobre el cine, también es válido para la televisión, ya que en este caso su función es la misma. Analizando esta cita, si la gran y pequeña pantalla se encargan de mostrar una imagen lo más fiel posible de la realidad y la homosexualidad forma parte de ella tanto como la heterosexualidad, resulta ilógico pensar que se genere tanta polémica a la hora de crear contenidos en torno a esta.

En la animación para niños siempre ha existido una obsesión por parte de la derecha estadounidense de ejercer cierto control. Ejemplo de ello es la acusación que estos vertieron sobre la película de Disney, *El rey león* (*The Lion King*, Roger Allers y Rob Minkoff, 1994), alegando que esta película contenía una alta dosis de homosexualidad ya que para la banda sonora contrataron a Elton John¹⁹⁰. También criticaron la relación supuestamente sospechosa entre el suricato Timón y el jabalí Pumba. Además, denunciaron que el nombre del escenario donde transcurre la trama recibiera el nombre de “Pride Lands”, “Tierras del Orgullo” (Martí, 2011: 98).

Otros dibujos animados también han causado un gran revuelo por considerarse elementos homosexualizadores de niños como Bob Esponja de *Bob Esponja*, Tinky Winky de los *Teletubbies* (Andrew Davenport, 1997-2001) o los numerosos personajes homosexuales que aparecen en *Los Simpson* como Patty Bouvier o Waylon Smithers. En el caso de la esponja amarilla, su supuesta amistad con la estrella marina llamada Patricio es puesta en tela de juicio ya que se puede considerar que hay cierta tensión erótica entre ellos. Además, de que el protagonista presenta una forma de ser poco varonil: es muy sensible y de lágrima fácil, en numerosas ocasiones aparece entonando alguna canción y en algunos capítulos hasta se viste de mujer.

Esta no es la única vez que un personaje se disfraza de mujer, existen muchos otros casos pertenecientes a décadas pasadas como es el conejo Bugs Bunny de *The Bugs Bunny Show* (Chuck Jones, Friz Freleng y Robert McKimson, 1960-1965), a quien se puede ver en varios capítulos llevando un vestido para seducir a distintos hombres, entre ellos a Elmer el Gruñón, quien constantemente intenta dar caza al conejo. Pero Bugs Bunny va más allá, también comparten besos en varias ocasiones, bailan juntos como pareja de ballet e incluso celebran una boda en la que Elmer aparece vestido con un traje de novia blanco y Bugs Bunny de frac. El abuelo Simpson o Pablo de *Los Picapiedra* (*The Flintstones*, William Hanna y Joseph Barbera, 1960-1966) también se suman a una larga lista de travestismo. Así pues, las comedias de animación, según Jeffery P. Dennis, aceptan la inclusión de personajes posiblemente homosexuales pero ridiculizan la manifestación del deseo o afecto entre ellos (2010: 139).

¹⁹⁰ Cantante y compositor británico abiertamente homosexual, quien ha contraído matrimonio hasta en tres ocasiones. Lo que demuestra que disfruta de su orientación sexual con naturalidad.

Probablemente los casos de travestismo puntuales de un personaje se vean con normalidad y hasta parezca gracioso, debido a que desde temprana edad ya en el cine aparecían personajes masculinos con vestimentas femeninas, como ocurre con los dos protagonistas de la película *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959). En este tipo de casos, más que un factor alarmante que proclama la aparición de la homosexualidad, se traduce como un recurso humorístico ya que el travestismo únicamente lo utilizan como herramienta para conseguir un bien mayor. En este caso para pasar desapercibidos entre un grupo de gente, no porque amen a los hombres y/o se sientan mujeres, en ningún momento se duda de la orientación sexual de los protagonistas.

En cuanto al muñeco Tinky Winky, han sido muchas las quejas recibidas. Una de ellas fue la del pastor evangelista Jerry Falwell, quien propuso en 1999 hacer un boicot contra la serie, ya que el personaje mostraba, según él, claros indicios homosexuales. Uno de los elementos que lo delataban era el color morado, color que siempre ha estado ligado a la homosexualidad, el hecho de que llevara una bolsa mágica que lucía como un bolso y que sobre su cabeza tuviera el símbolo del triángulo invertido, signo feminista que hace alusión a la vagina o al útero.

Los Simpson definitivamente es una de las series donde más abiertamente se tratan los temas homosexuales y homofóbicos. En ella se exponen de forma desenfadada y con altas dosis de comicidad este tipo de cuestiones que resultan ser tan polémicas. Entre todos los capítulos que pueden hacer innumerables guiños a la homosexualidad: el amor que siente Smithers por el señor Burns o la confusa relación entre Carl y Lenny, existe uno llamado “There’s Something About Marrying”¹⁹¹ y que se estrenó en 2005, que trata como tema principal la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en Springfield.

La trama resulta relevante porque en ella se muestra la doble moral que se vive en el mundo: Marge apoya la idea de celebrar bodas entre personas del mismo sexo pero desaprueba que su hermana Patty se case con otra mujer. Este problema se ha repetido a lo largo del tiempo, pues parece que mientras sea una cuestión que no afecte directamente a uno mismo se puede respetar la condición de homosexual, pero cuando la experiencia se vive de cerca cuesta apoyar la decisión. Este episodio fue toda una revelación y generó todo tipo de halagos y críticas, la izquierda y los colectivos que defendían los derechos de los homosexuales se sentían orgullosos de mostrar tal avance en la sociedad, mientras

¹⁹¹ Capítulo décimo de la decimosexta temporada.

que los conservadores expresaron su descontento por el contenido y porque iba a ser visto por menores (Martí, 2011: 105).

La última frase conlleva la siguiente pregunta, ¿qué problema implica el que los niños vean programas donde aparecen homosexuales y se muestren libremente? Parece ser que esta cuestión genera muchos conflictos. Uno de ellos es creer que una serie o película por contener personajes homosexuales o por abordar el tema de la homosexualidad ya no es apta para que los más pequeños la vean, por lo que pasaría a ser automáticamente un contenido para público adulto. De lo contrario, si en las salas de cine y en los programas de televisión se mostrara con naturalidad la homosexualidad en contenidos infantiles, como una orientación sexual más, algunos creerían que habría un intento indecente de homosexualizar a los niños, de introducirles ideas inmorales en sus mentes aún frágiles e influenciables.

¿Acaso la homosexualidad es o debería ser un tema exclusivo de adultos? Actualmente la homosexualidad se encuentra dirigida a una audiencia madura, no para ser consumida por niños. Este hecho se puede interpretar como un tipo de discriminación, al igual que lo sería si las personas de color o los discapacitados dejaran de aparecer en la programación infantil. Sin embargo, este tipo de personas son mostradas sin miedo en pantalla y la homosexualidad sigue condenada a permanecer entre las sombras. Umberto Eco reflexiona sobre la gran censura que existe en Estados Unidos en la programación infantil con la intención de proteger su inocencia, afirmando que a la vez que se pretende salvaguardarlos de lo indeseado, se les condena a la ignorancia de realidades existentes en la sociedad, pudiendo tener consecuencias negativas en su desarrollo psíquico¹⁹² (1993: 331).

Debería ser replanteado o al menos hacer una pequeña reflexión a la importancia que se le otorga al tema. Un tema (homosexualidad, delincuencia, feminismo...) no tiene por qué ser un factor determinante para asignar un tipo de público. Realmente lo que separa a la audiencia adulta de la infantil no es otra cosa que la forma en la que se aborda la cuestión, en cómo se decide contar y qué se pretende mostrar¹⁹³.

¹⁹² Umberto Eco expone un ejemplo en relación a la omisión por parte de los padres hacia sus hijos sobre la verdad de la procreación, llegando a considerar este acto una forma de traición, ya que con ello se consigue hacer de los niños unos “inadaptados sexuales” (1993: 331).

¹⁹³ Muestra de ello son las películas *Disney*. Esta productora lleva décadas creando películas infantiles donde se puede ver cómo un cervatillo es testigo de la muerte de su madre a manos de un cazador,

Siempre se ha pensado que la temática homosexual no es adecuada para los niños, que estos no están preparados para lidiar con ese tipo de contenidos. Sin embargo, el hecho de naturalizar la homosexualidad desde edades tempranas podría facilitar, no la intención de conducirlos hacia este tipo de orientación sexual, sino su educación y su tolerancia hacia lo distinto. De esta forma, se tendría la oportunidad de mostrar con naturalidad una forma de vida totalmente válida y amparada por la ley, al igual que la heterosexual.

Emilio Martí opina en torno a la idea de educar y lo ventajoso que sería mostrar a los niños la homosexualidad en contenidos de animación y que sirve para corroborar lo expuesto.

Es justo demandar que niños y niñas protogays (que desarrollarán una sexualidad homosexual), o futuros transexuales, o la progenie de familias homoparentales, cuenten con referentes positivos a través de la educación y el entretenimiento que proporciona la animación. No puede justificarse que sólo aquellos niños y niñas que crezcan para ser heterosexuales disfruten de modelos de convivencia afectivo-sexual de su misma orientación en sus primeros años de educación audiovisual. Invisibilizar en el medio a algunos segmentos de la población tiene visos de apartheid y, respecto de la educación y la libertad, significa amputar a muchos niños y niñas de una buena parte de sus derechos humanos (2011: 111).

No obstante, recientemente se han podido observar algunos progresos en la televisión como es el caso de la cadena *Disney Channel*¹⁹⁴, que tras pedir opinión a expertos en el

quedándose sólo en el mundo en *Bambi* (VV.AA., 1942) o cómo Simba en *El rey león* ve morir a su padre siendo sólo un cachorro y es culpabilizado por lo ocurrido por su tío Scar. También se ha mostrado el maltrato animal en *101 dálmatas* (*One Hundred and One Dalmatians*, Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wolfgang Reitherman, 1961), donde la villana Cruella de Vil pretendía hacerse un abrigo con la piel de los perros robados. El *bullying* o acoso también ha tenido lugar en la trama de *Dumbo* (VV.AA., 1941), donde el joven elefante era ridiculizado por sus enormes orejas. Incluso los personajes de *Pesadilla antes de navidad* (*The Nightmare Before Christmas*, Henry Selick, 1993) son monstruos, cadáveres, esqueletos, muñecos con las extremidades cosidas, etc., que se divierten aterrorizando a los niños. Todas estas películas citadas demuestran que prácticamente todos los temas, por muy trágicos que sean, pueden tener cabida en la programación infantil, siempre y cuando sean abordados de una forma natural, sencilla y presentándolo de la manera más blanca posible, es decir, sin hacer hincapié en la morbosidad de la escena. Ninguna de estas películas ha causado ningún revuelo, todo lo contrario, son obras ya consideradas clásicos con los que muchas generaciones han crecido reproduciéndolas una y otra vez y que en la actualidad, aún continúan teniendo un lugar muy importante en el ocio de las nuevas generaciones.

¹⁹⁴ Además de *Disney Channel*, existe otro canal televisivo llamado *Nickelodeon*, pionero en la introducción de la homosexualidad en la programación infantil. El experimento se produjo en la serie de animación *La leyenda de Korra* (*The Legend of Korra*, Michael Dante DiMartino y Bryan Konietzko, 2012-2014). Aunque no se visualizó en ningún momento ninguna muestra de cariño físico que evidenciara la relación homosexual entre la protagonista y su compañera de batallas, la serie concluyó con ellas yéndose agarradas de la mano a explorar el mundo de los espíritus. Ambas querían pasar unos días a solas, alejadas de la familia y amigos. Ante la ambigüedad de la escena y sus múltiples interpretaciones, DiMartino confirmó la existencia de una relación lésbica entre ellas. Se puede leer el artículo completo en el siguiente enlace: <http://www.ibtimes.co.uk/legend-korra-korrasami-lesbian-relationship-confirmed-by-show-creator-mike-dimartino-1480762> [Última consulta: 16 de mayo del 2016].

desarrollo infantil, decidió apostar por primera vez en su historia por la diversidad social mostrando una familia compuesta por una pareja de lesbianas y su hija en la serie infantil *¡Buena suerte, Charlie!* (*Good Luck Charlie*, Phil Baker y Drew Vaupen, 2010-2014). Es de destacar la escena¹⁹⁵ en la que la pareja se da a conocer, los padres de la pequeña Charlie discuten por el nombre de la madre de la nueva amiga de la menor, él dice que se llama Cheryl y ella apuesta por Susan. Sin pensar que en realidad ambos tienen razón, suena el timbre de la puerta y tras abrirla ven a dos mujeres que se presentan como Cheryl y Susan y su hija pequeña Tylor. Los padres de Charlie se hallan confusos pero rápidamente lo asimilan.

Lo más curioso de la escena es ver de qué forma Charlie ha asumido esa diversidad como algo normal. En ningún momento se plantea el por qué tiene dos madres su nueva amiga, lo percibe como algo totalmente natural. Esto se debe a que Charlie aún no ha interiorizado los prejuicios que se transmite al estar dentro de una sociedad adulta, lo que demuestra que la intolerancia y la discriminación no son innatos en el ser humano¹⁹⁶, sino que se crean y se transmiten a voluntad de las personas.

Algo similar ocurre en una de las últimas series de animación de *Nickelodeon*, llamada *The Loud House* (Chris Savino, 2016-...). En uno de sus capítulos¹⁹⁷ aparecen los padres de uno de los mejores amigos de Lincoln, el protagonista. Los padres resultan ser dos hombres homosexuales casados y de distinta raza. Aquí *Nickelodeon* da un paso un poco más progresista en el sentido de que no sólo muestra a una familia homoparental, sino

¹⁹⁵ Aparece en el capítulo décimonoveno de la cuarta temporada, titulado “Down a Tree”. Tras emitirse el día 26 de enero del 2014, la serie recibió centenares de protestas por parte de las madres conservadoras norteamericanas, quienes no creían que se debiera de presentar este tipo de contenidos en la programación infantil. Se puede leer un artículo que explica toda la controversia generada en el siguiente enlace: <http://www.christianpost.com/news/one-million-moms-protests-disney-channels-good-luck-charlie-for-lesbian-characters-113970/> [Última consulta: 26 de mayo del 2016].

¹⁹⁶ En el año 2013 se publicó una entrevista realizada en California a trece niños de entre cinco y trece años para averiguar su opinión respecto a la homosexualidad y su derecho de contraer matrimonio legalmente. La metodología empleada era, sin tener ningún tipo de información previa, mostrarles varios vídeos en el que personas del mismo sexo se pedían matrimonio. A continuación, se les realizaba preguntas sobre si creían que debía ser legal que los homosexuales pudieran unirse en matrimonio o cuál era su opinión respecto a que en algunos países el ser homosexual esté penado con la cárcel o incluso con la muerte o qué opinaban respecto al hecho de que ciertas personas discriminaran a otras por sus preferencias sexuales. Todos menos un niño mostraban su apoyo hacia la comunidad gay y lesbica, manifestaban su desconcierto sobre las leyes que limitaban sus derechos y repudiaban las injusticias que tenían que sufrir por su condición sexual. Por otra parte, el único niño de cinco años que afirmaba que la homosexualidad era algo malo y que no se debía consentir, no sabía responder a la pregunta de por qué consideraba a la homosexualidad como algo nocivo. Lo que conduce a pensar que esas ideas negativas han sido transmitidas por sus familiares más cercanos. Investigación disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8TJxnYgP6D8> [Última consulta: 2 de julio del 2015].

¹⁹⁷ La escena aparece en el capítulo noveno de la primera temporada, titulado “Overnight Success”.

que también presenta a un matrimonio interracial. Al igual que Charlie, el protagonista saluda a la familia de su amigo con total naturalidad, aceptando con normalidad otros estilos de vida. La reacción de los padres de Lincoln se pierde debido a que no están presentes en el momento de la presentación de la pareja.

Dejando a un lado los programas específicos para niños pero que también influye en el tema que se aborda, es el que se muestra en *New Girl*, donde en uno de sus episodios¹⁹⁸ aparece Brianna, una alumna brillante de Jess que tiene dos madres. Cuando aparecen ambas madres en la exposición de los proyectos de ciencias de los niños nadie se sorprende ni se exalta, están totalmente integradas y aceptadas en la sociedad. Jess es consciente de la familia homoparental de la que forma parte su alumna y las recibe con naturalidad. Lo más destacable que se puede apreciar de esta familia es que Brianna ha heredado además de la inteligencia, el carácter un tanto abusivo de sus madres, por ello queda justificado el comportamiento hiriente que tiene la niña respecto a algunos compañeros más vulnerables de su clase.

También, otro de los puntos positivos a tener en cuenta de las familias homoparentales que se han presentado tanto en esta serie como en la de *¡Buena suerte, Charlie!*, es que en ambas comedias las madres presentadas quedan alejadas de los estereotipos que estigmatizan la imagen de la mujer homosexual. Estas madres se muestran femeninas, responsables y autoritarias, como lo puede ser cualquier madre de una familia más tradicional, lo que dificulta su rápido reconocimiento como lesbiana.

En *Modern Family* es conocida la familia homoparental que constituye Cam, Mitchell y su hija Lily. En esta *sitcom* por lo general se muestra a una sociedad tolerante y de mentalidad abierta, donde las mayores trabas para llevar una vida normal son las que le impone la propia familia, concretamente Jay, o incluso ellos mismos. El padre de Mitchell es al que más le cuesta asimilar que su hijo sea gay debido a su edad, ya que su mentalidad ha estado rodeada desde bien pequeño de prejuicios e ideas negativas en torno a la homosexualidad, propias de las generaciones pasadas. A pesar de esto, Jay siempre hace el esfuerzo de tratar con normalidad las preferencias sexuales de su hijo.

Por otro lado, principalmente Mitchell cree fervientemente que la sociedad tiene una mentalidad cerrada y que aprovechará la mínima oportunidad para criticar lo que son y

¹⁹⁸ La escena aparece en el capítulo decimocuarto de la primera temporada, titulado "Bully".

su estilo de vida. Esto se aprecia en varios acontecimientos¹⁹⁹, uno de ellos tiene lugar cuando la pareja regresa en avión con Lily tras su adopción. Durante el vuelo, Mitchell malinterpreta el comentario de una mujer que hace al ver a Lily, la frase es la siguiente: “Look at that baby with those cream puffs”. *Cream puffs* además de significar un tipo de dulce, los profiteroles, también es un *slang*²⁰⁰ que se utiliza para denominar de forma despectiva a los homosexuales, pudiéndose traducir vulgarmente como “maricón” o “nenaza”. Realmente Lily sujetaba un par de profiteroles y la señora sólo pretendía hacer un comentario complaciente respecto a la pequeña, pero Mitchell que se muestra muy irascible respecto a este tema y que no es consciente de que de verdad su hija tiene los dulces en las manos, se levanta de su asiento para dar un sermón a todos los pasajeros del avión, con el objetivo de reprocharles su homofobia.

Otro momento²⁰¹ en el que se demuestra que Mitchell es quien verdaderamente se impone limitaciones y no quienes le rodean, es cuando van a asistir a una clase de bebés con sus padres. Antes de llegar, Mitchell se pone estricto con Cam pidiéndole que disimule su homosexualidad a la hora de ir vestido y de comportarse con el resto de la clase. Mitchell está obsesionado con causar una buena impresión a los padres y a los niños, ya que serán las futuras amistades de su hija y tiene miedo de que no sean aceptados mostrándose tal y como realmente son. Tras un largo tiempo de incomodidad, sobre todo por parte de Cam por tener que estar censurando su forma de ser, aparece una pareja gay con su bebé, quienes cumplen los típicos estereotipos homosexuales, como el ser amanerado y delicado, y se dan cuenta de que son de las familias más queridas en la clase.

A modo de conclusión, se puede deducir que si se introdujera con mayor frecuencia personajes homosexuales en la programación infantil, se conseguiría que estos lo asimularan como algo normal y no se extrañarían ni se opondrían al alcanzar la edad adulta. La televisión tiene las herramientas necesarias para eliminar los prejuicios y estereotipos e inculcar modelos positivos dignos de ser referentes para los más pequeños (Vázquez, 2005: 6), lo cual resulta ser relevante teniendo en cuenta que estos procuran

¹⁹⁹ Hace referencia al capítulo piloto.

²⁰⁰ Es la forma vulgar o informal a la hora de hablar que posee un colectivo, comúnmente utilizado en la narrativa fílmica. Algunos de los motivos de su uso es para que los telespectadores se sientan más próximos a los personajes al utilizar un tipo de lenguaje que ambos conocen o como herramienta para generar *gags* debido a la doble lectura de significados que puede tener un misma palabra y que, por lo tanto, facilita la creación de momentos de confusión y de malentendidos.

²⁰¹ Capítulo tercero de la primera temporada, titulado “Come Fly With Me”.

imitar el modelo de conducta que asimilan a través de la televisión y las acciones de sus personajes favoritos (Froufe, 1996: 75).

Para Juan F. Plaza los medios de comunicación facilitan información sobre cómo se debe comportar una persona en todo tipo de situaciones. Por esto mismo, considera que los medios son elementos socializadores, porque educan a los nuevos integrantes que van a tener que convivir en sociedad (2005: 61-62). Estas edades tan tempranas, donde la forma de ser y las creencias de los niños están en proceso de formalización, tienen una gran importancia ya que lo que aprendan durante ese periodo de tiempo será lo que le constituya como persona al alcanzar la madurez. Por lo tanto, aunque no es imposible sí que resulta mucho más difícil educar hacia la tolerancia y el respeto a una persona adulta que a un niño que se encuentra mucho más receptivo al cambio.

Definitivamente, si se optara por este modo de proceder, se alcanzaría una mayor permisibilidad y aceptación hacia lo distinto y ayudaría a no sentir vergüenza a aquellos cuyos gustos se inclinen hacia los de su mismo sexo. Como resultado, no se trata de una cuestión de convertir a un niño en homosexual, idea que inquieta a los más conservadores que ven tambalear los cimientos de la familia tradicional, sino que es una cuestión de educar, de enseñar a los niños una parte de la humanidad de la que forman parte. Ya que como se ha mencionado antes, la niñez es la fase idónea para aprender, para absorber y asimilar más fácil la información nueva que recibimos diariamente. Y al igual que a un niño le es más sencillo que a un adulto aprender un nuevo idioma, a manejar un aparato tecnológico o a tocar un instrumento musical, también lo es el enseñarles a ser tolerantes, a ser respetuosos y a no juzgar por una cuestión de orientación sexual.

A lo largo de este apartado se ha utilizado en varias ocasiones la palabra “tolerancia” respecto a la postura que debería adoptar una persona heterosexual frente a una homosexual a la hora de evitar la exclusión y marginación de esta última. Es la palabra más generalizada a la hora de hallar el respeto que exige la homosexualidad, sin embargo, encierra cierta controversia. Shirley R. Steinberg reflexiona sobre la peligrosidad que tiene el utilizar este término y la necesidad de sustituirlo por “igualdad”. En palabras de la autora:

Lo último que necesita una persona marginada es tolerancia. [...] Cuando somos tolerados, nunca estamos en el mismo plano de igualdad que quien nos tolera. La tolerancia supone que quien tolera es condescendiente y acepta a las personas toleradas a pesar de sus ‘problemas’. Yo no

quiero enseñar tolerancia, quiero enseñar igualdad, y por debajo de ese nivel, todo lo demás es inaceptable (2005: 167).

9. Análisis de la evolución del tipo de conflicto y su modo de resolución en la *sitcom*

Si algo ha demostrado la Historia del ser humano es que nada se mantiene inmutable, nada permanece en el tiempo sin sufrir alguna variación. Todo se encuentra en continua evolución: los personajes, los argumentos, las tramas, las técnicas de rodaje, la puesta en escena, etc. Otro elemento importante que se ha visto envuelto en dicho cambio es la clase de conflictos que se exponen en los capítulos de las series de televisión. Factores como el lugar, el tiempo, el gobierno y la ideología marcan una forma de proceder, definen un estilo por el que se mostrará únicamente lo que se considere conveniente mostrar y todo ello con el objetivo de conseguir un fin concreto.

Como consecuencia a esos elementos, existen opciones muy dispares a la hora de proponer el conflicto de una trama y el modo en el que se resolverá dicho problema. Así pues, no serán los mismos conflictos que se puedan encontrar en una *sitcom* de los años cincuenta como *Te quiero, Lucy*, que en otra de los años ochenta como *Matrimonio con hijos* y mucho menos guardará relación con series actuales como *Modern Family*.

El conflicto también conocido como nudo, es lo que consigue que las historias de las tramas avancen (Field, 1999: 101). Una historia básicamente se compone de varios nudos en los que hay que especificar de qué manera se originan y cómo se solventan (Sánchez, 2014: 89). Los conflictos pueden ser de índole variada y su esencia ser trascendental o banal, pero todos ellos comparten el hecho de que son generados a raíz de unas expectativas frustradas al no haber alcanzado el resultado esperado por el protagonista²⁰² (McKee, 2013: 185). Una vez planteado y desarrollado el problema, hay que aportar una resolución que vuelva a reestablecer la situación inicial de la que partieron los personajes. Tales soluciones pueden ser satisfactorias o no, dependiendo del género que se abarque (Brenes, 1992: 52). Normalmente, las comedias se inclinan por resoluciones favorables²⁰³, aunque existen excepciones. Por último, en ocasiones se establece lo que

²⁰² Este elemento común se ha mantenido presente en la comedia de situación desde el principio. El personaje de Lucy de *Te quiero, Lucy* siempre ha tenido una aspiración mucho más ambiciosa que el ser una simple ama de casa, ella deseaba ser artista (Romero, 2012: 158). Sin embargo, sus pretensiones sólo conducían a ella y a su marido a tener que lidiar con diversos conflictos.

²⁰³ Cuando se habla de resoluciones favorables no necesariamente se refiere a que sea en beneficio de un personaje, es más, por lo general suele ocurrir lo contrario. Debido a que el personaje cómico regresa al punto de partida al final de cada capítulo, el único beneficio al que podría aspirar es al no empeorar o agravar su situación cotidiana. Sin embargo, en este formato los personajes son llevados a situaciones extremas donde la comicidad se halla en parte en su tormento y en el deterioro progresivo de su estabilidad emocional. En consecuencia, dichas resoluciones favorables serían más cara al telespectador, ya que gracias

se llama el arco de aprendizaje del personaje, que hace referencia a la lección aprendida por este tras disolverse el problema, originado por el intento de desestabilizar el orden natural de las cosas y su posición en el mundo (Romero, 2012: 152).

A menudo se comete el error de confundir el conflicto con la tensión de la trama. El conflicto hace que las historias progresen pero no por ello debe librarse una batalla, un enfrentamiento con alguien de su entorno o, en general, una acción que contenga altas dosis de tensión. Muestra de ello puede ser un conflicto interno, en el que el problema del personaje venga originado por su pasado, por su forma de ser o por cómo el mundo le trata (Casamayor y Sarrias, 2014: 32).

9.1. Los distintos niveles de conflicto: internos, personales y extrapersonales

Teniendo en cuenta el desglose de los tipos de nudos que existen en la narrativa de ficción (internos, personales y extrapersonales) se puede establecer las distinciones que se hallan entre ellos. Mientras que los internos emanan de los propios sentimientos, emociones, mente y cuerpo del personaje, los personales hacen referencia a aquellos problemas que pueden ser originados dentro del núcleo familiar, en el ámbito de la amistad o del amor. Por último, los conflictos extrapersonales están ligados con las instituciones sociales, el entorno físico o la sociedad (McKee, 2013: 183).

Así pues, si se toma de referencia la comedia de situación *Las farsantes*, se puede observar con claridad la manera en la que el personaje protagonista de Amy sufre en su propia piel todos los niveles mencionados a lo largo de sus dos primeras temporadas. En primer lugar, el conflicto inicial que se le presenta corresponde al nivel extrapersonal. Un compañero de instituto malinterpreta la relación de amistad entre Amy y su mejor amiga Karma, creyendo que son una pareja de lesbianas. La falsa noticia se extiende rápidamente hasta alcanzar cada rincón del centro educativo y de repente toda la gente de su entorno pasa a conocerlas como la pareja lesbiana. Acto seguido, Amy se encuentra con el primer conflicto: pasar de ser una desconocida a ser el tema preferido de todos sus compañeros, quienes expresan constantemente opiniones sobre ella y su supuesta relación, llegando a juzgarla o apoyarla por su supuesta homosexualidad.

a la eliminación del conflicto y su posterior restablecimiento a la normalidad, tiene la oportunidad de volver a disfrutar de las nuevas tramas que se desarrollarán en los siguientes episodios.

Debido a la confusión, ambas se convierten en las alumnas más famosas de todo el instituto. Embriagadas de elogio y popularidad, deciden mantener la farsa. El conflicto interno viene originado cuando Amy besa a Karma delante de todos sus compañeros con el fin de demostrar que su relación es verdadera. Tras ese beso, Amy es consciente de que han surgido en ella unos sentimientos que desconocía. En este momento se cuestiona su orientación sexual y trata de analizar los nuevos sentimientos que tiene hacia su mejor amiga.

A continuación, a Amy se le avecinan varios conflictos personales. Para Karma tal vez solo haya sido un beso sin importancia pero para Amy no. Ahora debe seguir con la farsa de ser pareja a pesar de que eso la perjudique, ya que Karma no tiene ninguna intención de volver al anonimato. Poco después la situación se complica cuando la pareja es nombrada reinas del baile de promoción y la madre de Amy, quien no sabe aún que su hija es lesbiana, es enviada a la fiesta para entrevistar a la pareja de moda. Cuando Amy se entera por su propia madre de que le han asignado la entrevista, es en ese mismo instante cuando es consciente del problema que se le aproxima.

Estas tres categorías básicas (interno, personal y extrapersonal) que engloban el conflicto se pueden ver interminablemente repetidas en cine y televisión. Además, resultan ser uno de los elementos más importantes en la narrativa audiovisual, ya que si no existiera un conflicto, si no hubiera un detonante que diera lugar a que un personaje actuara por el deseo de conseguir un propósito, se podría decir que no ocurriría nada en esa película o capítulo, no al menos interesante y con la capacidad de emocionar a la audiencia. Y es que, como expresan Pedro Gómez y Francisco García, “no es que el conflicto sea necesario. Es que es sencillamente imprescindible” y añaden que de no existir se llamaría Realismo Socialista²⁰⁴ (2011: 59).

Al igual que ocurre con *Las farsantes*, los personajes de las tres comedias seleccionadas como objeto de estudio también experimentan los distintos tipos de conflictos a lo largo de sus temporadas. A continuación se va a proceder al análisis de un personaje perteneciente a cada uno de los programas señalados para profundizar en el estilo de

²⁰⁴ Saga de películas soviéticas de la década de los cincuenta que se utilizaban para hacer apología de la perfección del sistema, mostrando falsos paraísos de oropel con la intención de hacer creer a la sociedad que todo era maravilloso (Gómez y García, 2011: 59).

conflictos que McKee enumeraba. Los personajes a abordar son: Rajesh Koothrappali de *Big Bang Theory*, Alex Dunphy de *Modern Family* y Schmidt de *New Girl*.

El principal conflicto interno de Rajesh es su incapacidad de mantener una conversación con una mujer debido a que se queda literalmente mudo en presencia de una. Esto implica para él varios problemas. Por un lado, encierra una limitación personal ya que por mucho que desee conocer a una mujer y tener una relación sentimental con ella no puede²⁰⁵. Así pues, la idea de casarse y formar una familia no es una opción viable para este personaje, al menos hasta que este mutismo sea superado. Por otro lado, también le ha afectado en el ámbito laboral puesto que, aunque había sido aceptado para entrar a formar parte en un equipo de investigación, no pudo empezar a trabajar ya que la persona líder del grupo era una mujer²⁰⁶. Además, este problema condiciona la amistad que mantiene con sus amigos de sexo masculino ya que poco a poco el grupo va incluyendo varios personajes femeninos en sus encuentros, lo que hace que Rajesh no pueda expresarse con normalidad.

Rajesh es un hombre de origen indio que reside en América, por lo que acaba por adoptar el estilo de vida del hombre norteamericano blanco de clase media. Esto provoca que se replantee la coherencia de algunas cuestiones culturales propias de su lugar de nacimiento. En relación a esta diferencia cultural, se produce un problema personal de Rajesh con sus padres cuando se niega a contraer matrimonio con una mujer india que ellos concertaron cuando eran niños²⁰⁷. El joven se niega a ceder ante las exigencias de sus padres principalmente porque quiere aprovechar las oportunidades que América le brindan y tener la posibilidad de estar con muchas mujeres antes de asumir responsabilidades matrimoniales con nadie.

En cuanto a sus conflictos extrapersonales, uno de ellos se presenta cuando Rajesh teme ser deportado de Estados Unidos debido a que su visado sólo le permite permanecer en el país mientras trabaje para la universidad y el proyecto por el que fue contratado fue finalizado meses atrás²⁰⁸. También el continuo rechazo por parte de la sociedad hacia Rajesh, y en general hacia su grupo de amigos, es otro de sus conflictos extrapersonales. Debido a su personalidad *nerd*, rara vez logra encajar con gente que no sea superdotada

²⁰⁵ Capítulo decimoquinto de la primera temporada, titulado “The Pork Chop Indeterminacy”.

²⁰⁶ Capítulo cuarto de la tercera temporada, titulado “The Pirate Solution”.

²⁰⁷ Capítulo octavo de la primera temporada, titulado “The Grasshopper Experiment”.

²⁰⁸ Capítulo cuarto de la tercera temporada, titulado “The Pirate Solution”.

o frecuente como él la tienda de cómics. Las veces que ha intentado entremezclarse con personas ordinarias normalmente han terminado en exclusión y/o fracaso²⁰⁹.

Desde el principio Alex muestra un conflicto interno, es una niña insegura de sí misma y lo oculta bajo una fachada de indiferencia haciendo creer a los que le rodean que está por encima de todo debido a su elevado intelecto. Aunque progresivamente el personaje va desprendiéndose de los complejos, esta deficiencia le ha llegado a generar problemas. Un caso ha sido al negarse a llevar vestido para asistir a una boda porque su hermana Haley es demasiado atractiva y ella tiene una belleza ordinaria²¹⁰. Al creer que parecería una chica cualquiera al lado de su hermana, Alex prefiere rechazar las prendas que remarcan su sexualidad para evitar las comparaciones del resto de invitados. Otro conflicto interno que se deriva de esta inseguridad tiene lugar cuando va a la universidad y acaba manteniendo relaciones con un chico, no porque se sienta atraída por él, sino porque le hace sentir que es asombrosa y especial en un lugar donde todos los alumnos tienen mentes brillantes²¹¹.

El ser mucho más inteligente que sus hermanos e incluso que sus padres, hace que Alex suela tener conflictos personales con su familia. Haley se burla constantemente de ella por su falta de interés en cosas que ella considera básicas como es la moda o la reputación social. A veces tampoco consigue hacerse entender con sus padres, por lo que el sentimiento de incompreensión y de soledad se ve presente en el personaje en ese sentido²¹². Por último, un ejemplo de problema extrapersonal se produce cuando Alex recibe la noticia de que su solicitud de admisión no ha sido aceptada por la universidad de Harvard²¹³. Ante tal evento inesperado, el personaje expresa su impotencia y rabia recriminando que toda su vida ha tratado de ser perfecta en todo para poder aspirar a

²⁰⁹ En el capítulo tercero de la tercera temporada, titulado “The Gothowitz Deviation”, Rajesh y Howard van a un club nocturno gótico para conocer a nuevas chicas. Con la intención de ser aceptados por la gente que frecuenta un sitio de ese estilo, se informan por Internet sobre cómo deben vestir y comportarse. Finalmente, aparecen en el bar vestidos con ropa oscura, maquillados y con tatuajes falsos. Con las únicas personas que terminan por iniciar una conversación son dos chicas góticas pero sus intentos de conquista se ven frustrados cuando estas les propone hacerse un tatuaje.

²¹⁰ Capítulo tercero de la primera temporada, titulado “Come Fly With Me”.

²¹¹ Capítulo octavo de la séptima temporada, titulado “Clean Out Your Junk Drawer”.

²¹² En el capítulo doceavo de la quinta temporada, titulado “Under Pressure”, Alex confiesa a su psicólogo lo incomprendida y sola que se siente en su propia casa porque nadie es consciente a la presión que está sometida en su compromiso con los estudios. Otro caso en el que admite su soledad en voz alta es en el capítulo noveno de la cuarta temporada, titulado “When a Tree Falls”. En una escena en el que se reúne toda la familia Dunphy, Alex se burla de su hermana cuando dice “vandalizers” en vez de *vandals*, pero para su sorpresa nadie se ríe. Al darse cuenta de que su familia desconocía la forma correcta del término, Alex muestra su astío con un “I’m so alone”.

²¹³ Capítulo decimoctavo de la sexta temporada, titulado “Spring Break”.

formar parte de una universidad de élite y que después de tantos años de esfuerzos no le han dado la oportunidad.

En cuanto a Schmidt, uno de los conflictos internos que padeció durante varios episodios fue que tras fracturarse el pene, no podía pensar en nada erótico porque eso hacía que llegara a un elevado grado de dolor, tan insoportable como para llegar a perder la consciencia. El gran inconveniente es que es el personaje más sexual de la serie y cualquier elemento tiende a relacionarlo con el sexo, por lo que Schmidt trata de controlar y de luchar contra sus instintos más primitivos hasta su recuperación total²¹⁴. Respecto a los problemas personales, uno de los más repetidos a lo largo de su vida es el amoroso. Uno de los ejemplos más evidentes es cuando tiene que escoger entre Cece, la modelo de la que lleva tiempo encaprichado, o Elisabeth, su exnovia de la universidad. Ambas mujeres se muestran interesadas en retomar la relación con él y Schmidt no sabe a cual de las dos escoger²¹⁵. Ante la imposibilidad de rechazar a ninguna, Schmidt acaba saliendo con las dos mujeres al mismo tiempo sin que ellas lo sepan, lo que hace que el conflicto se agrave cuando es descubierto²¹⁶.

Uno de los conflictos extrapersonales que se puede observar en este personaje tiene lugar en la oficina donde trabaja. Schmidt es el único hombre en la empresa, lo que le convierte en el centro de las miradas. En algún capítulo se ha podido ver cómo una de las compañeras le considera una amenaza e intenta intimidarlo cuando tiene oportunidad²¹⁷. Hasta su jefa hace abuso de poder y se aprovecha de su empleado para que realice tareas denigrantes como es el de disfrazarse de Papá Noel semidesnudo en una celebración²¹⁸.

²¹⁴ En el capítulo vigesimosegundo de la primera temporada, titulado “Tomatoes”, se produce el incidente y ya se presenta el problema de que Schmidt no puede estar cerca de la modelo mientras lleve ropa ajustada. Ya en el capítulo vigesimotercero de la primera temporada, titulado “Blackslide”, se muestran varias secuencias en las que el personaje sufre por la excitación que le producen algunos elementos y la forma en la que trata de evitar esos momentos que es rodeándose de ancianos y haciendo que la modelo se vista con ropa ancha y vieja.

²¹⁵ Capítulo vigesimoquinto de la segunda temporada, titulado “Elaine’s Big Day”.

²¹⁶ Capítulo primero de la tercera temporada, titulado “All In”.

²¹⁷ Capítulo octavo de la primera temporada, titulado “Bad in Bed”.

²¹⁸ Capítulo noveno de la primera temporada, titulado “The 23rd”.

9.2. Estudio comparativo de los conflictos y su posterior resolución en la primera temporada de *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* frente a *La hora de Bill Cosby*

La hora de Bill Cosby se mantuvo en antena entre los años 1984 y 1992, *Big Bang Theory* inició su andadura en el 2007, *Modern Family* en el 2009, *New Girl* en el 2011 y actualmente se siguen produciendo episodios de estas tres últimas series. Por un lado, han sido seleccionadas por el impacto social que han tenido y que continúan teniendo, incluyendo el programa de *La hora de Bill Cosby*. Por otro lado, han sido escogidas con motivo de ser comedias que representan, con mayor o menor fidelidad, la realidad social del contexto en el que se desarrollan. Mientras que *La hora de Bill Cosby* y *Modern Family* constituyen las series domésticas en las que se ve reflejada la vida cotidiana de varias familias, *Big Bang Theory* y *New Girl* muestran la convivencia diaria de un grupo de jóvenes.

En todas ellas se muestran diversos tipos de familias o grupos juveniles y estilos de vida de cada época, lo que influirá en gran medida sobre las tramas y su desarrollo. A través de ellas se podrá tener consciencia de la manera en la que han evolucionado, qué cambios han sufrido los temas a abordar, qué conflictos presentan cada uno y de qué forma lo confrontan en una década y en otra dentro del formato *sitcom*.

Por norma general, *La hora de Bill Cosby* solía tener un único conflicto por episodio y el personaje al que le surgía dicho conflicto iba rotando entre los miembros de la familia. Sin embargo, en todos los casos existía un denominador común: la relevancia de Cosby, ya que, o bien era el personaje al que se le dirigía el problema, o bien, si el conflicto lo sufría otro miembro, era Cosby quien ayudaba a solucionarlo. En el caso de *Modern Family*, se plantea normalmente un conflicto por familia y en ocasiones hasta se pueden presentar varios en un mismo núcleo familiar²¹⁹. Además, algunos de los problemas se originan debido a la confrontación entre miembros de las distintas familias. Todos estos nudos reciben una importancia similar a la hora de ser planteados y resueltos.

En *New Girl* es más sencillo localizar el papel protagonista. Este recae sobre Jess, por lo que los capítulos en su mayoría suelen mostrar adversidades que debe superar. A su vez, sus compañeros pueden tener conflictos propios, ya sean internos o con otros personajes,

²¹⁹ *Modern Family* es la serie que mayor número de historias tiene por capítulo, pudiendo tener hasta seis, y también de personajes fijos en la actualidad (Abarca, Casamayor, Falguera y Sarrias, 2015: 27).

pero suelen ser tratados con carácter de subtramas y por ello reciben una menor atención en el desarrollo del capítulo. Por lo general, Jess es el personaje cuyas acciones y sucesos reciben una atención especial pero no por ello la presencia de Jess eclipsa las intervenciones del resto de sus compañeros, no al menos de una forma tan evidente como *Cosby* en su *sitcom*, donde las miradas de los telespectadores son siempre dirigidas hacia su persona. En el caso de *Big Bang Theory* los conflictos que se encuentran suelen ser uno por capítulo, como ocurría en *La hora de Bill Cosby*. La característica principal en esta serie es que los nudos aunque sólo puedan perjudicar directamente a un individuo del grupo de amigos, todos juntos acaban cooperando para empeorar o solventar el problema.

Otro factor que distingue a estas series es la forma en la que se originan los conflictos. En el caso de *La hora de Bill Cosby* muchos de los problemas que se muestran son ocasionados por un factor externo a la familia, rara vez los problemas son causados por la confrontación entre dos o más miembros de la familia, lo que refuerza la idea de familia idílica. Retomando los problemas externos que se mencionaba, se pueden exponer varios ejemplos clarificativos. Uno de ellos sucede cuando un compañero de clase de Theo oculta un cigarro de marihuana entre sus cosas y su madre lo encuentra²²⁰, cuando Vanessa no puede conciliar el sueño tras ver una película de terror sin el consentimiento de sus padres²²¹ o cuando tiene que tocar un solo de clarinete en un recital y no está preparada²²². Algo parecido ocurre en *New Girl*, donde también los problemas son normalmente generados por un elemento externo al grupo. Algunos ejemplos pueden ser cuando Jess descubre que su novio Spencer le ha sido infiel²²³, cuando una de sus alumnas edita un video burlándose de ella y lo hace público en Internet²²⁴ o cuando la empresa que alquila autobuses cancela la reserva de Schmidt a última hora, arruinando su fiesta de cumpleaños²²⁵.

A diferencia de estas dos, los conflictos en *Modern Family* suelen ser producidos dentro del núcleo familiar y son provocados principalmente debido a la falta de sinceridad de los personajes, a su inmadurez y a su afán por mentir para intentar esquivar los problemas. Se ha podido ver en infinitas ocasiones de qué manera los personajes mentían u ocultaban

²²⁰ Capítulo decimoséptimo, titulado “Theo and the Joint”.

²²¹ Capítulo tercero, titulado “Bad Dreams”.

²²² Capítulo octavo, titulado “Play it Again, Vanessa”.

²²³ Capítulo piloto.

²²⁴ Capítulo decimocuarto, titulado “Bully”.

²²⁵ Capítulo décimo, titulado “The Story of the 50”.

la verdad por miedo a las posibles consecuencias y poco después confesarlo todo durante las entrevistas, que resultan ser pequeños espacios donde refugiar la sinceridad. Algunos casos dan lugar durante un viaje a Hawái, donde Mitchell quiere hacer varias excursiones y Cam lo acompaña únicamente porque cuando lo conoció le mintió diciéndole que le gustaba la aventura, pero en la entrevista admite que sólo dijo tal cosa porque quería agradarlo²²⁶. Otra muestra ocurre en el cumpleaños de Luke donde Cam aprovecha para disfrazarse de payaso pero Phil intenta disuadirlo de tal idea porque argumenta que los payasos no suelen ser graciosos. Sin embargo, durante su entrevista, Phil admite que le dan pánico y que probablemente se deba a un trauma infantil²²⁷.

En *Big Bang Theory* aunque hay una gran variedad de conflictos suele primar los que son provocados por uno mismo, es decir, la esencia de los problemas que sirven como motor de las tramas reside en las inseguridades, la incapacidad de comunicarse adecuadamente y las patologías que padecen los personajes masculinos. El motivo detonante principal de la serie se produce debido a la confrontación de dos mundos totalmente opuestos: el intelectual y el ordinario. En la primera categoría se situaría a Sheldon, Leonard, Howard y Rajesh y en la segunda a Penny y sus amigos. Este primer grupo es descaradamente brillante y entre ellos existe una gran comprensión pero cuando tienen que relacionarse con personas comunes no suele haber entendimiento. Es como si hablaran distintos idiomas y esto impidiera una comunicación fluida. El caso más evidente es cuando Penny, una joven de estudios reducidos, se muda al piso de enfrente y Sheldon y Leonard intentan establecer un acercamiento cordial²²⁸.

La colisión entre ambos mundos hace que Penny no entienda la mayoría de las cosas que dicen y que Howard y Sheldon tengan serios problemas para tener una conversación simple con una chica normal. Algunos ejemplos que muestran los conflictos internos son: la incapacidad de Rajesh de articular palabra delante de una mujer atractiva, que Leonard sea invitado a una fiesta y no sepa entablar una conversación trivial con los amigos de Penny, debido a que carece de elementos comunes o que la falta de sentimientos de Sheldon dificulte seriamente el tener contacto con otras personas²²⁹.

²²⁶ Capítulo vigesimotercero, titulado “Hawaii”.

²²⁷ Capítulo noveno, titulado “Fizbo”.

²²⁸ Capítulo piloto.

²²⁹ Todo ello queda reflejado en el capítulo sexto, titulado “The Middle-Earth Paradigm”.

Pero definitivamente el principal factor desencadenante de problemas en la serie es el carácter de Sheldon. El hecho de que se crea superior a los demás, que no capte el sarcasmo de los que le rodean, que no sepa mantener una conversación fuera de los ámbitos de la ciencia, que no le interese relacionarse con otras personas y que no responda a las emociones naturales del ser humano, le convierten en un hervidero de problemas constantes que hace que no sólo él mismo se vea involucrado en conflictos varios, sino que también arrastra a todo el grupo.

En cuanto a los temas abordados en los conflictos, se ha observado un cambio radical entre *La hora de Bill Cosby* y las otras tres *sitcoms*. Esto se debe básicamente a que *La hora de Bill Cosby* es una serie que tiene lugar durante los años de mandato de Ronald Reagan, expresidente republicano de los Estados Unidos. Reagan defendía el conservadurismo moral por lo que en la programación de por aquel entonces se retrataba y se hacía apología de la familia nuclear. Por ello mismo, los capítulos eran tratados de una forma muy pura y casta, al igual que el humor blanco que utilizaban los personajes. Además, eran poco habituales las muestras de afecto demasiado explícitas entre el matrimonio y en el caso de que se produjeran, siempre se hacían dentro del matrimonio o del núcleo familiar, sin llegar nunca a correr el riesgo de poder incomodar al telespectador.

Debido a todo este contexto, *La hora de Bill Cosby* no trataba unos temas demasiado trascendentales, se limitaba a inculcar pautas morales a través del entretenimiento, evitando que los telespectadores realizaran sus propias reflexiones. Concretamente en esta serie se trataban problemas superfluos (Tous, 2012: 109) como el que un hijo quiera dejar de estudiar para ponerse a trabajar, que otra tenga un mal día en el colegio, que se haga un pendiente en la oreja o que a los padres no les guste el nuevo novio de su hija. A través de estos escenarios se conseguía transmitir a la audiencia fuertes valores conservadores como es la importancia de la familia, del esfuerzo y la perseverancia y el respeto hacia los mayores y las tradiciones. Para Rachel Crooks el hecho de que la serie abordara los conflictos domésticos y no hiciera prácticamente mención de las adversidades en temas académicos, laborales o personales a las que la comunidad negra estaba sometida por aquellos años, resultaba ser una variante del racismo a consecuencia de no tener presente la verdadera situación de los que Cosby intentaba hacer representación (2014: 4-8).

En las actuales series cómicas se puede tomar consciencia de la forma en la que todos estos valores conservadores han ido menguando su fuerza y *Modern Family* es un ejemplo evidente de ello. En esta serie se presentan conflictos más serios y con mayor relevancia social como es la adopción de un bebé por parte de una pareja gay o todo el proceso de asimilación por parte del padre de uno de ellos de que su hijo sea homosexual. Pero no hay que dejarse engañar, a pesar de la inclusión de una familia homoparental esta serie no termina de romper con los tabúes y las cadenas de la represión, ya que entre la pareja, como se ha dicho anteriormente, en muy raras ocasiones existe un acercamiento físico explícito.

New Girl va un poco más allá en cuanto al grado de seriedad del conflicto planteado, mostrando como problema la posibilidad de que Nick tenga cáncer, ya que le han encontrado un bulto sospechoso en el cuello²³⁰. El elemento a destacar es que en toda la fase de espera a los resultados de los análisis, los personajes experimentan todo tipo de emociones, en un principio aunque tratan de sobrellevar este tema con humor, en determinado momento del episodio acaban estallando los miedos y las preocupaciones como si de un auténtico drama se tratara. Es entonces cuando Nick se muestra aterrorizado de que sus sospechas sean ciertas y que pueda morir a causa de ello.

Tanto *Modern Family* como *Big Bang Theory*²³¹ podrían enmarcar este mismo tema pero seguramente lo harían desde una perspectiva positiva, desenfadada y divertida, huyendo de los momentos excesivamente emotivos y dramáticos o de haberlos, mostrarlos con la mayor brevedad posible. Un indicio de ello a pequeña escala es cuando Phil está retorciéndose de dolor a causa de tener una piedra en el riñón y Claire en vez de preocuparse por su marido, se dedica a ponerse guapa y a maquillarse para recibir a los seductores bomberos que ayudarán a Phil²³². Con esto se consigue mostrar la realidad de los personajes, es decir, que ellos también enferman o tienen problemas como cualquier

²³⁰ Capítulo decimoquinto, titulado “Injured”.

²³¹ En esta serie sí que hay un episodio donde se trata un tema especialmente difícil como es el de la muerte pero pertenece a la temporada octava. En este capítulo titulado “The Comic Book Store Regeneration”, Howard es informado de que su madre ha fallecido. Ambos mantenían una fuerte relación y esto provoca el derrumbamiento del personaje y el llanto de su esposa y de Penny. Aunque no se evita mezclar algunos *gags* entre toda esta dramática situación, se aprecia que se ha procurado salvaguardar cierto respeto y conmemoración por la pérdida. Incluso Sheldon tiene uno de esos extraños momentos en los que realmente es capaz de tener unas palabras hermosas de consolación con las que muestra a su amigo todo su apoyo.

²³² Capítulo undécimo, titulado “Up All Night”.

otro ser humano pero siempre tratado con altas dosis de humor, incluso llegando a ridiculizar la seriedad de la que podría estar dotado el conflicto.

Sin embargo, este tipo de problemas no abundan en las comedias ya que son más propios de los dramas que se caracterizan por estar llenos de tragedia. Los temas comúnmente abordados en *New Girl* son muy distintos a los conflictos que se originan dentro de una familia o entre distintas familias. En ella las controversias están protagonizadas por jóvenes treintañeros donde las mayores disputas suelen estar ligadas a las relaciones sentimentales y sexuales. Ya el primer episodio de la *sitcom* arranca con el descubrimiento por parte de Jess de las infidelidades de su pareja. Otro ejemplo es cuando Nick no es capaz de mantener relaciones sexuales debido a la inseguridad, la cual fue provocada por Jess tras reírse de él al verle desnudo accidentalmente²³³.

Uno de los casos que continuamente repite los conflictos sexuales y sentimentales es la pareja compuesta por Schmidt y Cece. Ambos se encuentran en una lucha permanente a consecuencia de mantener una relación carnal al margen del conocimiento del grupo de amigos. Esto se puede apreciar en las siguientes situaciones: cuando Cece se arrepiente a la mañana siguiente de haber practicado sexo con él²³⁴, el momento en el que Cece descubre que realmente quiere a Schmidt y se avergüenza de ello²³⁵, cuando Cece está celosa porque Schmidt ha conseguido una cita con una compañera suya modelo²³⁶, cuando Schmidt se siente ofendido por escuchar a Cece decir que ella es la que ordena y él quien obedece, lo que provoca una huelga de abstinencia sexual por parte del joven, o cuando son descubiertos por un miembro del grupo en medio de una práctica sexual²³⁷.

Aunque *New Girl* y *Big Bang Theory* comparten protagonistas de edades similares, los conflictos que muestran son muy distintos. Si las vicisitudes sexuales son las más comunes en *New Girl*, el grupo de amigos de *Bing Bang Theory* se caracteriza más por la falta de estas. En contadas ocasiones los personajes masculinos, considerados *nerds*, practican sexo y esto se debe a su forma de ser y a su personalidad introvertida a la hora de relacionarse con el sexo opuesto. Lo que sí que comparte con *New Girl* son los conflictos en torno al amor, pues se puede observar en un capítulo donde los padres de

²³³ Capítulo cuarto, titulado “Naked”.

²³⁴ Capítulo decimotercero, titulado “Valentine’s Day”.

²³⁵ Capítulo decimonoveno, titulado “Secrets”.

²³⁶ Capítulo vigesimosegundo, titulado “Tomatoes”.

²³⁷ Los dos últimos ejemplos pertenecen al capítulo decimoctavo, titulado “Fancyman (Part 2)”.

Rajesh quieren que contraiga matrimonio con la mujer que ellos escogieron²³⁸ o también se puede apreciar en la relación que mantienen Penny y Leonard, donde Leonard cree que Penny podría estar celosa de su nuevo romance y malinterpreta todos sus comentarios²³⁹ o que Leonard se arme de valor, le pida una cita a Penny y eso haga que ambos se replanteen su situación²⁴⁰ o que Leonard se sienta intimidado por los hombres musculosos que Penny invita a su casa²⁴¹, etc.

Como se ha podido comprobar, el tipo de conflicto que se aborda en cada una de las series es muy distinto, sobre todo en *La hora de Bill Cosby*. En esta serie producida en medio del mandato de Reagan sería imposible imaginar un conflicto que se basara en una pareja gay que adopta a un bebé. Y ya no es que resultara difícil de concebir, sino que también imposible debido a las leyes existentes de por aquel entonces, que limitaban los derechos de los homosexuales. Tampoco sería sencillo establecer un nudo donde Cosby o Clair se divorciaran a consecuencia de una infidelidad por parte de alguno. Aunque la sociedad ya estaba en un proceso de cambio a mediados de los años ochenta, aún se apostaba por transmitir los valores tradicionales en torno a la familia y al vínculo sagrado que representa el matrimonio. Pero esta idealización empezó a debilitarse a finales de esa misma década, cuando salió a la luz *Matrimonio con hijos*, cuyo humor residía en la ridiculización de las ideas establecidas en torno a la familia nuclear, las cuales habían imperado hasta el momento.

En las *sitcoms* el choque de culturas resulta ser una fuente inagotable generadora de conflictos. En *Modern Family* se puede ver de qué manera la cultura colombiana de Gloria y Manny es un recurrente objeto de burlas y de malentendidos. En uno de los episodios, Manny quiere ir vestido con un poncho a su primer día de clase²⁴², pero Jay que es norteamericano y que conoce el comportamiento de los niños de su país, le convence de lo contrario para que no se convierta en un blanco fácil. Gloria al descubrirlo se muestra muy decepcionada con Jay, así que le obliga a ir juntos a clase de su hijo a devolverle el poncho. Cuando Manny recupera su poncho, confiesa que no sólo tiene intención de ponérselo para demostrar a sus compañeros lo orgulloso que está de sus raíces, sino que también pretende hacer un baile típico colombiano mientras toca la flauta. Lo interesante

²³⁸ Capítulo octavo, titulado “The Grasshopper Experiment”.

²³⁹ Capítulo quinto, titulado “The Hamburger Postulate”.

²⁴⁰ Capítulo decimoséptimo, titulado “The Tangerine Factor”.

²⁴¹ Capítulo tercero, titulado “The Fuzzy Boots Corollary”.

²⁴² Capítulo segundo, titulado “The Bicycle Thief”.

es lo que ocurre a continuación, y es que Gloria le pide a Jay que disimuladamente le rompa la flauta. En una de las entrevistas Gloria admite que el poncho era admisible pero que si su hijo terminaba haciendo la danza y tocando la flauta moriría virgen. Es este instante donde hasta la misma Gloria se avergüenza de ciertas costumbres y/o rasgos definitorios de su cultura.

En otro episodio se muestran los constantes comentarios inoportunos de Cam sobre Colombia y sus habitantes que consiguen incomodar a Gloria²⁴³. Realmente Cam no tiene ninguna intención de menospreciar a nadie, pero Gloria sólo aparece cuando dice una frase que puede ser interpretada como una ofensa si se escucha fuera de contexto. Pero no sólo se utiliza la distinta nacionalidad para hacer de ella una herramienta humorística, sino que también en un episodio²⁴⁴ se muestra una lucha entre las tradiciones colombianas y norteamericanas respecto a la Navidad. El conflicto que aquí reside es que Manny echa de menos las costumbres de su país en época navideña, extraña los fuegos artificiales, gastar bromas y preparar dulces típicos. Por otro lado, Jay quiere mantener la tradición norteamericana en la que se ven películas propias de ese tiempo, se toma chocolate caliente y se abren montones de regalos. Aunque finalmente acaban haciendo una fusión entre ambas culturas, Jay en un principio no entiende y tampoco quiere comprender las tradiciones colombianas, lo que genera un ambiente tenso entre él y Manny.

Otra serie que cuenta con algunos conflictos culturales es *Big Bang Theory*. En esta ocasión la persona que suele ser objeto de burla es Rajesh, un hombre hindú²⁴⁵. Uno de los mayores menosprecios que se le dedica a él y a su religión sucede en el momento en el que la madre de Sheldon, una cristiana devota, cocina pollo y le dice de forma despectiva “I hope that isn’t one of the animals that your people think is magic”²⁴⁶. Esta frase encierra más polémica de lo que evidencia a simple vista, pues no sólo ridiculiza la creencia de los hindúes de que la vaca es un animal sagrado, sino que también diversifica y segrega a las personas al hacer hincapié en “your people”, ya que al decir eso, automáticamente se da por hecho que ella pertenece a otro grupo muy distinto. Además, utiliza la palabra “magic” para describir a los animales que los hindúes idolatran y es

²⁴³ Capítulo decimoctavo, titulado “Starry Night”.

²⁴⁴ Capítulo décimo, titulado “Undeck the Halls”.

²⁴⁵ Tradicionalmente las sitcom perpetúan los estereotipos respecto a otras culturas debido a la falta de información. Así pues, se puede decir que las comedias de situación incentivan hasta cierto punto el racismo y la supremacía del hombre blanco estadounidense (Tahmahkera, 2008: 326). Haciendo, en este caso, de Rajesh y de su procedencia un objeto de burla continuo.

²⁴⁶ Capítulo cuarto, titulado “The Luminous Fish Effect”.

sabido que la magia sólo es un truco, una ilusión, una mentira. De esta forma, la madre sutilmente lo que hace es equiparar sus creencias a lo fantástico, a lo falso.

Algo parecido ocurre en *Modern Family* en una de las escenas que comparten Cam y Gloria, en relación a la desafortunada frase “your people”. El suceso tiene lugar de camino a un bar latino al que solía ir Gloria cuando vivía en un barrio humilde. Tras proponer el personaje femenino ir a este lugar, Cam intenta mostrar su entusiasmo diciendo “I would love to see how your people eat”²⁴⁷. Una vez más se presenta una distinción de grupos, pero en esta ocasión no pretende marcar una diferencia religiosa, sino que establece una separación cultural entre la norteamericana y la latinoamericana. La diferencia principal entre la secuencia de *Big Bang Theory* y *Modern Family* es que en esta última Cam rápidamente es consciente del error que acaba de cometer de forma involuntaria y se avergüenza por ello, a diferencia de la madre tejana de Leonard, que establece esa separación entre grupos para remarcar qué colectivo debe permanecer sobre el resto.

En *New Girl* no suele aparecer unas críticas tan mordaces como en las otras dos series por lo que no se da lugar a crear posibles conflictos culturales. En esta *sitcom* encontramos a Schmidt, un compañero de piso judío de la protagonista. A pesar de que Schmidt es un personaje que se presta bastante a la burla, la crítica que este suele recibir no es por sus orígenes, sino por su engreída forma de ser. En este sentido, *New Girl* muestra bastante respeto sobre las diversas culturas existentes y no hace de ellas un *gag* constante.

En cuanto a *La hora de Bill Cosby*, en ella sólo se muestra la cultura norteamericana, lo que podría considerarse egocéntrica ya que en Estados Unidos habita personas de muy distintas culturas. En general, esta serie es muy cerrada en cuanto a tipos de familia, moralidad y cultura, dejando como único factor “transgresor” el que los protagonistas sean gente pudiente de color. Sin embargo, a pesar de este progreso, en la serie existe cierto aislamiento entre la gente blanca y de color, creando un “apartheid virtual”²⁴⁸, ya que la familia en su mayoría se relaciona principalmente con personas de color. Sí que pueden aparecer en numerosas ocasiones personas blancas como compañeros de trabajo o pacientes de Cosby, pero rara vez son personas cercanas a la familia, normalmente son

²⁴⁷ Capítulo decimotercero, titulado “Starry Night”.

²⁴⁸ Término utilizado por Gareth Palmer para describir la escasa presencia de las personas blancas y el trato marginal o irrelevante que se les otorga cuando aparecen en escena. Este hecho lo lleva a cabo las fuerzas políticas blancas dominantes a través de la televisión norteamericana para calmar las revueltas de las etnias minoritarias oprimidas (1994: 191).

personajes episódicos. Dentro de esta escasez, se encuentran varias personas blancas catalogadas como “amigos” por la familia. Ellos son: Mike²⁴⁹, quien aparece en un episodio para presentarles a su nueva esposa y Mr. Castillo²⁵⁰, un amigo de Clair que trabaja ayudando a jóvenes.

Una de las características propias de las *sitcoms* es que en cada capítulo se cumple una estructura de tres actos: planteamiento, nudo y desenlace. Con ello se quiere decir que en cada episodio se encontrará un conflicto que será presentado a los pocos minutos de iniciarse el capítulo, se mostrará todas las consecuencias que han sido provocadas a causa de esta y siempre se resolverá en sus últimos minutos. No obstante, esto no es una regla rígida, en ocasiones un conflicto puede abarcar varios capítulos, práctica más habitual del género dramático, de tal forma que en un episodio se mostraría el planteamiento y el nudo y en el siguiente se seguiría desarrollando las acciones y las situaciones provocadas por el nudo y finalmente se concluiría con una resolución.

La hora de Bill Cosby mantiene el estilo clásico de “conflicto-resolución” en cada uno de sus capítulos. Esto implica que en todos se planteará un nudo distinto, se desarrollará a lo largo del episodio abarcando la mayor parte de este y en los últimos instantes se hallará una solución, generalmente satisfactoria al tratarse de una comedia. *New Girl* y *Big Bang Theory* siguen esta misma línea en el que un conflicto es planteado, desarrollado y llevado a su fin en un mismo episodio.

También en *Modern Family* se cumple la misma regla, sin embargo, esta serie además presenta conflictos no resueltos originados en el pasado de cada uno de los personajes y que en el presente vuelven a resurgir al haber algún factor que invita a la memoria, tomando el papel de nudo en un nuevo capítulo. Se tratan de problemas que los telespectadores desconocen y que sólo tienen sentido cuando el personaje los explica, debido a que ocurrieron mucho antes de que la serie comenzara. El conflicto que ha podido durar años vuelve al presente con la intención de ser zanjado. De esta forma, se puede decir que aunque en cada emisión se plantee y se resuelva un problema distinto, como ocurre en *La hora de Bill Cosby*, en la vida de los personajes abarca varias etapas, varios capítulos de su vida hasta que son solventados de una forma u otra en el presente.

²⁴⁹ Capítulo vigesimoprimer, titulado “The Younger Woman”.

²⁵⁰ Capítulo vigesimotercero, titulado “Mr. Quiet”.

Este es el caso de Mitchell y su breve recorrido en el mundo del patinaje artístico sobre hielo. El elemento detonante que hace que Mitchell vuelva a recordar es cuando asiste a una competición de esgrima para animar a Manny²⁵¹. Jay está muy orgulloso de Manny ya que es el único hijo que tiene la posibilidad de llevarle un trofeo deportivo a casa. Esto hace que el personaje recuerde un momento de su infancia en el que pudo haber conseguido ser el número uno en el patinaje pero que no pudo, ya que su pareja de competición, que era su hermana, le abandonó a última hora. Esto provoca un ambiente tenso entre los personajes a lo largo del capítulo y por ello deben arreglarlo de una forma u otra.

Otro caso es el de Gloria, Jay y su exmujer Dede. El factor que hace volver a reavivar un problema del pasado es Dede, quien regresa a casa de sus hijos de visita²⁵². Claire y Mitchell cuando la reciben no reaccionan con alegría, más bien parecen sentir miedo, como si la visita no fuera de su agrado. Sólo cuando Dede explica que ha vuelto con la intención de pedir disculpas a Gloria y a Jay por haberles arruinado el día de su boda, se entiende el por qué del extraño recibimiento de sus hijos. A partir de ese momento, el telespectador puede hacerse una idea sobre el tema que va a tratar el conflicto.

Lo más parecido a lo anteriormente explicado en *La hora de Bill Cosby* es cuando Cosby quiere obtener información acerca del nuevo novio de su hija Denise y comete el error de preguntar “how ugly is he?”²⁵³ frente del joven. Inicialmente no se le da una especial importancia, todo queda como una experiencia anecdótica, como una nota de humor en la trama. Poco tiempo después, este *gag* se rescata dando nombre a un episodio²⁵⁴ posterior y esta frase desafortunada la utiliza Denise como excusa para no presentarle a su nuevo novio. No obstante, el tratamiento que reciben estos conflictos no es el mismo que en *Modern Family*. En esta se les dedica buena parte de la extensión del episodio y son dotados de gran importancia, ya que son hechos realmente trascendentales que han marcado de alguna forma a los personajes. En *La hora de Bill Cosby* el problema generado por el error del protagonista no se le da verdaderamente importancia, hasta la propia Denise lo asume con humor, en ningún momento expresa enfado hacia su padre. Este *gag* sirve más que nada para provocar ciertas situaciones como es la invitación a

²⁵¹ Capítulo séptimo, titulado “En Garde”.

²⁵² Capítulo cuarto, titulado “The Indicent”.

²⁵³ Capítulo piloto.

²⁵⁴ Capítulo noveno, titulado “How Ugly is He?”.

cenar del novio por parte de Cosby y para averiguar durante la cena que el joven es una persona extremadamente engreída.

En las series contemporáneas se ha podido apreciar de qué manera el conflicto ha ido tomando una forma más compleja en comparación a sus antecesoras. El nudo desencadena una serie de consecuencias y problemas que hacen que sea aún más difícil de resolver (Sánchez, 2014: 89) pero a su vez hace más interesante y atractiva su resolución. Claire y Phil de *Modern Family* protagonizan un ejemplo²⁵⁵ que corrobora lo explicado. La escena tiene lugar en el inicio del curso de los niños tras las vacaciones de verano. El primer día de clase, Phil decide quedarse en casa con su mujer porque cree que está triste por sufrir el “síndrome del nido vacío”, es decir, que Claire al ver que sus hijos ya no la necesitan al estar ocupados con sus tareas académicas, siente que ya no es útil y se deprime. Sin embargo, Phil está totalmente equivocado ya que Claire se encuentra perfectamente. Este sería el conflicto inicial que presentan los personajes.

Las consecuencias producidas por el nudo son las siguientes: la primera, que Phil no va a trabajar para pasar el día con su mujer y Claire lo que quiere es tener un tiempo de soledad para recuperarse de las vacaciones familiares. La segunda, que Claire intenta leer un libro tranquilamente pero Phil se lo impide al intentar iniciar una conversación. La tercera, que Phil cada vez está más pendiente de ella porque dice saber escuchar lo que realmente una mujer le pide a través del subtexto y está convencido de que la suya le pide ayuda a gritos. La cuarta, que Claire se propone salir a correr y Phil quiere acompañarla. Ella intenta hacerle cambiar de opinión porque su marido no tiene su misma resistencia y eso la retrasaría. Phil presume de su condición física y se retan a una carrera.

En *New Girl* aparece otro ejemplo²⁵⁶ en el que el conflicto es que Cece afirma ser la que manda en su relación y su pareja el que se limita a asentir. La primera consecuencia que se produce es que Schmidt y Cece discuten por las afirmaciones abusivas que ha hecho. La segunda, que Schmidt no quiera tener sexo y Cece esté desesperada. La tercera, que Cece se disfrace de profesora para seducirlo y este la rechace otra vez. La cuarta, que Cece le proponga a regañadientes a Schmidt tener sexo en el lugar que él prefiera a modo de disculpa. La quinta, que Schmidt y Cece tengan sexo en el coche y que su compañero de piso los descubra, desvelando así su relación.

²⁵⁵ Capítulo segundo, titulado “The Bicycle Thief”.

²⁵⁶ Capítulo decimoctavo, titulado “Fancyman (Part 2)”.

El último ejemplo²⁵⁷ proviene de *Big Bang Theory*. En ella se plantea un conflicto que consiste en que Leonard inventa una excusa para rechazar la invitación de Penny a asistir a una obra de teatro en la que va a participar y Sheldon, que está presente en todo momento, se siente incómodo con la mentira y no puede soportarlo. La primera consecuencia aparece cuando Sheldon, que no deja de encontrarle inconsistencias a la mentira, acude a Penny a confesar que Leonard le ha mentado. La segunda, es que Sheldon inventa una nueva mentira más enrevesada para intentar no dañar la imagen de Leonard. De esta forma, Sheldon le dice a Penny que Leonard le mintió porque va a acompañarle a visitar a un primo suyo drogadicto y no quería desvelar el drama familiar por respeto. La tercera, se produce cuando Sheldon informa a Leonard del cambio de planes y esto hace que los momentos en los que coinciden Leonard y Penny sean incómodos. La cuarta, acontece cuando Sheldon, para hacer más verídica su historia, contrata a un joven para que finja ser su primo enfermo. La última consecuencia, es que el supuesto primo tiene que quedarse unos días en el piso para asegurarse de que Penny se crea la mentira.

Una vez que el conflicto se ha planteado y conducido a su máximo desarrollo, se debe solventar de una forma efectiva. Son muchas las formas en las que un problema puede ser resuelto, en *La hora de Bill Cosby* siempre suele ser Cosby quien logra poner punto y final al nudo, consiguiendo reestablecer la armonía del principio. Por norma general, el protagonista desenlaza los problemas mediante lo que se podría denominar “charlas terapéuticas”, que consisten en que el protagonista mantiene una conversación amena y divertida con la persona afectada, normalmente un hijo, y a través de ella consigue que la persona tome una decisión o actúe de la forma más correcta.

Esto se ha visto reflejado en el capítulo²⁵⁸ donde Theo no quiere ir a la universidad, su intención es conseguir un puesto de trabajo no cualificado como ser conductor de autobuses o dependiente en una gasolinera. Cosby, que no tiene intención de que su hijo abandone su formación académica, le explica con la ayuda de los billetes de *Monopoly* los numerosos gastos que se suele tener en la vida. Comienza entregándole el sueldo que le correspondería por trabajar en un oficio no cualificado y acto seguido comienza a restarle billetes al tener que hacer frente a pagos cotidianos como son: alquiler del piso, facturas, impuestos, transporte, etc. Finalmente, Theo se queda sin ningún billete en la

²⁵⁷ Capítulo décimo, titulado “The Loobenfeld Decay”.

²⁵⁸ Capítulo piloto.

mano y se da cuenta de las dificultades que va a tener en el futuro si empieza a trabajar sin haber acabado los estudios.

Sin embargo, Theo sigue convencido de que él no sirve para estudiar y que lo mejor será conseguir un trabajo cuanto antes. Cosby, que es consciente de que su hijo no desiste en su propósito, vuelve a provocar otra “charla terapéutica” en la que, como si de un psicólogo se tratase, consigue llegar al verdadero trasfondo del problema. El auténtico problema reside en que Theo no quiere decepcionar a sus padres cuando estos descubran que su hijo, por más que lo intente, no va a conseguir un buen trabajo porque no es tan inteligente como ellos. Una vez dicho esto, automáticamente se genera una atmosfera más seria y emotiva, no muy habitual en la serie. Cosby, que se da cuenta de la gravedad del asunto y visto que sus intentos por convencerlo de forma divertida han fracasado, acaba apelando a su autoridad paternal. A través de ella recuerda a Theo que él es quien manda por ser su padre y le obliga a seguir esforzándose en los exámenes. Theo se resigna y la conversación concluye con un abrazo y un “I love you” por parte del padre, haciendo entender tanto a Theo como a los telespectadores que las medidas no democráticas adoptadas por Cosby se deben a que quiere lo mejor para su hijo. Toda tensión que podía contener la escena se rompe en pedazos cuando Cosby hace una ingeniosa broma poco tiempo después. Este final es un ejemplo claro de la tendencia que existía en las series de décadas anteriores y que Joseba Bonaut y María del Mar Grandío la etiquetaron como una tendencia de “abrazos y aprendizaje” (2009b: 37).

Otro caso es el episodio²⁵⁹ donde Vanessa se comprometió a tocar el clarinete en un recital pero pocos días antes pretende deshacer su compromiso porque no se ve preparada y tiene miedo a hacer el ridículo delante de todos. Para subsanar el problema, Cosby le tiene preparado un discurso con el que hace apología de la importancia de enfrentarse a los miedos, del esfuerzo y de cumplir con nuestros compromisos. Además, como ejemplo práctico, Cosby expone un caso personal con la intención de que Vanessa obre con el ejemplo. En su explicación, Cosby hace hincapié en que tuvo que dedicarle tiempo y práctica a su objetivo y que, aunque a la hora de la verdad no consiguió su propósito, se sintió realmente satisfecho por no haber huido de la situación. Tras escuchar su historia, Vanessa entiende que debe hacer lo correcto y termina por tocar en el recital lo mejor que

²⁵⁹ Capítulo octavo, titulado “Play it Again, Vanessa”.

puede. Aunque el resultado es bastante insuficiente, tanto ella como la familia se sienten orgullosos de haber tenido la valentía de actuar frente al público.

En las *sitcoms* es habitual ver cómo los personajes resuelven sus problemas mediante la conversación, confesando sus sentimientos y/o las cuestiones que les atormentan. Pero otra manera válida que se utiliza para conseguir la resolución del nudo es a través de los hechos. En ocasiones las palabras son insuficientes y los afectados requieren una demostración palpable para reestablecer la situación. *Modern Family* al basar sus conflictos principalmente en las relaciones entre familias, es muy asiduo a utilizar este método. Un ejemplo²⁶⁰ es cuando Gloria se ofende al descubrir a través de Luke que Claire cree que es una caza fortunas, ya que considera que es demasiado guapa y joven para estar casado con Jay. Por más que Claire intenta disculparse alegando que eso lo pensaba mucho antes de conocerla en profundidad, no consigue que Gloria la perdone. Visto que las palabras se quedan cortas para subsanar el daño ejercido, Gloria le pide que le demuestre su arrepentimiento tirándose, literalmente, a la piscina con ropa. Acto seguido, se descubre que Gloria pide concretamente esa acción porque es consciente de que Claire no es aficionada a estar en el agua y tampoco es propio de ella hacer este tipo de cosas tan absurdas. Claire, que no encuentra otra opción, acaba saltando a la piscina obteniendo así el perdón de su amiga.

En ocasiones los personajes no sólo tienen que solventar los conflictos mediante hechos, sino que evitan a toda costa iniciar una conversación por miedo al enfrentamiento y a sus respectivas consecuencias. Esto mismo ocurre con Mitchell, quien hace que en el capítulo especial de Navidad²⁶¹ despidan al Papá Noel que trabaja en el centro comercial. Esto se debe a que Mitchell, con la intención de que la primera Navidad de su hija fuera perfecta, hace una dura crítica hacia él debido a que no se asemeja en absoluto a Papá Noel. En lugar de ver a un hombre gordo y resplandeciente, se ve a alguien muy delgado y desaliñado.

Cuando Mitchell se reencuentra en el aparcamiento con el Papá Noel, este le dice que ha sido despedido a causa de una pareja que se ha quejado de su aspecto físico. Mitchell, en vez de admitir su culpa y pedir perdón, intenta compensar el mal engendrado invitándole a cenar a casa. Aunque en varias ocasiones tiene en mente confesar la verdad de lo

²⁶⁰ Capítulo sexto, titulado “Run for your Wife”.

²⁶¹ Capítulo décimo, titulado “Undeck the Halls”.

ocurrido y asumir la culpa, Mitchell encuentra siempre cualquier excusa para guardar silencio. Finalizando la velada, es el propio Papá Noel quien tiene que decir que sabe que son ellos los culpables de su despido y es entonces cuando Mitchell lo admite.

En las *sitcoms* actuales aunque se sigue practicando la resolución de conflictos mediante la palabra, como en series clásicas como *La hora de Bill Cosby*, los hechos que demuestran el arrepentimiento del personaje toman un papel importante en las tramas. Las pruebas de arrepentimiento se pueden presentar de tantas formas como distintos tipos de conflictos hay, pudiendo ser desde un regalo a someterse voluntariamente a una situación embarazosa. En *New Girl* las soluciones por las que se optan para arreglar el problema surgido se han visto ligadas al sexo en numerosas ocasiones. Cuando Jess entra al cuarto de Nick y accidentalmente lo ve completamente desnudo²⁶², esta reacciona con una risa nerviosa, lo que provoca en Nick una gran inseguridad respecto a su cuerpo hasta el punto de verse incapaz de desnudarse delante de su cita. La solución por la que opta Jess es poner en práctica el refrán de “ojo por ojo y diente por diente”, por lo que se desnuda en el cuarto de Nick y espera a que regrese para que la vea y así puedan estar en igualdad de condiciones. A través de esta táctica, consigue que Nick le reste importancia a la incidencia. Por otro lado, se ve que la relación de Cece y Schmidt se basa mayoritariamente en el sexo. Cece sabe que tiene un gran poder sobre él si el sexo está en juego, por lo que en uno de los momentos en los que Schmidt se enfada con ella por ciertas palabras dolientes que le dedica, intenta arreglar la relación mediante la seducción. Tras varios intentos de contención, Schmidt acaba reconciliándose con la joven practicando sexo²⁶³.

Como se puede apreciar en *New Girl*, el erotismo y el placer carnal están muy presentes en las vidas de los personajes. No sólo el sexo se utiliza como herramienta para arreglar las situaciones, sino que también llega a ser el motivo del conflicto. Un ejemplo²⁶⁴ de ello es cuando Jess tiene miedo de mantener relaciones sexuales con Paul, ya que piensa que podría aburrirse con ella debido a que ha estado seis años con el mismo chico y nunca ha tenido que preocuparse de si agrada o no su forma de comportarse en la intimidad.

²⁶² Capítulo cuarto, titulado “Naked”.

²⁶³ Capítulo decimoctavo, titulado “Fancyman (Part 2)”.

²⁶⁴ Capítulo octavo, titulado “Bad in bed”.

Respecto a *Big Bang Theory*, aunque la primera temporada no se caracteriza por el número de veces que los personajes principales practican sexo, cosa que lógicamente imposibilita la obtención de resoluciones en base a ello, el hecho de creer que tienen alguna posibilidad de mantener relaciones sexuales consigue provocar ciertos comportamientos y acciones por parte del grupo masculino, los cuales pueden ser motivos de conflictos. Por ejemplo²⁶⁵, cuando Leonard se desvive por contentar a Penny siéndole imposible dar una negativa a cualquier petición suya. Esto le conlleva muchos problemas, como el acabar sin pantalones al intentar recuperar las cosas de Penny en casa de su exnovio o que tenga que subir por las escaleras un paquete voluminoso y pesado de su vecina a causa de que el ascensor se encuentra permanentemente averiado. Pero no sólo Leonard se ve involucrado en ese tipo de tesituras, sino que también arrastra a Sheldon ya que forman un equipo.

Si hay algo que siempre ha perseguido a la *sitcom* es el extendido *happy end*. Las series de comedia siempre se han preocupado por dejar un buen sabor de boca a los telespectadores y un final feliz es una forma muy efectiva de conseguirlo. En el caso de *La hora de Bill Cosby*, se puede apreciar que todos los capítulos tienen un final complaciente tanto para los personajes como para su público. No hay episodio que tras su último minuto de emisión no deje una sonrisa dibujada en la cara. Este hábito es de todo menos arbitraria, ya que no hay que olvidar que la serie trataba de fortalecer los pilares tradicionales sobre los que se sustentaba la sociedad norteamericana en aquella época. Por otra parte, acabar con un final feliz siempre ha sido una herramienta útil para crear cierta predisposición a ver más capítulos y así establecer una fidelización a la serie por parte de la audiencia.

El recurso del *happy end* sigue presente como rasgo definitorio de las *sitcoms* pero su significado se ha reinventado. Si antes se consideraba un final feliz el que los personajes resolvieran los conflictos favorablemente y se reestableciera la armonía del inicio, ahora se halla en los finales imperfectos en los que los personajes deben saber aceptar, adaptarse y hasta encontrar la satisfacción en ellos. Si se pone de ejemplo a Claire de *Modern Family*, ella siempre intenta cuidar hasta el más mínimo detalle todos los proyectos que se propone. En un capítulo²⁶⁶ su propósito es hacer una clásica foto de familia en la escalera de casa con ropa ibicenca. Claire se presenta continuamente angustiada ya que

²⁶⁵ Capítulo piloto.

²⁶⁶ Capítulo vigesimocuarto, titulado "Family Portrait".

se obsesiona con los pequeños detalles que para cualquiera pasarían desapercibidos pero no a sus ojos. Intentando arreglar detalles como un escalón ligeramente inclinado, lo único que hace es empeorarlo más y conseguir que verdaderamente se note lo suficiente como para dejar de ser un buen sitio para tomar las fotos.

Por otro lado, Claire está obsesionada con la ropa que lleva su familia, se queja de que su marido lleve unos vaqueros que le quedan demasiado grandes y hasta envuelve a Luke en plástico transparente de cocina para evitar que ningún líquido o sólido pueda ensuciar su ropa impoluta. Cuando están a punto de tomar la foto en el jardín, Jay decide darle a su hija una lección arrojándole una bola de barro a la ropa que lucía un blanco nuclear. Acto seguido, se inicia una guerra campal entre todos los miembros de la familia donde las bolas de barro son las protagonistas. Una vez llenos de tierra, deciden hacerse la foto y Claire acaba muy satisfecha con el resultado. No era la foto que ni mucho menos pretendía hacer en un principio pero aparecen tan felices y naturales que hace que la fotografía tenga mucho encanto.

Otro caso es cuando llega el día del aniversario de Phil y Claire y deben intercambiarse los regalos²⁶⁷. Phil tiene unos regalos estupendos para su mujer: globos, flores y joyería, mientras que Claire lo único que tiene es un sobre que contiene unos cuantos vales canjeables por abrazos. Avergonzada del regalo, hace creer a su marido que tiene otro presente que le entregará más tarde. Por suerte, Claire consigue ponerse en contacto con un cantante que le entusiasma a su marido y que además es el autor de la canción que la pareja considera que representa su relación. Sin embargo, Claire no hace más que cometer errores, pues Phil ni conoce a ese cantante ni mucho menos una canción de su repertorio es la suya. Cuando Phil ve lo abochornada que se muestra su mujer y el miedo que confiesa tener por no saber demostrarle lo mucho que lo ama, se emociona al darse cuenta del esfuerzo y el sentimiento que ha depositado en hacerle este regalo. A través de este infortunio, que Phil podría haber interpretado como que su mujer desconoce sus gustos, ha podido conocer los verdaderos sentimientos de Claire y, de esta forma, ha acabado recibiendo el mejor regalo de aniversario de su vida. Una vez más, el personaje debe aceptar el final desaventurado que se le ha presentado si quiere perseguir el final feliz.

New Girl es la serie más madura de las que aquí se trata en cuanto a la dosificación de los finales dulcorados. Esta *sitcom* a pesar de que sigue utilizando repetidamente este

²⁶⁷ Capítulo octavo, titulado “Great Expectations”.

recurso, en ocasiones lo compagina con cierta dosis de realidad, asemejando la vida de los personajes principales al mundo real, donde desgraciadamente no siempre hay un final feliz para las personas buenas. *New Girl* ha demostrado que una comedia no siempre tiene por qué dejar un buen sabor de boca al telespectador. Esto se aprecia en el capítulo²⁶⁸ donde Jess, al contemplar la relación de Paul y Jenn, descubre que si una persona es la indicada para ti el amor debería ser sencillo y agradable y no lleno de problemas y de dolor. Aprendida la lección, Jess corre a decírselo a su amigo Nick, quien está en un proceso de reconciliación con su exnovia Caroline y que ninguno de sus compañeros tolera debido a lo mal que lo ha tratado durante su noviazgo. Jess le explica toda la experiencia que ha vivido a través de Paul y comparte con él la moraleja. Tras un discurso repleto de palabras acertadas, parece imposible imaginar que haya alguna persona que no se deje convencer. Sin embargo, Nick es la excepción, pues le agradece su preocupación pero no sólo va a retomar su relación con Caroline, sino que también se va a ir a vivir con ella.

Otro final con tintes dramáticos a resaltar es cuando Paul rompe su relación con Jess debido a que ella aún no está enamorada de él²⁶⁹. Paul se ha presentado como su alma gemela, tienen las mismas aficiones, son personas extremadamente alegres y comparten la vocación por la docencia. El problema reside en que Paul rápidamente se acaba enamorando de ella y para Jess aún es demasiado pronto para hablar de algo tan serio como el amor. Ella le quiere y no pretende romper la relación, por ello le pide que le dé tiempo para estar a la altura de sus sentimientos. Sin embargo, Paul se impacienta y no quiere otorgarle ese tiempo. El final más común en este tipo de ficción hubiera sido que Paul comprendiera la situación y le proporcionara el tiempo necesario para que sus sentimientos evolucionaran. No obstante, el joven rechaza esta opción, rompiendo así con las expectativas de la audiencia y con la posibilidad de tener un final feliz junto a Jess.

A diferencia de las anteriores, *Big Bang Theory* destaca por la abundancia de finales desastrosos y cuanto más imperfectos sean, mejor. Al igual que *Modern Family*, dentro de este tipo de finales los personajes son capaces de aceptar la resolución del conflicto que les ha tocado e intentan sobrellevarlo lo mejor que pueden, sin embargo, esto no

²⁶⁸ Capítulo vigesimotercero, titulado “Backslide”.

²⁶⁹ Capítulo noveno, titulado “The 23rd”.

significa que siempre acaben encontrando la forma de ser felices con los resultados, más bien se podría decir que los personajes encuentran la forma de resignarse.

En uno de los capítulos²⁷⁰ Leonard inventa una excusa para rechazar la invitación de Penny a asistir a su musical, ya que sabe que su vecina es incapaz de entonar una sola nota. La mentira le acaba salvando en esa ocasión pero al final del episodio aparece Penny con un *compact disc* que contiene la obra grabada y le invita a verlo en su piso. Como guinda de pastel, Penny le dice que se alegra de que vaya a verlo por televisión ya que, de esta forma, podrá observar las impresiones de Leonard durante el visionado. Esto preocupa a Leonard ya que no sólo tendrá que escuchar la voz desafinada de su vecina, sino que también deberá fingir una cara de agrado para mostrarse educado.

Otro de los momentos²⁷¹ que ejemplifican lo explicado, es cuando Sheldon enferma y todos sus amigos huyen de él, incluido Leonard, ya que saben por experiencias anteriores lo extremadamente dependiente que se vuelve y la forma en la que esclaviza a los que le rodean hasta que recupera la salud. La única que no tiene oportunidad de escapar es Penny, que aún no conoce esa faceta de su vecino y ese desconocimiento lo acaba pagando caro, pues se convierte en la madre sustituta de Sheldon. Mientras tanto, Leonard y sus amigos tienen un plan aparentemente infalible: pasar el día en el cine viendo un maratón de películas. Pero el plan se arruina cuando a Leonard se le rompen las gafas y debe regresar a casa a por unas de repuesto. A pesar de su intento de entrar a casa sin ser visto, acaba por ser descubierto por Penny y esta, que se da cuenta de que ha estado huyendo, le obliga a permanecer junto a su compañero de piso enfermo.

Algunos de los desenlaces de *Big Bang Theory* llegan a ser tan desalentadores, que hasta uno de sus capítulos²⁷² es cerrado con una pelea física entre Sheldon y Leonard en medio de una conferencia. El conflicto que desemboca a todo esto se debe a que ambos son invitados a realizar una ponencia sobre una investigación en la que trabajaron conjuntamente. Leonard quiere ir pero Sheldon se niega ya que lo considera una pérdida de tiempo. Ante la imposibilidad de convencer a su compañero, Leonard decide acudir por su cuenta pero lo que este no se esperaba es que Sheldon asistiera como público con la intención de humillarle en el momento oportuno delante de todos. Además de la

²⁷⁰ Capítulo décimo, titulado “The Loobenfeld Decay”.

²⁷¹ Capítulo undécimo, titulado “The Pancake Batter Anomaly”.

²⁷² El ejemplo mencionado aparece en el noveno capítulo, titulado “The Cooper-Hofstadter Polarization”.

vergüenza que supone que dos grandes mentes científicas se comporten de forma violenta delante de sus compañeros de oficio, su disputa acaba por ser grabada a través de un teléfono móvil y publicada en Internet.

10. Amor incondicional de la *sitcom* por la crítica social, política y autocrítica

Las comedias de situación han sido fuertemente caracterizadas por su inclinación, más o menos consciente, hacia la crítica²⁷³ de cualquier índole pero haciendo especial hincapié en lo político y en los valores en los que se basa la sociedad norteamericana tradicional. Un factor común en las comedias de situación es que, en su mayoría, realizan una crítica hacia algún aspecto de la sociedad. Por el contrario, lo que las diferencian es el grado de intensidad y visibilidad que se otorga a la parodia, pudiendo oscilar entre el *gag* inofensivo o sutil y el mordaz que se rebela contra toda forma de dominación.

Pero esto no resulta nuevo, antes de aparecer en este formato la crítica ya tuvo presencia en la comedia griega, donde los personajes de sus obras se constituían como un reflejo de la sociedad. A su vez, estos personajes griegos encarnaban los excesos e imperfecciones (soberbia, egoísmo, maldad...) que emanaban de la ciudadanía, por lo que de esta forma, funcionó como crítica social. Estas piezas teatrales además de abordar cuestiones sociales también tenían presente la política o la religión, permitiendo al público que asistía hacer interpretaciones y reflexionar respecto a los hechos que les eran planteados y sobre ellos mismos (Ordóñez-Burgos, 2006: 4-7).

Retomando la *sitcom*, con el paso del tiempo el cuestionamiento de un contexto histórico se va haciendo más explícito y, por lo tanto, visible. A través de la crítica se pone en tela de juicio cuestiones, como las costumbres o la ideología, que afectan directamente a la sociedad y que casi de forma innata han sido asumidas como válidas, llegando a ignorar e incluso a rechazar otras alternativas posibles.

La crítica es utilizada en este formato para generar humor y a su vez el humor es empleado para incomodar los valores establecidos (Berger, 1999: 16). En los años sesenta aparecieron las primeras series protagonizadas por una familia de monstruos que parodiaban la imagen de la familia nuclear y su estilo de vida en las casas de la periferia. *La familia Monster* (*The Munsters*, Ed Haas y Norm Liebmann, 1964-1966) y *La familia Addams* (*The Addams Family*, David Levy, 1964-1966) mostraban sus intentos de formar parte de la sociedad considerada “normal” y su incapacidad para lograrlo (Morowitz, 2007: 35). Ambas familias no sólo son diferenciadas del resto a través de su personalidad, sino que también son estigmatizadas y distinguidas por su físico. Son representados

²⁷³ A pesar de la tendencia de entremezclar humor y crítica, la crítica no es un elemento imprescindible en la comedia, no se requiere de su presencia para generar humor (Sastre, 2002: 414).

literalmente como monstruos, como especímenes raros que se encuentran alejados de las normas sociales e ideologías de las familias de la década anterior.

Los *Monster* y los *Addams* representan a aquellos que no tienen cabida en el ideal de la familia nuclear, ofreciendo una alternativa a esta. Para los años setenta esta tendencia hacia la crítica se mantuvo vigente en series como *Maude* y *Todo en familia*, constituyéndose un foro de debate de las cuestiones que conciernen a la sociedad. Series de los años ochenta como *Matrimonio con hijos*, *Roseanne* y, sobre todo, *Los Simpson*²⁷⁴ han parodiado abiertamente el sistema patriarcal, la ideología conservadora y la idea perpetuada de la familia unida y feliz para destruir todo aquello que representa la sociedad tradicional (Henry, 1994: 89-92).

Pero las comedias de situación no sólo han tratado de ridiculizar los valores tradicionales, sino que familias ficticias, como los Bundy de *Matrimonio con hijos* o la familia Simpson²⁷⁵, han sido creadas para realizar una autocrítica del formato de décadas anteriores. Ambas familias rechazan y ridiculizan el puritanismo de la familia Huxtable de *La hora de Bill Cosby*, aunque esto no resulta novedoso ya que al igual que *La hora de Bill Cosby* fue criticada por generaciones posteriores, también arremetió contra los excesos de décadas anteriores (Álvarez, 1999: 19). Como se puede comprobar, la esencia de la *sitcom* reside en gran parte en la crítica y es lo que la dota de sentido.

Cuando una comedia adopta una postura crítica se acerca un poco más al éxito, se asegura un poco más el agrandar a la audiencia. Tanto en las series de años anteriores como en las actuales, muchas de las *sitcoms* que han tenido relevancia utilizan la parodia, de lo contrario, se podría decir que fueron comedias blancas y castas, muy habituales durante las primeras décadas de la televisión. Uno de los motivos por el que los telespectadores disfrutaban de la crítica en las comedias de situación es porque el formato sabe recoger las ideas y el malestar de la sociedad, convertirlos en armas que amenacen el tejido clásico social y representarlos en televisión a través de una apariencia cómica, pudiendo en ocasiones alentar al telespectador hacia la reflexión.

²⁷⁴ “El humor más corrosivo, los personajes más reales y la crítica social más incisiva tienen formas blandas y pelos de colorines” (Abarca, Casamayor, Falguera y Sarrias, 2015: 233). Esta cita hace referencia a la animación y explica de forma concisa el estilo que se utiliza en esta serie y la fuerza disimulada y edulcorada que posee a través de los personajes animados.

²⁷⁵ Esta serie al igual que otras posteriores como *South Park* tienen la predilección de minar absolutamente todo, de debilitar cualquier postura política, económica o social, por lo que a consecuencia de este hábito resulta difícil discernir un discurso político claro (Gray, Thompson y Jones, 2009: 7).

De esta forma, la comedia de situación que se acerca a la crítica suele ser la preferencia de la audiencia ya que sacia el inconformismo social que ha sido provocado por malas gestiones políticas, económicas y sociales. Así mismo, esta representación en pantalla de todos estos malestares permite establecer cierta empatía e identificación con el tema planteado y facilita que un tema incómodo para el telespectador se convierta en motivo de burla y, en el mejor de los casos, de disfrute. Además, Peter Berger señala que a través de la mezcla de comedia e ironía se refuerza la idea de grupo. El acto de reír posee ciertas connotaciones positivas que establece lazos de unión entre los telespectadores al entender y reírse de los mismos chistes (1999: 109).

El desafío hacía las fuerzas dominantes y la ruptura de sus convenciones es una forma que aporta originalidad e ingenio a las series y acapara la atención de los telespectadores. Son varios los motivos que explican la permisibilidad hacia la crítica de los más conservadores, uno de ellos es que el tratamiento de temas tabú a través de la comicidad les resta gravedad hasta el punto de no considerarse una amenaza, lo cual en otros géneros como el drama podría ser más difícil de abordar sin escandalizar a nadie. Por esto mismo, cobra sentido la consideración de Jorge Ordóñez-Burgos que dice que “[la comedia es] un mecanismo excelente para explorar el mundo de relaciones que el hombre ha construido” (2006: 6). Otra razón más poderosa se debe a la rentabilidad y éxito que subyace en la mezcla de la comedia y la crítica. El beneficio económico que generan las *sitcoms* amplía los límites de la tolerancia y la permisibilidad. Como consecuencia de la creación del humor mediante la crítica, se consigue entretener y satisfacer a la audiencia y al mismo tiempo esto se traduce en éxito y rentabilidad para las cadenas de televisión.

A través de la sátira hacia los valores sociales y políticos clásicos la comedia de situación tiene la capacidad de presentar la realidad en la que la sociedad norteamericana se encuentra y de reconstruirla ofreciendo otras nuevas realidades posibles (Bueno, 2000: 208-216). Estas nuevas alternativas más transgresoras pueden o no influir en el comportamiento de la audiencia como es el caso de la lucha contra el racismo, el apoyo a la liberación de la mujer o a la visibilidad de la diversidad sexual. Sin embargo, la supuesta ruptura social para alcanzar una mejora no es el objetivo principal de una serie, según Steven Womack, la comedia de situación no pretende incitar a la audiencia a actuar o no de una determinada manera, sino que simplemente es un espejo donde se ven reflejados los valores de una sociedad (2002: 23). La meta a alcanzar es la de encontrar cualquier modo que garantice su rentabilidad ya que la industria televisiva, como

cualquier otra, busca su propio enriquecimiento dejando en un segundo plano los progresos que podrían suponer la defensa de los oprimidos (Vilches, 1993: 170; Nigro, 2004: 20-21).

De este modo, se puede proponer una visión alternativa que justifica la visibilidad de la diversidad familiar en las series de ficción. Por un lado, la intención de satisfacer a estas nuevas familias que no se identifican con las nucleares en las que se centraban las comedias y, por otro lado, la otra posibilidad que se puede desgranar a partir de la afirmación de Womack, que es que únicamente se muestran nuevos núcleos familiares como alternativa a la sobreexplotación de la familia tradicional, la cual progresivamente va perdiendo el interés de la audiencia, con el fin de alcanzar nuevos caminos hacia la originalidad, la distinción y el éxito de las cadenas de televisión (Álvarez, 1999: 148).

10.1. La crítica en las comedias contemporáneas: *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl*

La parodia hacia cualquier ámbito de la sociedad sigue estando presente como parte de la naturaleza de la comedia de situación. Sin embargo, la forma en la que es enfocada y presentada ha ido variando a lo largo de los años. Si en décadas pasadas la crítica era protagonizada por familias desestructuradas como ocurre en *Matrimonio con hijos*, *Los Simpson* o *La familia Addams* hacia las establecidas como ideales a perseguir, como en *La hora de Bill Cosby*, *Cosas de casa* o *La tribu de los Brady*, en las *sitcoms* actuales se ha experimentado una reducción en cuanto al interés por este tipo de burla. Aunque las series domésticas centradas en el núcleo familiar están lejos de desaparecer debido a su efectividad y aceptación entre la audiencia, como es el caso de *Modern Family*, *Dos hombres y medio* o *Mom*, especialmente desde los años noventa hasta la actualidad se ha evidenciado un cambio. Las familias han ido paulatinamente perdiendo notoriedad para dar paso a series como *Friends*, *Aquellos maravillosos 70* o *Seinfeld*, las cuales son protagonizadas por un grupo de amigos. Este hecho probablemente se deba a causa de la saturación de comedias familiares en la parrilla televisiva y, como consecuencia, al intento de encontrar nuevos campos que explorar.

Así mismo, al igual que ha cambiado el tipo de relación que une a los personajes protagonistas, en cierto modo también se ha modificado la manera en el que se hace

parodia. En el caso de *Big Bang Theory*, constantemente se realizan críticas respecto a la falta de intelectualidad del hombre medio y la mediocridad que se deriva de ella. El personaje de Sheldon Cooper tiene un papel fundamental en este sentido, pues es quien de forma habitual ridiculiza la inteligencia y las creencias de quienes le rodean. En algunos momentos se ha podido observar de qué manera menosprecia la oportunidad de asistir a determinadas conferencias científicas o a impartir clases en la universidad, porque considera que pierde un tiempo valioso intentando transmitir conocimientos a mentes inferiores que ni lo van a entender ni lo van a saber apreciar. Algunos ejemplos son cuando en uno de los episodios²⁷⁶ Sheldon es invitado a realizar una ponencia sobre su investigación en una conferencia científica y evidencia de forma explícita su repulsa a participar. En otro de ellos²⁷⁷ Sheldon da una clase en la universidad y se burla de sus alumnos debido a que no encuentran graciosos los chistes científicos que comparte con ellos. En un último ejemplo²⁷⁸, Sheldon se ve obligado a impartir clases a un grupo de alumnos de postgrado para poder cambiar el tema de investigación. En cuanto el personaje es informado de que no puede eludir la docencia, etiqueta de demente a quien se lo impone.

Pero las críticas mordaces de Sheldon no se limitan a designar su enemistad con la idea de tratar con alumnos universitarios, sino que también se extiende a algunos de los departamentos externos al de Física. Su indiferencia hacia la Geología ha sido objeto de burla en numerosos capítulos, llegando a ser uno de los chistes recurrentes del personaje, degradando su importancia y negando su asignación como estudio científico. Existen varias escenas donde Sheldon deja clara su visión respecto a esta materia. En uno de ellos²⁷⁹, en medio de una batalla de *paintball* entre los distintos departamentos de la universidad, Sheldon se muestra desarmado ante sus enemigos gritando “Geology isn’t a real science”, frase por la que es disparado incontables veces por el departamento al que va dirigida la ofensa. En otro ejemplo²⁸⁰, Sheldon denigra a los geólogos refiriéndose a ellos como “gravel monkeys” y “geode-loving feldspar jockeys”. Otra muestra²⁸¹ de su desprecio tiene lugar cuando aparece Sheldon reiterando que la Geología no es una ciencia y, además, en los últimos minutos de ese mismo capítulo, el personaje amanece

²⁷⁶ Capítulo noveno de la primera temporada, titulado “The Cooper-Hofstadter Plarization”.

²⁷⁷ Capítulo decimocuarto de la cuarta temporada, titulado “The Thespian Catalys”.

²⁷⁸ Capítulo segundo de la octava temporada, titulado “The Junior Professor Solution”.

²⁷⁹ Capítulo primero de la quinta temporada, titulado “The Skank Reflex Analysis”.

²⁸⁰ Capítulo decimoséptimo de la quinta temporada, titulado “The Rothman Desintegration”.

²⁸¹ Capítulo vigésimo de la séptima temporada, titulado “The Relationship Diremption”.

confuso, desnudo y abrazado a un libro de Geología en la cama tras abusar del alcohol. Su cara de horror al ser consciente de lo ocurrido evidencia la vergüenza y el arrepentimiento que siente tras leer un libro en relación a este tema.

Por otro lado, existe una batalla permanente entre ciencia y religión. Los personajes de la serie son divididos en dos grupos diferenciados: creyentes y escépticos, y la unión de ellos provoca un bombardeo de críticas tanto entre ambos grupos como entre las distintas religiones que pueden aparecer, como es el cristianismo y el islam²⁸². Sheldon considera que la religión, sus dogmas y la creencia en la existencia de Dios se deben a la ignorancia. En contrapunto, su madre es una mujer devota de Texas que cree que todo lo que hay u ocurre en el mundo guarda una estrecha relación con Dios. Estos personajes de personalidades tan contrastadas no son capaces de permanecer en un mismo espacio sin hacer referencia a sus creencias y de defenderlas enérgicamente. Por esto mismo, sus intervenciones contienen fuertes ataques el uno contra el otro, con la intención de menospreciar la creencia del otro y de imponer la que se considera la verdadera.

Todo ello queda plasmado a lo largo de toda la serie, un ejemplo²⁸³ tiene lugar en el momento en el que Sheldon y su madre discuten sobre los orígenes del ser humano. Cuando Sheldon afirma que se va a mudar a Texas y que intentará enseñar la teoría evolutiva a los “creationists”²⁸⁴ del lugar, su madre le interrumpe diciendo que esa es su opinión. Acto seguido, Sheldon defiende su postura alegando que no es una opinión, sino un hecho científico. A lo que su madre le vuelve a replicar con el argumento de que eso es lo que cree él. Otra confrontación²⁸⁵ entre Sheldon y su madre se produce cuando abordan el mito del arca de Noé. La madre critica a su hijo que sea capaz de creer en un nuevo modelo del universo en el que ha estado trabajando y que no pueda asimilar la idea de Dios introduciendo animales en un arca. En este mismo capítulo también aparece la madre de Leonard, una prestigiosa psiquiatra, y Sheldon pide a su madre que no hable sobre cuestiones bíblicas delante de ella, ya que según admite se avergüenza de lo que ella cree, hace y dice. Al permanecer en una misma habitación ambas madres, resulta imposible evitar la confrontación. La doctora denomina “supersticiones” a la creencia de

²⁸² El ejemplo anteriormente compartido perteneciente al capítulo cuarto de la primera temporada, titulado “The Luminous Fish Effect”, en el que la madre de Sheldon cocina pollo y le pregunta a Raj que si ese animal es para él uno de los que considera sagrados, sirve para explicar lo expuesto.

²⁸³ Capítulo primero de la tercera temporada, titulado “The Electric Can Opener Fluctuation”.

²⁸⁴ En los subtítulos originales en español “creationists” es traducido como “gente creativa”, lo que incrementa el nivel de la crítica.

²⁸⁵ Capítulo vigesimotercero de la octava temporada, titulado “The Maternal Combustion”.

un todopoderoso de la madre de Sheldon y esta critica las teorías de Sigmund Freud en las que confía la doctora, explicando que sus aportaciones resultan ridículas e incoherentes.

En el caso de *Modern Family*, la parodia recae sobre el tipo de familia, como ya era habitual en series anteriores. La novedad que presenta es la variedad de familias que entremezcla (familia nuclear, interracial y homoparental). Pero en esta *sitcom* uno de los elementos en los que más se ha centrado la crítica es en la cultura, especialmente en la colombiana. Las costumbres, tradiciones y estereotipos en torno a este país latinomericano son parodiados de forma reiterada a lo largo de la serie tanto por los familiares como por la propia Gloria. Este humor ácido hacia un territorio concreto se evidencia desde la primera intervención²⁸⁶ del personaje latino, que es cuando Gloria comparte que el pueblo de donde procede es reconocido por ser el pueblo colombiano con mayor número de asesinatos. En otro momento²⁸⁷ se ve al personaje amenazando al director del colegio de Manny con hacerle la corbata colombiana si no retiraba las acusaciones hacia su hijo por el robo de un colgante.

Por otro lado, su marido Jay ha protagonizado frases despectivas respecto a Colombia con la intención de destacar algo negativo del país. Algunos de los ejemplos que muestran este menosprecio es cuando Gloria discute con Jay sobre el perro del vecino que no cesa de ladrar durante la noche, lo que provoca el insomnio de ella y de su hijo. Ante el enojo de su mujer, Jay le responde “I don’t get how one dog keeps you awake, when you grew up sleeping through cockfights and revolutions”²⁸⁸. Ante la pasividad de su marido, Gloria decide secuestrar al animal y regalárselo a unos amigos que viven en las afueras. Cuando Jay se entera de lo ocurrido, le recrimina que robar es un delito e insinúa que en Colombia quizás esté permitido pero no en Estados Unidos. Gloria acaba por ofenderse y le reprocha que la esté comparando con los peruanos. Con este ataque por parte de Jay y la consecuente defensa que utiliza Gloria no sólo se pone en evidencia a la cultura colombiana, sino también a la peruana.

Un último caso de los comentarios hirientes del esposo se produce cuando critica la mala organización y la impuntualidad de su esposa, diciendo en una de las entrevistas “you’d

²⁸⁶ Capítulo piloto.

²⁸⁷ Capítulo segundo de la tercera temporada, titulado “When Good Kids Go Bad”.

²⁸⁸ Capítulo quinto de la segunda temporada, titulado “Unplugged”.

think growing up in a place full of death squads and drunken uncles she'd have learned to move a little bit faster"²⁸⁹. Una de las críticas más destacables en la serie tuvo presencia durante la visita de la familia de Gloria, al preguntar su hermana que sostenía un cesto lleno de ropa sucia, "where is the river?"²⁹⁰.

Todas estas críticas que se producen mediante la palabra se ven reforzadas de forma visual con pequeños pero significativos gestos de Gloria, los cuales pone en práctica para conseguir un fin, y que se administran de forma dosificada a lo largo de la serie para que los telespectadores se hagan una idea de cómo era el estilo de vida del personaje antes de contraer matrimonio con Jay. Algunos ejemplos de lo mencionado podría ser su habilidad para abrir una taquilla con la ayuda de una tarjeta de crédito²⁹¹, disparar una pistola de balines consiguiendo dar en el objetivo²⁹² o mostrar una insensibilidad alarmante a la hora de matar seres vivos²⁹³. Una de las cuestiones más interesantes a la hora de presentar todas estas peculiaridades de Gloria es que su familia no se escandaliza ante ellas, ya que estas actividades que se pueden relacionar con lo delictivo y lo criminal quedan justificadas a causa de sus orígenes. Como se ha podido observar, las distintas culturas y el contraste que se produce al convivir unidas experimentan una clara inclinación por la parodia.

A diferencia de las dos series citadas anteriormente, la crítica en *New Girl* no tiene la predilección de ejercerla sobre los personajes principales, sino que la sátira es enfocada a entidades, personas externas al grupo de amigos o determinados estilos de vida. De forma más o menos directa, la serie muestra varios problemas que se acontecen con regularidad en la vida real y que afectan en gran medida a la sociedad. Cuestiones como el acceso a la sanidad, el *bullying* o la banalidad que existe en el mundo del modelaje son tratados con naturalidad en las tramas de los capítulos, admitiendo que para mejor o para peor son cuestiones reales que se acontecen en la actualidad y que, por lo tanto, deben ser incluidos en la cotidianidad de los personajes.

²⁸⁹ Capítulo octavo de la segunda temporada, titulado "Manny Get Your Gun".

²⁹⁰ Capítulo decimotercero de la cuarta temporada, titulado "Fulgencio".

²⁹¹ Capítulo segundo de la tercera temporada "When Good Kids Go Bad". En esta escena Gloria consigue abrir la taquilla con mucha facilidad, dando a entender que no es la primera vez que hace algo parecido.

²⁹² Capítulo octavo de la segunda temporada, titulado "Manny Get Your Gun", en el que se muestra en dos ocasiones la excelente puntería que tiene Gloria y hasta alardea de ello confesando que podría desabrochar una camisa con el arma.

²⁹³ Capítulo quinto de la segunda temporada, titulado "Unplugged". Aquí se muestra la frivolidad con la que mata a una rata cortándole la cabeza con una pala. También admite que cuando vivía en Colombia mató a una cabra ayudándose también de una pala.

Las complicaciones que presenta Estados Unidos para una persona de recursos reducidos a la hora de ser atendido en un hospital se hacen patentes en uno de sus episodios²⁹⁴. Nick, tras sufrir un fuerte golpe en la espalda, rechaza ir al médico porque carece de seguro y la visita resultaría bastante cara. Con el fin de ayudarlo, Jess le recomienda ir a su amiga ginecóloga para que le haga una revisión gratuita. A raíz de esta visita, la médica se da cuenta de que Nick tiene un bulto sospechoso en el cuello y quiere hacerle unas pruebas médicas costosas para asegurarse de que no sea nada grave. Finalmente, los gastos generados por las pruebas son pagadas por su grupo de amigos ante la imposibilidad financiera del afectado. Aunque la serie no muestre estas secuencias como un claro intento de crítica hacia las restricciones impuestas a la hora de recibir cuidados sanitarios, debido a que su rechazo a gastar dinero queda camuflado y justificado por su personalidad usurera, sí que expone de manera clara la situación injusta en la que se halla la gente más humilde.

El *bullying*²⁹⁵ es otro de los temas tratados y el abuso se muestra tanto hacia el alumnado como al profesorado. En una de las escenas de la *sitcom* aparece Nathaniel, alumno de Jess, quien denuncia ante ella las injusticias físicas y psíquicas a las que es sometido por parte de sus compañeros de clase. Ante tal problema, Jess considera que una buena forma de hacer comprender a los acosadores de que ese comportamiento es cruel e inapropiado es mediante la composición de una canción que invite a la reflexión. Alumno y profesora terminan por cantar la canción delante de toda la clase y lo único que consiguen es que se burlen más pero esta vez de la protagonista. El alumnado empieza a emprender acciones hirientes contra ella elaborando un video de la actuación de ambos, en el que se mofan tanto de la maestra como de la letra compuesta. Por si fuera poco, una de sus alumnas aprovecha la mínima oportunidad para entrometerse en la vida privada de Jess para humillarla.

Otra de las críticas expuestas tiene que ver con la superficialidad e ineptitud que presentan las modelos²⁹⁶ y toda la hipocresía que las rodea. Esto se hace patente cuando Jess, para poder pasar tiempo con su mejor amiga Cece, debe ir con sus compañeras de profesión. Para mantener una conversación con las modelos, Jess debe hablarles como si fueran niñas, señalando los objetos a los que hace referencia y describiéndoselos para que sepan

²⁹⁴ Capítulo decimoquinto de la primera temporada, titulado “Injured”.

²⁹⁵ Capítulo decimocuarto de la primera temporada, llamado “Bully”.

²⁹⁶ Capítulo quinto de la segunda temporada, titulado “Models”.

de qué están hablando. La serie también evidencia la simplicidad intelectual de los modelos haciendo ver que su único entretenimiento es el de obligar a la protagonista a imitar a un simio de un anuncio de galletas rusas al que dicen que se parece.

Por último, Jess y Cece critican el sueño americano basado en adquirir una vivienda en las afueras de la ciudad, formar una familia y vivir con la estabilidad que proporciona, en principio, ese estilo de vida. Esta crítica se produce al reencontrarse la protagonista con su exnovio Paul en una bonita casa situada en la periferia, donde la gente aparece celebrando un cumpleaños en familia. Jess y Cece tienen una apariencia desaliñada por haber estado la noche anterior de fiesta y la protagonista malinterpreta las palabras de Paul al creer que está acusándola de no haber sentado cabeza a su edad²⁹⁷.

Jess: You [Paul] spend your Sundays having cupcake parties at your beautiful house with your cute little half-Asian kid and your daddy diaper bag... [Jess señala la bolsa que carga Paul] [...]. Just because I don't have a husband or a baby or a house doesn't mean I'm not living right. We're still growing and changing. And that's a good thing. Look at this hair [Jess agarra un mechón de pelo de Cece]. This is single-girl hair. This is adventure hair. This isn't boring, married, settled hair. This is...this is fun. We're fun.

Con esta declaración, Jess pone en tela de juicio todas las bases por las que el sueño americano se sustenta y reivindica el valor de la individualidad. La protagonista manifiesta que existen otros modos de vida válidos, otros en los que casarse, tener descendencia o ser dueña de una propiedad no son necesarios para tener una vida plena y feliz. Con ello, ambas amigas se declaran seres autosuficientes e incluso rebeldes por no seguir las reglas que marca el clásico estilo de la vida imperante en la sociedad estadounidense.

Tras el análisis de estas tres comedias de situación, se ha podido observar de qué forma la crítica ha estado y sigue estando arraigada en la comedia y, por lo tanto, también en las *sitcoms*. A través de ella y con ayuda del espacio cómodo y tolerante que es creado por el humor se permite plantear cuestiones, disconformidades y preocupaciones que en otro género o formato no sería tan fácil debido a que los límites de lo permitido están más

²⁹⁷ Capítulo decimoctavo de la cuarta temporada, titulado “Walk of Shame”.

marcados. Así mismo, la comedia y la crítica no sólo cumplen una función meramente de distracción o goce de los telespectadores, sino que a su vez se concede al telespectador la posibilidad de meditar sobre su lugar y/o función en el mundo y sobre todo aquello que acontece a su alrededor y que de forma, más o menos directa, le pueden afectar.

Por otro lado, debido al disfrute y la gran aceptación de este estilo crítico por la audiencia, lo que equivale para las cadenas televisivas a éxito y beneficio económico, todo apunta a que es una fórmula que por el momento no sólo no muestra ningún signo de desaparición, sino que se revela como un medio capaz de evolucionar con el tiempo y de trabajar según las exigencias y los intereses de quienes la controlan, pudiendo de este modo colaborar a favor o en contra de un progreso social y político.

10.2. Antítesis: *La hora de Bill Cosby* y *Matrimonio con hijos*

Estas series aparentemente tan distintas guardan bastantes similitudes. Tanto *La hora de Bill Cosby* como *Matrimonio con hijos* pertenecen a una misma década, los años ochenta. La primera nace como respuesta lógica a la “revolución conservadora”²⁹⁸ que tuvo lugar durante esa década, viéndose incentivada en gran medida por Ronald Reagan. Esta dirección política fue tomada con el propósito de paralizar cualquier movimiento progresista iniciado en años anteriores y de mantener una moralidad conservadora entre los norteamericanos, entre otros aspectos (Roca, 2009: 35). Otro de los últimos intentos por mantener la ideología conservadora en los hogares fue a través de *Punky Brewster*²⁹⁹ (David W. Duclon, 1984-1988), donde la búsqueda de la familia era primordial y el rezo a Dios estaba presente.

²⁹⁸ Término utilizado por Manuel Roca para explicar los acontecimientos ocurridos en los años ochenta en Estados Unidos (2009: 35).

²⁹⁹ Esta comedia de situación refleja la importancia de tener a alguien a lo que poder llamar familia. Tanto Punky como Henry son personas solitarias, desprovistos de una familia y ambos personajes, por unas razones u otras, acaban por convivir juntos como si fueran parientes para abastecer esa carencia. Desde el primer capítulo se incluye el rezo de la niña, quien pide a Dios que le vaya bien en su nueva vida, y esto resulta interesante ya que coincide con el propósito de Ronald Reagan de tener aún más presente la religión en las escuelas en aquellos años (Roca, 2009: 99). Por último, esta serie apela incesantemente a los sentimientos de los telespectadores al mostrar escenas emotivas como resultado de la mezcla de una niña abandonada y de un viudo solitario. Ejemplo de ello se produce en el capítulo piloto, donde Punky al darse cuenta de que Henry no quiere que se quede con él, le dedica unas conmovedoras palabras en las que confiesa que entiende que nadie quiera estar con ella, ya que ni sus padres la quisieron. Todo este drama se ve incrementado cuando Punky se marcha de la casa en una noche de lluvia. Henry preocupado, a pesar de negar su aprecio hacia la niña, sale en su búsqueda arrepentido.

Sin embargo, la segunda *sitcom* interpreta una postura totalmente opuesta al ridiculizar y mostrar incoherentes todas las bases en las que se fundamenta dicha revolución conservadora. *Matrimonio con hijos* remarca la descomposición de los pilares conservadores y de la cultura patriarcal que la sociedad estaba experimentando a finales de los años ochenta. Fue entonces cuando hubo un punto de no retorno para las comedias de situación. Las series centradas en familias nucleares que eran tan habituales desde los primeros años de la televisión hasta los ochenta dejaron de ser creíbles, evitando que los telespectadores pudieran identificarse con las familias mostradas. De esta forma, las posteriores ficciones narrativas fueron mostrando personajes más diversos y no tan enraizados en el conservadurismo como ocurre con *Los Simpson* o *La niñera*³⁰⁰ (*The Nanny*, Fran Drescher, Prudence Fraser, Peter Marc Jacobson y Robert Sternin, 1993-1999).

Otro de los denominadores comunes entre ambas series es que están protagonizadas por familias nucleares. No obstante, los modos de presentarlas son muy distintas, en *La hora de Bill Cosby* la familia que se muestra parece ser perfecta e idílica, sin grandes preocupaciones transcendentales. El matrimonio y sus cuatro hijos simulan ser un modelo familiar estable, basado en el *American way of life*, digno de ser seguido por la sociedad. En *Matrimonio con hijos* ocurre totalmente lo contrario, esta familia compuesta a partir de los estereotipos que definen a la familia tradicional norteamericana (cultura patriarcal, casa en la periferia, la esposa ama de casa, el perro, etc.), se presenta como un grupo desestructurado, carente de respeto y amor sincero entre sus miembros, lo que da a entender que no es un lugar adecuado para que dos niños sean criados. En consecuencia, mientras que en *La hora de Bill Cosby* glorifican y perpetúan la clásica imagen de la familia reaganista, en *Matrimonio con hijos* se encargan de disolver dicha idea. Este modo de proceder abrió paso a nuevas familias imperfectas, más cercanas a la realidad

³⁰⁰ En esta *sitcom* se aprecia la gran influencia que Peggy, personaje protagonista de *Matrimonio con hijos*, ha tenido a la hora de crear a Fran Fine, la niñera. Aunque su carácter no es tan extremista como la de su antecesora, Fran ha recogido no sólo el descaro y la personalidad llana y/o mundana de Peggy, sino que también su físico y la forma de vestir le hacen referencia. El cuerpo exuberante, los vestidos provocadores y llamativos y el pelo abultado de Fran establecen en su conjunto una clara similitud con ella. Por otro lado, *La niñera* sigue los mismos pasos que *Matrimonio con hijos* al mostrar a una familia más o menos desestructurada, ya que los niños no se respetan entre ellos y su padre viudo carece de las habilidades adecuadas para criarlos. Al igual que *Matrimonio con hijos*, *La niñera* utiliza como uno de sus atractivos las constantes críticas hacia todo lo que les rodea y hace referencias más o menos sutiles en torno al sexo. Otro aspecto revelador que muestra el salto producido desde *La hora de Bill Cosby* a *La niñera* es la repulsa que tiene C.C. Babcock, compañera de negocios del padre de familia, hacia los niños en general y hacia los hijos del magnate en particular. De esta forma, el sentimiento maternal y tierno de las mujeres deja de estar intrínseco en su genética.

norteamericana. Muestra de ello y de su puesta en práctica es una producción que se emite en la actualidad llamada *Mom*³⁰¹, la cual radicaliza al máximo la idea de imperfección familiar con una madre e hija exalcohólicas y exdrogadictas, que vivían en un hogar sin amor.

Los oficios que desempeñan los miembros de la familia es una de las grandes diferencias existentes entre ambas *sitcoms*, lo cual repercute en las relaciones que se establecen entre los sujetos y en su estilo de vida. *La hora de Bill Cosby* representa el éxito laboral, tanto Cosby que ejerce como médico como Clair de abogada, pertenecen a la élite de la sociedad. Ambos desempeñan unas labores respetadas y admiradas socialmente. Además, a través de estos oficios la familia puede mantener una vida acomodada sin preocuparse de posibles problemas económicos. En contrapunto, la familia Bundy es una familia de clase media-baja que sólo cuenta con el ingreso modesto de un dependiente de una zapatería, puesto que su mujer es ama de casa. Esto es motivo de disputas entre el matrimonio, ya que ambos aspiran a tener ciertos bienes materiales³⁰² a los que no pueden acceder debido a los gastos y a la falta de dinero. En cuanto a los hijos de los dos matrimonios, los niños de los Huxtable aparentan tener un futuro prometedor ya que se esfuerzan y se toman en serio sus estudios, sin embargo, los menores de los Bundy no parecen estar preocupados por su educación, sobre todo Kelly, quien sólo se centra en conocer a chicos y cuidar su físico.

Respecto al tipo de relaciones que establecen entre sí los componentes de cada familia, los Huxtable se basan en el amor, el respeto y la confianza, mientras que en los Bundy sus lazos están compuestos por egoísmo, engaño e insolencia. Pero a pesar de ser dos maneras distintas en la que los individuos pueden entablar una relación con otro, ambos tienen de trasfondo el amor y la felicidad. Estos dos factores aunque puede resultar más difíciles de apreciar en *Matrimonio con hijos* no dejan de ser ciertos, puesto que la familia permanece unida al final de cada capítulo sin importar la adversidad a la que han sido

³⁰¹ La serie está protagonizada por Christy, una camarera soltera que no pudo cumplir su sueño de convertirse en psicóloga por quedarse embarazada cuando era adolescente. Tanto Christy como su madre son exalcohólicas y la protagonista culpa a esta última de todos sus males debido a que no ha sido un buen modelo para ella. Christy pasó la mayoría de su infancia desatendida y sola ya que su madre se ausentaba para estar con distintos hombres, emborracharse y hasta drogarse. A consecuencia del mal ejemplo que representan ambas, los hijos de la protagonista parecen seguir sus mismos pasos.

³⁰² Lo que implica la frustración de no alcanzar el sueño americano.

sometidos y, aunque el matrimonio en ocasiones pueda amenazar o hacer referencia sobre una posible separación, nunca se lleva a cabo.

Por otro lado, también las familias establecen relaciones con individuos externos al hogar, como pueden ser vecinos o clientes. En este sentido, los Huxtable rara vez se sociabilizan con personas fuera de su entorno pero cuando lo hacen lo efectúan con satisfacción y cordialidad, como si de una experiencia placentera se tratara. En cuanto a los Bundy, generalmente evitan el contacto, sobre todo Al, que se presenta como un personaje antisocial. Al ni muestra interés en conocer a sus nuevos vecinos ni trata con amabilidad a los clientes que entran en la tienda donde trabaja. Pero esto no resulta incoherente puesto que ni siquiera es capaz de mantener una relación armoniosa con su mujer o hijos.

El humor empleado en *Matrimonio con hijos* es morboso, irreverente, repleto de dobles lecturas y referencias sexuales. Esta serie al no regirse por unos valores conservadores y al no pretender mostrarse como un modelo social, puede permitirse el hacer uso de una comedia más desenfadada e insurgente. Sin embargo, el protagonista en *La hora de Bill Cosby* pretende ser una figura que encarne los valores e ideales americanos, intenta ser el padre de América, un modelo a imitar por la ciudadanía estadounidense. A consecuencia, su humor se encuentra muy castrado, no puede permitirse los chistes indecentes de los Bundy. Por eso mismo, su comedia se encuentra limitado a lo puro y casto, un humor para ser percibido y entendido tanto por niños como por adultos.

La puesta en escena es idéntica en ambas series. En el rodaje multicámara una de ellas toma la posición en el salón, concretamente en el lugar donde debería estar la televisión. De este modo los telespectadores ocupan un lugar privilegiado, simulan ser el epicentro de cada acción. La televisión es, entre otras cosas, un aparato para el entretenimiento y una ventana de lo cotidiano, por lo que el telespectador acaba por entrometerse en la vida privada y diaria de la familia, como si de un *voyeur*³⁰³ se tratara.

³⁰³ Esta intromisión al ámbito privado se debe a la curiosidad y al placer por la morbosidad que implica la mirada hacia lo prohibido. Carolina Sanabria explica que el hecho de observar al otro es un acto natural del ser humano, incluso lo considera imprescindible (2008: 163). Tanto en el cine como en televisión ha habido muestras que abordan el *voyeurismo*, como es el caso de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), donde el protagonista presencia un asesinato cometido en el edificio vecino con la ayuda de unos prismáticos o *El show de Truman* (*una vida en directo*) (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) en el que su personaje protagonista es utilizado para hacer un programa de televisión sin ser consciente de ello. En televisión el *reality-show* o telerrealidad se podría decir que es donde más se desarrolla el *voyeurismo*. Algunos ejemplos claros y recientes es *Gran hermano* (*Big Brother*, 2000-...) o *Supervivientes* (*Survivor*, Charlie Parsons, 2000-...).

11. Análisis cualitativo de tres comedias de situación contemporáneas: *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl*

La muestra seleccionada para realizar el análisis corresponde a la primera temporada de cada *sitcom*. Esta muestra resulta suficiente para la investigación que aborda esta tesis puesto que las series escogidas recogen un número considerable de temporadas. En la actualidad *Big Bang Theory* consta de diez temporadas, *Modern Family* de ocho y *New Girl* de seis³⁰⁴. Es importante aclarar que se ha hecho alguna breve mención sobre algún capítulo perteneciente a otras temporadas, cuyo único propósito ha sido el de complementar y desarrollar las ideas extraídas de la primera temporada. Sin embargo, la aparición de esta clase de menciones es muy escasa debido a que, como se acaba de decir, el objeto de análisis escogido han sido los episodios que forman parte de la temporada uno.

Cuando se decide estudiar un elemento contemporáneo algunos inconvenientes deben ser asumidos. Puede originar complicaciones el hecho de que actualmente no existan interpretaciones y/o conclusiones fehacientes sobre el objeto de estudio que permitan entramar nuevas teorías a partir de ellos, debido a que todavía se encuentra en proceso de desarrollo. Además, tampoco se tiene una visión global y completa del objeto de estudio, por lo que la dificultad aumenta a la hora de obtener unos resultados veraces (Eco, 2006: 33).

No obstante, las comedias seleccionadas aunque son contemporáneas y su desarrollo a largo plazo resulta incierto, constan de un número adecuado de temporadas, suficientes para proporcionar cierta estabilidad y solidez a dichas series. De esta manera, los resultados obtenidos pueden ser calificados como fiables y veraces, capaces de vislumbrar nuevos aspectos socioculturales de su país de origen, que en este caso es Estados Unidos.

11.1. El contexto histórico-cultural y su importancia en la producción de ficciones

La diferencia del año de producción de las series de comedia escogidas es bastante escasa. Entre ellas se halla una diferencia máxima de cuatro años y todas ellas se mantienen en

³⁰⁴ La última consulta fue realizada el 14 de diciembre del 2016.

antena actualmente. Esto significa que las tres *sitcoms* comparten el mismo panorama contextual y, por esto mismo, son examinadas a continuación de forma conjunta.

Uno de los acontecimientos de la historia norteamericana que más resuena en el imaginario colectivo son los atentados terroristas a las Torres Gemelas de Nueva York, que tuvo lugar el día 11 de septiembre del 2001. Este hecho en seguida pasó a conocerse como el 11-S y alteró drásticamente el transcurso natural de la ciudad y de sus habitantes. Para los radicales islamistas, el 11-S no sólo significó herir el motor de la ciudad, sino que también les funcionó como medio propagandístico para dar a conocer a la primera potencia y al resto del mundo una muestra de fuerza, poder y declaración de intenciones (Huerta, 2008: 81).

La repercusión del atentado tuvo un gran efecto sobre la sociedad, la política y los productos de ficción. Resulta imposible poder hablar de cada uno de ellos de forma aislada, ya que estos tres factores se retroalimentan entre sí. A través de los medios de comunicación se desplegó todo un mecanismo informativo, donde el ciudadano se encontraba en medio de una sobreexposición de imágenes de aviones estrellándose contra las torres y de información estremecedora sobre lo acontecido. Se puede decir que mediante la repetición diaria del suceso por parte de los medios de masas, se agravó el sentimiento de inseguridad y miedo en el tejido social (Holloway, 2008: 65). De esta sensación de inseguridad generalizada se puede distinguir, en palabras de María del Mar Grandío, el “riesgo real” y el “riesgo percibido”. Mientras que el primero se basa en obtener resultados a través de datos científicos, el segundo es generado a través de los medios de comunicación, especialmente del cine y de la televisión, los cuales elaboran y difunden los mensajes de peligro. Tanto la industria televisiva como la cinematográfica ponen a disposición de cualquiera una visión completa de los sucesos del 11-S que permite conocer los hechos, mostrar las amenazas, provocar inquietudes y reflexionar sobre lo acontecido (2011: 54-55).

El ataque terrorista coincidió con el año en el que George W. Bush se ponía al frente del gobierno tras ganar unas elecciones un tanto controvertidas, ya que la oposición sospechaba que había protagonizado un fraude electoral en el recuento de votos (Sánchez-Escalonilla y Rodríguez, 2012: 8). Su partido político, el partido republicano, utilizó el discurso del miedo al igual que lo utilizaban para hacer referencia a la Guerra Fría contra los comunistas, estableciendo con ello dos bandos diferenciados y enfrentados: el

estadounidense y el islamista (Fernández y Menéndez, 2011: 4). Aunque sus primeros meses en la Casa Blanca pasaron totalmente inadvertidos, el ataque islamista exigió que se pusiera en el punto de mira de todos los ciudadanos para que retornara el orden y la tranquilidad a una ciudad asumida en el caos. El atentado supuso para Bush, según señala un estudio de *The Pew Research Center*, una mejora en su imagen como nuevo presidente, consiguiendo tener de su lado al 86% de los norteamericanos a finales de septiembre en su propósito de utilizar la fuerza militar para tomar represalias contra el Estado Islámico (VV.AA., 2008: 1).

Por productos ficcionales se hace referencia a las películas, series y cómics que el cine, la televisión y las editoriales divulgan por todo el mundo. Algunos programas dramáticos como *Mentes criminales* (*Criminal Minds*, Jeff Davis, 2005-...), *Héroes* (Heroes, Tim Kring, 2006-2010), *Homeland* (Alex Gansa y Howard Gordon, 2011-...), *Person of Interest* (Jonathan Nolan, 2011-2016) o *Los 100* muestran el trauma post-atentado que sigue presente en las mentes de la sociedad. Estas series se centran en plasmar situaciones de catástrofe, conspiraciones, asesinatos y otros tipos de horrores, pero también dan muestra de un intento de proteger la vida humana y de hacer del mundo un lugar más seguro.

El cómic, por su parte, fue uno de los primeros en incluir el ataque a las Torres Gemelas a sus viñetas a través de uno de los tomos de *The Amazing Spiderman*, editado por la compañía Marvel, tres meses después de que tuviera lugar el suceso. Este capítulo arranca en el mismo día del atentado y muestra la manera en la que Spiderman intenta digerir la catástrofe. El dolor y la confusión de un país se resumen en las palabras que los ciudadanos dirigen al superhéroe al preguntarle dónde estaba cuando le necesitaban y por qué ha dejado que tal acontecimiento atroz diera lugar. Estas preguntas que el tebeo recoge son las mismas que los norteamericanos planteaban a sus gobernantes, preguntas que, al igual que en el cómic, esquivaron respondiendo que preveer un ataque terrorista de esa envergadura era imposible ya que el comportamiento de los criminales radicales es voluble. Otro de los momentos que resulta importante resaltar es el sufrimiento que muestra el Doctor Muerte, archienemigo de Spiderman, al ver un paisaje tan devastador. La impotencia y repulsa del antagonista hacia este tipo de terrorismo es tan grande que sobrepasa a las maldades y a la voluntad del propio villano de dominar el mundo (Segado, 2005: 235-238).

En el caso de Hollywood, este se adelantó a los acontecimientos produciendo años antes películas en las que se auguraba el mal presagio del 11-S. Muestra de ello fueron algunos largometrajes como *Jungla de cristal: la venganza* (*Die Hard: With Vengeance*, John McTiernan, 1995) u *Operación swordfish* (*Swordfish*, Dominic Sena, 2001), pero sobre todo *Estado de sitio* (*The Siege*, Edward Zwick, 1998) es el que más se acercó a la realidad al plasmar en su trama la amenaza islamista (Huerta, 2008: 82). Paralelamente, entre la mayoría de la población norteamericana se estaba generando un sentimiento de inseguridad, un 64% temía que fuera a haber un ataque terrorista grave en los próximos cincuenta años (Sánchez-Escalonilla y Rodríguez, 2012: 4-5).

El presidente de Norteamérica era consciente del potencial de Hollywood. Sabía perfectamente el poder de sugestión de la que goza el cine a la hora de acercar hacia una postura ideológica u otra al ciudadano (Huerta, 2008: 85). Por esto mismo, a finales del 2001 alentó a los ejecutivos de la industria fílmica a que produjera películas que legitimaran la batalla bélica que se quería iniciar. Además, se pretendía que también tuviera un papel de concienciación ciudadana para hacerles ver que esta represalia afectaba a todo el mundo y que por ello era necesario un contraataque conjunto para acabar contra los terroristas. Esto produjo una división de posturas políticas, ya que una parte de los profesionales del audiovisual aceptaron colaborar y otros no. Aunque esto dio lugar a la aparición de un cortometraje llamado *The Spirit of America* (Chuck Workman, 2001), cuya pretensión era hacer apología del patriotismo americano a través de la sucesión de diversos clips de los héroes mejor valorados del cine estadounidense, esta tendencia de apoyo desapareció rápidamente, sin dar lugar a otros proyectos de relevancia (Sánchez-Escalonilla y Rodríguez, 2012: 8-9).

A consecuencia del 11-S, política y cine nunca habían estado tan entremezclados. No sólo el cine y la televisión producían materiales que se veían influenciados por los atentados, sino que también los actores que protagonizaban largometrajes bélicos o de acción estaban teniendo un papel importante en la vida real. Este es el caso de Bruce Willis, quien ofreció una recompensa de un millón de dólares para quien facilitara a Estados Unidos información relevante sobre el paradero de los dirigentes de la célula terrorista Al-Qaeda. Por otro lado, en 2003 también se muestra la delgada línea que separa la ficción de la no ficción al ser elegido a Arnold Schwarzenegger gobernador de California en representación al Partido Republicano (Huerta, 2008: 87)

Conforme transcurrían los años, el porcentaje de aprobación de Bush iba desplomándose a lo largo de su doble legislatura. Debido a varios acontecimientos como el inicio de la guerra de Irak en el año 2003, el Huracán Katrina en el 2005 y la crisis financiera del 2008, el presidente obtuvo el rechazo de la gran mayoría de la población, pasando de tener un apoyo del 86% en septiembre del 2001 a un 24% a finales del 2008, según marca los datos ofrecidos por *The Pew Research Center* (VV.AA., 2008: 1).

Esta desconfianza alcanzó a la gran pantalla, como explican Antonio Sánchez-Escalonilla y Araceli Rodríguez, donde la figura del presidente, que antes se caracterizaba por su fuerza, firmeza y sabiduría, por ser admirado y respetado por la ciudadanía y por ser capaz de velar por el bienestar de su país en momentos críticos, como se muestra en *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) y *En la línea de fuego* (*In the Line of Fire*, Wolfgang Petersen, 1998) o *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), ahora la imagen presidencial pasaba a ser degradado a un hombre falto de seguridad, prácticamente deshumanizado e incapaz de tomar las medidas adecuadas para solventar un problema. Esta nueva imagen desmejorada del presidente en la ficción narrativa se veía inmiscuida en situaciones muy variadas pero todas ellas catastróficas, como amenazas a la seguridad ciudadana, peligros medioambientales o nucleares. *Pánico nuclear* (*The Sum of All Fears*, Phil Alden Robinson, 2002), *El día de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004) o *Wall·E. Batallón de limpieza* (*Wall·E*, Andrew Stanton, 2008) son algunos de los ejemplos que escenifican el panorama explicado. Para ambos autores los acontecimientos que ocurrían en la vida real, los cuales debilitaban paulatinamente la presidencia de Bush, sumado a la imagen negativa que Hollywood difundía dentro de la ficción durante todo su mandato a modo de “desafío” hacia el modo de hacer política del expresidente republicano, tuvo como resultado que la dominancia política de Bush llegara a su fin (2012: 6 y 2014: 262-263).

A su vez, los festivales cinematográficos celebrados por aquellos años dieron mucho de qué hablar. Los más prestigiosos como los de Cannes, Berlín o Venecia se constituyeron como un verdadero hervidero de repulsa hacia el discurso político dominante. Al mismo tiempo, los profesionales que se mostraban contrarios a la guerra se agruparon y crearon la asociación *Artists United to Win War without War* (Huerta, 2008: 85-86).

Actualmente, aún se siguen produciendo películas en las que la autoridad del presidente de Estados Unidos queda en entredicho. La comedia, donde los límites de la

permisibilidad son más amplios que en cualquier otro género, ha dado recientemente el largometraje *Pixels* (Chris Columbus, 2015). En esta película se muestra a un presidente inepto y estúpido, ya que no sabe leer y siempre es cazado por la prensa en situaciones embarazosas. Los norteamericanos le odian y lo demuestran haciendo manifestaciones en contra suya para gritarle todas sus disconformidades. Por si fuera poco, tampoco es capaz de hacerse cargo de sus funciones cuando la seguridad de la Tierra es amenazada por los alienígenas. Al no saber actuar ante las situaciones extremas adecuadamente, relega la responsabilidad a un grupo de adictos a los videojuegos clásicos, quienes demuestran tener muchas más destrezas y habilidades para proteger a la humanidad que el propio presidente. Por último, su físico tampoco le beneficia, pues resulta tener sobrepeso y no es nada atractivo, lo cual si se suma esto a su personalidad, le convierten en una imagen de Norteamérica bastante humillante.

Sin embargo, la imagen más peyorativa y el máximo grado de crueldad y deshumanización que se le asigna al presidente y en general, a todo el sistema político estadounidense, es en el cine de horror. Muestra clara de ello son dos recientes producciones llamadas *The purge: la noche de las bestias* (*The Purge*, James DeMonaco, 2013) y su secuela *Anarchy: la noche de las bestias* (*The Purge: Anarchy*, James DeMonaco, 2014). Ambas se centran en un escenario idílico, donde el crimen y el paro son prácticamente inexistentes y donde el país goza de un esplendor económico. Pero hay una doble cara. Todo esto es posible debido a que el gobierno permite que un día al año, durante doce horas, todo tipo de crímenes sean legales, incluido el asesinato, para que la gente libere toda la tensión y el odio acumulado durante el año. No sólo la barbarie del gobierno se manifiesta en la permisibilidad de que este tipo de acontecimientos sean amparados por la ley, sino que el egoísmo y la frialdad toma su máximo esplendor cuando imponen que una de las pocas prohibiciones que se establecen durante la matanza, sea que no se pueda atentar contra los altos cargos políticos.

Como se ha dicho anteriormente, el cine, la política y la sociedad son un todo, indivisibles, ya que las acciones de unos afectan a los otros. La política requiere de la televisión y del cine en la lucha por el control ideológico de la sociedad. Por consiguiente, el cine demuestra tener un gran poder de sugestión sobre la ciudadanía. Los medios de comunicación se presentan como una pieza clave en todo este engranaje político a través del cual, dependiendo de si su postura es más o menos favorable al partido imperante, será valorado de una u otra forma por los norteamericanos. Si su pensamiento es opuesto

al del gobierno establecerá una retaña de largometrajes donde la ciudad se encuentre en peligro por amenazas medioambientales o terrorismo y donde al presidente le sobrepase la presión y acabe por ser un personaje totalmente dispensable en la trama. Por el contrario, si decide mostrar su cooperación, hará una llamada a los valores americanos y hará apología de la fuerza y endereza que tiene la primera potencia mundial. Por último, la sociedad es quien elige a los gobernantes y con ello se establece el futuro del país, de ahí la necesidad del presidente de tener su apoyo.

Un año después de que empezara la emisión de capítulos de *Big Bang Theory*, Barack Obama alcanzó la presidencia de los Estados Unidos tras obtener el apoyo ciudadano en las elecciones celebradas en el año 2008. Su llegada a la Casa Blanca fue señalada como un acontecimiento histórico por ser el primer afroamericano que se convirtió en presidente de la primera potencia mundial (Sánchez-Escalonilla y Rodríguez, 2014: 256). No obstante, Obama previamente ya había conseguido hacer historia, ya que también fue el primero en obtener la victoria en las elecciones internas, superando a la candidata Hillary Clinton. De este modo, Obama se convirtió en la imagen de uno de los principales partidos norteamericanos: el partido demócrata (Valdez y Huerta, 2013: 1).

Fueron varios los motivos por los que Barack Obama consiguió obtener la mayoría de votos. Una cuestión que le facilitó su objetivo fue la crisis económica y política en la que Estados Unidos estaba asumida. Tras dos mandatos consecutivos del partido republicano encabezado por el expresidente George W. Bush y tras el agravio de los problemas que sacudía a la sociedad, esta crisis se tradujo como una oportunidad para Obama, ya que se presentó a las elecciones como solución a todos los problemas (Marco, 2012: 133; Sánchez-Escalonilla y Rodríguez, 2014: 256).

Su imagen moderna y cercana al pueblo, su carisma y su política basada en el diálogo se alejaba considerablemente del estilo político que había adoptado Bush durante su mandato. Esto mismo era lo que pretendía Obama para así conseguir su propósito de mostrarse como la alternativa de mejora en las elecciones presidenciales. Además, su interés por ofrecer una sanidad pública similar a la que ya se podía encontrar en Europa, el reconocimiento de derechos a las minorías como los homosexuales y la identificación que podía sentir la raza negra hacia el candidato, consiguió favorecer su investidura (Marco, 2012: 133-137).

En medio de la atmósfera tensa y de desconfianza que se vivía dentro del partido republicano y fuera entre los ciudadanos norteamericanos, Obama trabajó hábilmente a la hora de modelar su imagen. Las medidas que decidió presentar como solución a la crisis se relacionaron con las que Franklin D. Roosevelt propuso para solucionar la crisis económica de 1929 y con las que ganó la presidencia en el año 1932. Por consiguiente, se benefició de la imagen salvadora de Roosevelt ya que al igual que él, Obama se presentó a las elecciones en tiempo de crisis y con unas medidas que podían abastecer las necesidades estadounidenses (Sánchez-Escalonilla y Rodríguez, 2014: 256; Marco, 2012: 131). Como se puede observar, las tres comedias de situación se han desarrollado casi en su plenitud durante los años en los que el partido demócrata ha estado dirigiendo el país.

Big Bang Theory, *Modern Family* y *New Girl* se asientan en un contexto post-reaganista y representan un claro ejemplo de la crisis que sufre el capitalismo, el cual se inició y se desarrolló durante los primeros años del siglo XXI. Estas comedias desafían las bases por las que se identifica el sistema capitalista al mostrar los intentos frustrados de los personajes por cumplir el sueño americano, al ridiculizar la importancia del trabajo, al fragmentar la unidad familiar, al corromper a los padres modélicos y a los hijos obedientes, al intercambiar las funciones de los roles de género, etc. En resumen, estas series contemporáneas manifiestan la crisis ética a la que Estados Unidos está sometida, estableciendo así una brecha en el modelo clásico del estilo de vida norteamericano.

11.2. Análisis de *Big Bang Theory*

Big Bang Theory se basa en la vida cotidiana de un grupo de amigos *nerds*. Su incapacidad para relacionarse con personas ajenas a su círculo privado y su falta de adaptabilidad en diversas situaciones fuera del contexto educativo genera numerosos conflictos, malentendidos y degradaciones.

Charles Michael Levine, más conocido como Chuck Lorre, y Bill Prady son quienes se encargaron de iniciar la creación de *Big Bang Theory*. Ambos poseen una larga trayectoria dentro de la ficción televisiva, especialmente el primero. Lorre, nacido en octubre de 1952 en Nueva York, ha participado en la creación de otros proyectos, algunos de ellos mundialmente reconocidos, como *Dos hombres y medio*, *Mom*, *Grace al rojo vivo* (*Grace*

Under Fire, Chuck Lorre, 1993-1998), *Cybill* (Chuck Lorre, 1995-1998) y *Dharma y Greg* (*Dharma & Greg*, Chuck Lorre y Dottie Dartland Zicklin, 1997-2002).

Por otro lado, también ha estado involucrado en diversas obras ejerciendo otras labores como la de guionista. Algunas muestras son: *Mike y Molly*, *Roseanne*, *Mis dos padres* (*My Two Dads*, Danielle Alexandra y Michael Jacobs, 1987-1990) y *C.S.I. (CSI: Crime Scene Investigation*, Anthony E. Zuiker, 2000-2015). Para autores como Carmen Abarca, Miguel Casamayor, Jordi Falguera y Mercè Sarrias, las series cómicas en las que ha trabajado Chuck Lorre tienen un elemento común: el tipo de humor. Ellos lo definen como “atrevido, irreverente y altamente dañino para la salud de los más convencionales” (2015: 48).

Por otro lado, Bill Prady, nacido en junio de 1960 en Michigan, ha colaborado como creador, guionista y productor ejecutivo en múltiples series reconocidas como *Matrimonio con hijos*, *Dharma y Greg*, *Sigue soñando* (*Dream On*, David Crane y Marta Kauffman, 1990-1996), *Los líos de Caroline* (*Caroline in the City*, Fred Barron, Marco Pennette y Dottie Dartland Zicklin, 1995-1999), *Las chicas Gilmore* y *The Muppets* (Bob Kushell y Bill Prady, 2015-...).

11.2.1. Antecedentes que han sido determinantes para la creación de *Big Bang Theory*

Para la creación de esta comedia de situación se han tomado características prestadas de otras series antecesoras, donde se ha abordado como tema principal la vida rutinaria de un *nerd* y su manera de lidiar con las personas que le rodean y con el mundo.

Una de las series con la que rápidamente se puede establecer una clara relación es *Los informáticos* (*The IT Crowd*, Graham Linehan, 2006-2013). Esta *sitcom* se centra en dos informáticos y su vida cotidiana en la oficina. Ellos se encuentran en el último eslabón de la pirámide jerárquica que constituyen los empleados y esta distinción entre rangos se hace visible al ser los únicos cuyo despacho se encuentra en el sótano y en unas condiciones infrahumanas. Además, también se evidencia una repulsa llamativa al mundo laboral. Tanto el jefe como los empleados no toman en serio el oficio que desempeñan, puesto que utilizan los baños como lugar para tener acercamientos físicos y el jefe se muestra ignorante de los conocimientos de los nuevos empleados que contrata y despide

a otros de forma deliberada. A su vez, los protagonistas informáticos tampoco son una excepción, ellos descuidan sus obligaciones como es el atender las llamadas telefónicas destinadas a la ayuda de soporte técnico e incluso humillan a los clientes que tienen escaso conocimiento sobre informática.

Esta falta de respeto hacia el trabajo la incluye *Big Bang Theory* en sus tramas, sobre todo se muestra cuando se califica el oficio del otro, del ajeno. Sheldon por ejemplo menosprecia el oficio de sus amigos ya que cree que sus investigaciones y proezas carecen de verdadero valor. En el caso de Penny, quien ejerce un trabajo no cualificado de camarera, Sheldon no tiene esperanza alguna en su intelecto. Esta característica ha sido muy trabajada en *The Office* (Ricky Gervais y Stephen Merchant, 2001-2003), donde el propio jefe de la oficina invierte más tiempo en bromear con sus subordinados que en trabajar. Ningún empleado parece soportarle y sus bromas no producen nada más que alguna que otra risa forzada. Teniendo a este jefe como modelo, los trabajadores se inmiscuyen constantemente en disputas infantiles con el resto de sus compañeros y dedican su tiempo de trabajo para hacer otras cosas como coquetear o compartir anécdotas. Los insultos y las bromas pesadas³⁰⁵ acaban por ser la tónica de cada capítulo, menospreciando la importancia de la seriedad y el compromiso en el mundo laboral.

Por otro lado, el carácter arrogante y el ego que acompaña estrechamente a Sheldon Cooper guardan una gran similitud con la personalidad del doctor House, protagonista de la serie *House (House M.D., David Shore, 2004-2012)*. El doctor es un hombre cuyo rasgo principal es la desmesurada soberbia que desprende con todo el mundo a consecuencia de su elevado intelecto y su gran habilidad en el campo de la medicina. Al igual que House, a Sheldon no le preocupa herir los sentimientos de sus más cercanos, comparte con el resto lo que piensa de la forma más cruel y no está interesado en establecer sanas y duraderas amistades con sus compañeros de trabajo. Ambos están o creen estar por encima de cualquier persona o norma y debido a sus complejas personalidades sólo un grupo reducido de personas deciden mantener contacto con ellos. Las personas restantes, que

³⁰⁵ En el capítulo piloto de *The Office* el jefe hace llorar a una empleada por hacerle creer que estaba despedida por robar material de oficina. Cuando la empleada descubre que todo había sido una broma, esta insulta a su jefe entre lágrimas. En otra escena de este mismo episodio, un empleado realiza otra broma a un compañero con un alto sentido de la propiedad, que consiste en introducir la grapadora de su compañero en una tarta de gelatina. Cuando el empleado descubre que su grapadora se halla en uno de sus postres más odiados, entra en cólera.

son la mayoría, prefieren mantenerse alejados de sus comentarios vejatorios y de sus presencias irritantes.

Otro aspecto que ha sido recuperado por *Big Bang Theory* es la falta de adaptación y la incompreensión que sufre el superdotado Malcolm de la serie *Malcolm (Malcolm in the Middle*, Linwood Boomer, 2000-2006) ante su familia disfuncional y ante sus compañeros de colegio. Malcolm, un niño con un alto coeficiente intelectual, debe soportar las humillaciones de algunos niños que abusan de él por ser diferente, por ser más listo que la media. Además, tampoco es apoyado o entendido en casa, mantiene constantes peleas físicas y verbales con sus hermanos y los cuidados por parte de sus padres son prácticamente nulos.

Los personajes de *Big Bang Theory*, por norma general, recuerdan en numerosas ocasiones la falta de entendimiento con la familia o personas de su edad a consecuencia de su mente privilegiada. Además, al igual que Malcolm, durante su época de estudiante tuvieron que soportar las constantes humillaciones de aquellos niños que los maltrataban y favorecían su exclusión social. En el caso de Sheldon, él se crió entre una familia humilde y cristiana de Texas. En medio de este contexto, Sheldon no encontró lugar entre sus familiares, ya que su mente científica se contraponía a la fe de su madre y tampoco fue aceptado por los niños de su entorno debido a que le maltrataban a causa de no ser alguien que se pudiera considerar “normal”. Sheldon destacaba por su inteligencia y arrogancia, lo cual no agradaba a este tipo de habitantes de ideología conservadora.

El enamoramiento de un *nerd* por una mujer popular y atractiva suele ser un tema que abunda en este tipo de comedias. Son muchos los personajes que se han podido ver en televisión y que se han sentido atraídos por alguien ajeno a su mundo, por alguien con quien aparentemente no tienen nada en común y que se encuentra muy alejado de sus posibilidades. Personajes como Steve Urkel de *Cosas de casa*, Seth Cohen de *O.C. (The O.C.*, Josh Schwartz, 2003-2007) o Chuck Bartowski de *Chuck* (Chris Fedak y Josh Schwartz, 2007-2012) son el ejemplo ideal de ese amor a primera vista y que, después de mucho sufrimiento, consiguen iniciar una relación sentimental con la chica de sus sueños.

Esta línea es la que se ha seguido en *Big Bang Theory*, puesto que tanto Leonard, como Rajesh y Howard han intentado incesantemente acercarse a mujeres hermosas, con las cuales no tienen oportunidad alguna. El ejemplo más evidente de este tipo de enamoramiento express y de la lucha incansable que ha mantenido durante años es el de

Leonard. Él deja claro a los telespectadores sus sentimientos hacia Penny desde el capítulo primero. A pesar de las diferencias que existen entre ambos y los rechazos de Penny, Leonard nunca se rinde y finalmente terminan por contraer matrimonio.

11.2.2. Construyendo personajes: análisis físico y psicológico

Sheldon Lee Cooper

Cooper mide 1'86 metros, tiene una constitución bastante delgada y de piel pálida. Estas tres características en su conjunto dan la impresión de ser un hombre débil y enfermizo. El corte de su cabello castaño siempre es corto y clásico pero arreglado. A veces se peina de tal forma que deja caer un pequeño flequillo.

Su forma de vestir se encuentra al margen de la moda, utiliza una indumentaria muy tradicional del siglo pasado. Sus ropas están compuestas por una camiseta de manga larga interior, cuyas mangas siempre lleva arremangadas, y una camiseta exterior de manga corta que siempre contiene un mensaje o un dibujo que guarda relación con algún ámbito de la ciencia o con sus superhéroes favoritos. Los colores de ambas camisetas suelen ser tonos bastante diferentes para que el contraste sea evidente una vez puestas sobre el personaje. Los pantalones que utiliza suelen ser de algodón y, aunque no siempre, la mayoría de ocasiones escoge distintas tonalidades de marrón, entre las que abunda el beis. El calzado que utiliza siempre son unos zapatos de piel viejos, oscuros y austeros.

La profesión que ejerce es la de físico teórico en el Instituto de Tecnología de California. En cuanto a su personalidad, Cooper es extremadamente inteligente, su coeficiente intelectual sobrepasa al de todos sus compañeros. Tuvo acceso a la universidad cuando aún era menor de edad y allí obtuvo hasta dos títulos de Doctor y un máster. Este es uno de los grandes motivos por el que acaba forjando un carácter de superioridad, arrogante, egoísta e incluso egocentrista³⁰⁶. En esencia, él cree que es un regalo para la humanidad mediocre y que el ciudadano medio es sólo un obstáculo en su camino hacia la obtención

³⁰⁶ En el capítulo decimotercero, titulado “The Bat Jar Conjecture”, el grupo de cuatro amigos deciden participar en equipo en un concurso de física que se basa en acertar el máximo número de preguntas. Sheldon rápidamente es expulsado por sus amigos debido a que, aunque sabe todas las respuestas, no respeta el turno del resto de sus compañeros y no les deja responder a ninguna de las cuestiones. El egoísmo de Sheldon se agrava cuando consolida su propio equipo y pierde el concurso por desconocer la solución de la pregunta final y no permitir que su equipo conteste, aún sabiendo uno de ellos la respuesta correcta.

del premio Nobel de Física. Por otro lado, tiene un lado friqui que no se molesta en ocultar, disfruta leyendo cómics, viendo películas de ciencia ficción y jugando a juegos de rol y trenes eléctricos en miniatura. Otro elemento definitorio es su escepticismo respecto a la posible existencia de Dios, ya que él aborda todo desde una perspectiva científica.

Aunque en ningún momento de la serie se haya informado abiertamente que Cooper padece el síndrome de Asperger, también es cierto que incorpora muchos de los síntomas que lo identifica. A su vez, las manifestaciones de esta enfermedad recogen la mayoría de las características psicológicas del personaje. Uno de los indicios es la facilidad con la que se obsesiona con temas concretos como la limpieza³⁰⁷, los gérmenes³⁰⁸ y los superhéroes³⁰⁹, el excesivo control y planificación de todo y, como consecuencia, la incomodidad de tener que experimentar cambios³¹⁰. Tampoco tolera que manipulen sus pertenencias y su interacción con las personas resulta muy complejo ya que normalmente carece de interés por mantener contacto humano³¹¹. Además, no entiende el sarcasmo ni

³⁰⁷ En el capítulo segundo, titulado “The Big Bran Hypothesis”, se refleja la obsesión de Sheldon por el orden y la limpieza. No sólo quiere tener aseado su propio apartamento, sino que también se obsesiona con la limpieza del piso de Penny. Su preocupación es tan grande que de madrugada entra a recoger la casa de Penny mientras duerme. Otro ejemplo tiene lugar en el octavo episodio, titulado “The Grasshopper Experiment”, en el que Sheldon admite que se baña dos veces al día y se lava las manos siempre que tiene ocasión.

³⁰⁸ En el capítulo undécimo, titulado “The Pancake Batter Anomaly”, Penny regresa de Nebraska y cuenta que toda su familia enfermó por una gripe. Sheldon que tiene fobia a los gérmenes, se aleja de ella tan rápido como puede y empieza a hacerle preguntas muy concretas sobre cuándo empezaron a manifestarse los primeros síntomas o quién se sonó primero la nariz y a apuntarlos en una libreta para calcular las probabilidades que tiene para enfermar. A continuación, echa a Penny del apartamento y rocía el lugar con un spray desinfectante.

³⁰⁹ En muchas ocasiones se puede apreciar el fanatismo de Sheldon por los personajes de ficción. En capítulos como el segundo, titulado “The Big Bran Hypothesis” y séptimo, titulado “The Dumpling Paradox”, se le puede ver vistiendo camisetas de Linterna Verde y de Superman. Otros ejemplos que demuestran su afición tienen lugar en el capítulo sexto, titulado “The Middle-Earth Paradigm”, donde Sheldon es invitado a una fiesta de disfraces de temática libre y escoge disfrazarse de Flash y en el episodio octavo, titulado “The Grasshopper Experiment”, donde Sheldon enseña su tarjeta de la Liga Honoraria de la Justicia Estadounidense firmada por Batman a Leonard, la cual ha llevado siempre consigo desde que tenía cinco años.

³¹⁰ En el capítulo quinto, titulado “The Hamburger Postulate”, Sheldon se muestra reacio a probar las hamburguesas que preparan en el restaurante donde trabaja Penny, ya que él quiere la que siempre ha comido, la *Big Boy*, en su restaurante de siempre. En ese mismo episodio, Sheldon muestra su incomodidad ante los cambios cuando sale a cenar con Leonard y Rajesh. Howard no les acompaña porque ha conocido a una mujer. Cuando los tres amigos están en el restaurante, Sheldon sólo encuentra inconvenientes a la hora de decidir qué platos pedir debido a que siempre han pedido la cantidad adecuada para un grupo de cuatro personas. Cuestiones como de qué manera van a repartir la ración sobrante o cuántos aperitivos pedir le perturban.

³¹¹ El capítulo piloto sirve para ejemplificar ambos puntos. Cuando Penny se acomoda en el lado del sofá donde Sheldon siempre se sienta, este le pide que no se siente en su lugar y le explica el por qué es suyo. La falta de interés por sociabilizarse se muestra cuando Leonard intenta invitar a Penny a cenar, ya que se acaba de mudar, y Sheldon no entiende por qué deben tener ese tipo de cordialidad con ella.

la ironía, tiende a asimilar lo que le dicen en el sentido más literal³¹². Tiene un sentido del humor muy particular, tanto que no hace gracia al resto y tampoco suele disfrutar de las bromas de los demás³¹³. Cooper también presenta varios actos rituales³¹⁴ en su vida cotidiana que le hacen sentir cómodo y seguro. Por último, siempre emplea en sus explicaciones un lenguaje muy culto y pedante, resultado de la combinación de su intelecto y de la enfermedad.

Leonard Leakey Hofstadter

Su altura es de 1'65 metros, posee una constitución acorde a su medida y su pelo abundante es castaño oscuro. Además, tiene las cejas muy pobladas y espesas, las cuales acentúa cualquier emoción que trate transmitir a través de la expresión facial. Debido a su miopía, el personaje siempre lleva unas gafas de pasta que le hacen parecer más inteligente.

Hofstadter suele mantener un mismo estilo a la hora de vestir. Se trata de un estilo recargado, ya que siempre utiliza hasta tres capas de indumentaria, independientemente de la estación del año en la que se encuentre. La primera capa siempre es una camiseta de un único color y con un dibujo impreso en ella. A diferencia de Cooper, este personaje no sólo lleva diseños relacionados con la ciencia o los cómics, también lleva elementos aleatorios como animales marinos o escudos. También puede simplemente utilizar una camiseta lisa. Sobre la camiseta suele llevar una sudadera de cremallera abierta y con capucha, la cual siempre es de un color distinto a la camiseta interior para que resalte. Por

³¹² En el capítulo segundo, titulado “The Big Bran Hypothesis”, Sheldon le recomienda a Penny que acuda al médico porque ronca cuando duerme. Penny que está enfadada, le pregunta qué tipo de médico extrae zapatos del trasero. Como Sheldon no capta el sarcasmo de su vecina, Leonard, a espaldas de Penny, le muestra un pequeño cartel donde está escrita la palabra “sarcasm”.

³¹³ En el capítulo noveno, titulado “The Cooper-Hofstadter Polarization”, Penny y Sheldon coinciden recogiendo la correspondencia y esta decide hacerle una pequeña broma. Sheldon sostiene una revista científica y Penny, al verla, le dice que es raro que él la tenga ya y que ella aún no haya recibido su ejemplar. Cuando Penny se da cuenta de que Sheldon no es capaz de captar el momento cómico se ve forzada a aclararle que sólo estaba bromeando. Sheldon responde con una risa forzada.

³¹⁴ En el capítulo séptimo, titulado “The Dumpling Paradox”, Sheldon se encuentra alterado porque Penny está durmiendo en el sofá y él siempre se sienta ahí cada sábado a las 6:15 horas a desayunar su tazón de cereales mientras ve su serie favorita. Aunque Leonard le sugiere la alternativa de ver la televisión en su habitación, el personaje rechaza alterar sus planes del fin de semana. Esta intransigencia demuestra la importancia que tiene para él vivir bajo unas rutinas muy definidas y respetarlas religiosamente. A lo largo de los episodios se ha ido desvelando la estricta planificación semanal de Sheldon a la hora de comer. Cada día de la semana se come un determinado plato y es prácticamente imposible de modificar. Por ejemplo, los lunes compra comida tailandesa, los martes come una hamburguesa y los jueves pizza.

último, la tercera capa es una chaqueta, en su mayoría de una tonalidad verde o marrón oscuro, que Leonard siempre lleva abierta y que cubre completamente a la sudadera, dejando ver únicamente la capucha y el diseño de la camiseta interior. Aunque aparentemente podría parecer sobrecargado el uso de un color distinto en cada una de las capas, normalmente escoge colores sobrios y oscuros, lo que cual hace que no quede demasiado llamativo.

Los pantalones que suele escoger acompañan el estilo austero de las camisetas, con tonos marrones, grises o verdes oscuros. Estos pantalones, aunque puedan ser de colores varios, siempre son anchos y holgados, impidiendo que se marque alguna línea de su silueta. Además, los camales son acampanados, por lo que gran parte de las zapatillas quedan escondidas. Por último, el calzado que usa suele ser unas clásicas zapatillas negras de la marca *Converse*.

Leonard tiene un empleo como físico experimental en el Instituto de Tecnología de California y se caracteriza por ser un hombre realmente tímido, inseguro y de buen corazón³¹⁵, lo que provoca que siempre evite la confrontación o que se aprovechen de él³¹⁶. Por otro lado, el personaje muestra bastante destreza a la hora de tocar el chelo, aunque no es algo de lo que se sienta realmente orgulloso³¹⁷.

De los cuatro amigos *nerds* que compone el grupo, él es el que se podría considerar “normal”, ya que no sufre ninguna patología psíquica, es el más razonable y coherente y además es el único que ha tenido en el pasado pareja. Su lado más dialogante y pacífico lo demuestra cada día con el irritante Sheldon, con quien tiene que ceder en muchos aspectos para no hacer de su convivencia un auténtico infierno. Al igual que su carácter, las enfermedades que padece son bastante comunes, que son: asma, intolerancia a la

³¹⁵ En el capítulo piloto se muestra compasivo la primera vez que invita a Penny a comer en su apartamento. La escena muestra a la nueva vecina llorando al explicar que recientemente ha terminado la relación con su novio a causa de una infidelidad. Aunque Leonard no sabe como reaccionar en este tipo de situaciones y menos con una mujer, intenta consolarla con palabras de ánimo y le ofrece su ducha para que tome un baño y se relaje.

³¹⁶ En el capítulo piloto Penny se aprovecha de su amabilidad pidiéndole que vaya a su antiguo apartamento, donde convivía con su exnovio, para recuperar algunas de sus pertenencias. A consecuencia de ello Leonard y Sheldon, que es arrastrado, acaban por regresar sin las pertenencias y sin pantalones.

³¹⁷ En el capítulo quinto, titulado “The Hamburger Postulate”, Leonard aparece ensayando con una compañera de trabajo y explica a Penny que empezó a tocar el chelo porque sus padres le obligaron a tomar clases de pequeño.

lactosa y al maíz³¹⁸. A pesar de ello, Leonard puede llevar una vida normal, siempre y cuando tenga cuidado con los alimentos que ingiere cuando come fuera de casa.

Penny

Este personaje femenino destaca principalmente por su atractivo físico. Mide 1'68 metros, con un cuerpo delgado y esbelto, lo que denota que Penny se preocupa por cuidar su apariencia. Su larga cabellera rubia y sus ojos verdes claros son los principales rasgos que la caracterizan. No suele llevar un peinado determinado, como es una mujer moderna suele variar sus peinados entre liso, ondulado o recogido.

En relación a la indumentaria, es el personaje más complejo de describir, ya que le gusta utilizar todo tipo de ropa que esté a la moda. Penny aparece con camisetas, blusas, jerseys, etc. de distintos colores y diseños. Pero casi siempre el denominador común entre todas estas variadas prendas es el pronunciado escote y lo ceñidas al cuerpo que son. Penny es consciente de que tiene un cuerpo envidiable y por ello es casi un requisito a la hora de comprar ropa que luzca todas sus cualidades físicas. Para la parte de abajo ocurre lo mismo, si lleva pantalón siempre serán ajustados, mostrando todas sus curvas, y si lleva otro tipo de indumentaria como una falda, normalmente tiende a ser corta y ceñida, dejando a la vista sus largas piernas. En cuanto al calzado, Penny suele llevar todo tipo de zapatos (planos, tacones, plataforma...) perfectamente conjuntado con la ropa escogida. Normalmente, Penny no usa zapatillas de deporte.

Penny proviene de una familia humilde y rural de Nebraska, lo que hace que en ocasiones no sea todo lo femenina que tradicionalmente se considera y que se contrapone a su apariencia coqueta y estilosa³¹⁹. Su sueño es convertirse en actriz pero nunca consigue papeles importantes³²⁰, por lo que tiene que compaginarlo con ser camarera en el restaurante *The Cheesecake Factory*. Su mayor cualidad es su don de gentes. Fácilmente

³¹⁸ Algunos de ellos se desvelan desde el inicio de la serie en el capítulo piloto.

³¹⁹ En el capítulo segundo, titulado "The Big Bran Hypothesis", Penny tiene que montar un mueble que acaba de recibir y rechaza la ayuda del grupo de amigos porque dice que al haber crecido en una granja es capaz de hacer un montaje tan básico. Para respaldar su autosuficiencia y maña les dice que a los doce años fue capaz de reparar el motor de un tractor. En este sentido, la idea de mujer joven desvalida que requiere la ayuda de hombres para la carpintería se sustituye por la de la mujer capacitada para valerse por sí misma.

³²⁰ En el capítulo décimo, titulado "The Loobenfeld Decay", a pesar de que Penny desafina cantando, consigue ser sustituta de un papel secundario en un musical. El personaje tiene la confianza de que algún cazatalentos podrá darse cuenta de su potencial. Sin embargo, tras finalizar la actuación, Penny le cuenta a sus amigos que el público fue abandonando la sala sin esperar a que la obra finalizara.

es capaz de relacionarse con otras personas y mantener una amena conversación. Aunque sólo tiene los estudios básicos y su intelecto no es demasiado elevado, lo cual se hace especialmente visible cuando se rodea de superdotados, su carácter social y su conocimiento sobre la cultura popular hacen que pueda encajar en cualquier lugar³²¹.

A diferencia de los personajes masculinos, Penny se muestra un tanto ingenua ya que cree en cuestiones como el destino y los horóscopos³²². Aunque aparentemente las claras diferencias entre ella y los *nerds* deberían distanciarlos, se consigue totalmente el efecto contrario. Las diferencias en sus personalidades son las que los unen, las que acaban por conseguir que se complementen, lo que uno carece lo aporta el otro. En este caso Penny aportaría la facilidad para establecer contacto con las personas y su experiencia de la vida cotidiana, mientras que el resto aportaría amplios conocimientos académicos³²³.

Howard Joel Wolowitz

El personaje mide 1'66 metros, de piel muy clara y extremadamente delgado, sus extremidades son largas y finas. Debido a la palidez de su piel, su reducida altura y su constitución delgada parece un ser enclenque, incapaz de imponer ningún ápice de autoridad. Existen dos elementos definitorios que destacan en su rostro, una de ellas es su nariz pronunciada, alargada y puntiaguda y su voluminoso pelo en forma de casco, similar a los utilizados por el grupo musical *The Beatles*.

Howard es el único del grupo de amigos masculino que no tiene un doctorado, lo cual a veces le convierte en objeto de burla. No obstante, tiene un puesto importante en el Instituto Tecnológico de California como Ingeniero Mecánico, donde fabrica componentes para facilitar tareas aeroespaciales. Por otro lado, este personaje tiene un

³²¹ En el capítulo séptimo, titulado “The Dumpling Paradox”, se ve a Penny jugar a videojuegos de disparos con Leonard, Rajesh y Sheldon y resulta ser bastante buena, mucho más que el resto de amigos, quienes tienen mucha más experiencia. En el episodio sexto, titulado “The Middle-Earth Paradigm”, se dan a conocer al tipo de amigos que Penny tiene. Todos ellos parecen ser personas ordinarias, con un físico agraciado y sin ninguna gran deficiencia visible. En estos dos casos se puede ver cómo Penny tiene la capacidad de saber estar y llegar a encontrarse cómoda en ámbitos tan distintos entre sí.

³²² Capítulo piloto.

³²³ En el capítulo decimotercero, titulado “The Bat Jar Conjecture” se muestra este contraste de conocimientos entre Penny y el grupo de *nerds* en un simple juego de preguntas de cultura general. Mientras que los chicos responden sin problemas a las preguntas científicas, las que corresponden a la cultura popular, como series de televisión (no relacionadas con la ciencia ficción), música y cuestiones básicas de la vida privada de celebridades, desconocen las respuestas. Por el contrario, Penny parece mostrarse una experta en este tipo de temas y no tan habilidosa en aquellas que conciernen a la historia o la ciencia.

estilo muy personal, es el más llamativo de todos. Su vestimenta habitual es una camiseta interior lisa de cuello alto y una camisa o blusa exterior de cuadros, rayas o lisa. En ocasiones la camiseta interior es de manga larga y la exterior corta y viceversa. Pero lo que se mantiene constante es la visibilidad del cuello de cisne sobresaliendo de la prenda exterior. Los pantalones siempre son los mismos, unos vaqueros de pitillo totalmente ajustados, lo que remarca aún más la delgadez de sus miembros.

Los colores en este personaje tienen un papel importante. Utiliza colores variados pero todos ellos están muy saturados, simulando un estilo psicodélico. Aunque su vestimenta parezca un tanto ridícula, su ropa está cuidadosamente escogida. Los colores y las tonalidades, a pesar de ser demasiado llamativas, se encuentran conjuntados en perfecta armonía. Las zapatillas es lo más común en este personaje, rara vez utiliza zapatos elegantes. Normalmente, las zapatillas utilizadas son un modelo de tela de la marca *Vans*, con o sin cordones. Por otro lado, Howard utiliza un cinturón como complemento, que especialmente llama la atención porque lo acompaña con una hebilla distinta en cada episodio. Este es un elemento importante porque es el detalle final que aporta mucha información sobre su personalidad *nerd*. Normalmente, utiliza hebillas grandes y coloridas de sus personajes ficticios favoritos, videojuegos, películas, etc.

Howard es, como el resto de sus compañeros, muy inteligente pero no sabe relacionarse con las personas, sobre todo con el sexo opuesto. A pesar de fracasar en la mayoría de sus conquistas, Howard se siente muy seguro de sí mismo y tiene un gran ego. Se considera un casanova, por esto mismo es capaz de acercarse con facilidad a las mujeres más bellas. Su incapacidad de mantener una agradable conversación no se debe a una cuestión de timidez, como puede ocurrir con Leonard, sino que se debe a que tiene una personalidad muy intensa que roza el acoso verbal. Sin intención de herir la sensibilidad de ninguna mujer, siempre acaba por escoger las palabras más groseras e inoportunas, las cuales acaban teniendo una doble lectura dirigidas hacia lo sexual³²⁴.

³²⁴ En el capítulo sexto, titulado “The Middle-Earth Paradigm”, Penny celebra una fiesta de disfraces por Halloween y Howard, aunque va disfrazado de Robin Hood, Penny le confunde con Peter Pan. Howard, que tiene interés en ella y que no quiere llevarle la contraria, le responde: “I got a lot of fairy dust with your name on it”. Otro caso tiene lugar en el capítulo decimosegundo, titulado “The Jerusalem Duality”. Cuando Howard y sus amigos intentan hacer volar un cohete en miniatura en el parque, una mujer policía se les aproxima para averiguar lo que traman y Howard le dice: “you have to frisk me, I have another rocket in my pants”.

Con la única mujer que puede mantener una conversación sin que esta intente alejarse es su madre. Ambos mantienen una relación de interdependencia y de amor-odio, ya que están constantemente discutiendo pero les gusta vivir bajo el mismo techo³²⁵. Cuando se trata de su madre, Howard no es capaz de tomar una decisión por sí sólo o alguna que vaya en contra de sus deseos. Esta estreña relación madre-hijo se agrava al no saber Howard subsistir por sí mismo. Depende totalmente de ella para hacer las tareas básicas en un hogar como es el limpiar o cocinar.

Por otro lado, este personaje se declara judío pero no practicante. Aunque tiene muy presente su religión, al menos cuando le favorece en alguna situación determinada, no duda en despreciarla si existe una buena razón, como conseguir una mujer³²⁶. Por último, Howard se ha mostrado altamente alérgico a cualquier alimento que contenga trazas de cacahuets³²⁷.

Rajesh Ramayan Koothrappali

El personaje mide 1'78 metros, de complexión media y de tez muy morena. Su pelo negro y espeso suele estar peinado con la raya a un lado.

Respecto a la vestimenta, Rajesh tiene un estilo muy definido del que rara vez varia. Siempre lleva una camiseta interior básica blanca, por encima de esta una camisa, después se coloca un jersey con un vistoso estampado y, por último, una chaqueta de chándal que siempre lleva abierta. De esta forma, el personaje puede llegar a llevar hasta cuatro capas, independientemente de la época del año en la que se encuentre.

Los pantalones suelen ser anchos y cómodos, con varios bolsillos a lo largo de cada pierna. Los colores que suelen primar son los marrones y verdes oscuros. Aunque no siempre, la mayoría de ocasiones los colores del jersey y sobre todo el de la chaqueta suelen ser más llamativos, con colores saturados, para crear un contraste con la austeridad

³²⁵ En capítulos como el séptimo, titulado “The Dumpling Paradox” y undécimo, titulado “The Pancake Batter Anomaly”, se puede apreciar las múltiples discusiones que tiene Howard con su madre y la tensión que se respira en el hogar. En todas las escenas que comparten se alzan la voz y pierden la compostura y el respeto, por lo que se observa que su normalidad es la de una convivencia tormentosa.

³²⁶ En el capítulo decimoquinto, titulado “The Pork Chop Indeterminacy”, Howard quiere ganarse la bendición de Sheldon para poder ligar con su hermana Missy y cuando cree que su prohibición se debe a cuestiones religiosas este le dice: “Is it because I’m Jewish? Because I’d kill my rabbi with a pork chop to be with your sister”.

³²⁷ Capítulo decimosexto, titulado “The Peanut Reaction”.

de los pantalones. Por último, las zapatillas que tiene por costumbre de utilizar son un diseño de tela y sin cordones de la marca *Vans*. Rajesh es de los cuatro personajes masculinos el que más clásico viste, llegando a parecer en ocasiones un anciano. Sus chalecos con los estampados a rombos o cuadrados recuerdan a los que podían llevar los cabeza de familia en las series televisivas de los años ochenta.

Rajesh trabaja como astrofísico para el Instituto de Tecnología de California y es hindú, proviene de una familia muy adinerada de la India, lo que hace que a veces se comporte como un hombre malcriado. De todos los personajes es el más inofensivo y tímido, sobre todo con las mujeres, con quienes no puede hablar delante suya y mucho menos dirigirse directamente a ellas ya que se queda mudo, padece mutismo selectivo³²⁸. A lo largo de los capítulos Rajesh descubre que ingerir bebidas espirituosas hasta alcanzar un estado de embriaguez es lo único que le permite poder hablar libremente delante de las mujeres. Con la intención de poner remedio a su timidez patológica, Rajesh se ofrece como sujeto para probar medicamentos experimentales, consiguiendo así hablar con ellas sin ayuda de ninguna bebida durante un limitado periodo de tiempo³²⁹. Cuando Rajesh se encuentra bajo los efectos del alcohol o de alguna droga experimental, no sólo es capaz de comunicarse con el sexo femenino, sino que se convierte en un hombre seguro y seductor con el único propósito de cortejarlas³³⁰.

Rajesh es la cara opuesta de Howard, quien tiene excesiva habilidad para acercarse a las mujeres, sin embargo, ambos personajes siempre van juntos, hasta el punto de que a veces han tenido disputas parecidas a las que podrían tener un matrimonio. Howard representa un problema para él a la hora de conocer chicas, aunque no es consciente de ello, ya que las veces que ha conseguido intimar con una mujer ha sido cuando su amigo no ha estado presente o no ha tenido tiempo suficiente para intervenir y estropear su cortejo³³¹. Aunque

³²⁸ En el capítulo decimoquinto, titulado “The Pork Chop Indeterminacy”, se puede comprobar que la mudez que sufre delante del sexo femenino le impide poder llevar una vida normal. Aunque se produzca el mejor de los casos, que la mujer muestre interés en él como ocurre en este episodio, le es imposible relacionarse con ella.

³²⁹ En el capítulo decimoquinto, titulado “The Pork Chop Indeterminacy”, el personaje toma la medicación pero no termina de ser la curación definitiva y los efectos secundarios se manifiestan (movimientos involuntarios del cuerpo).

³³⁰ En el capítulo quinceavo, titulado “The Pork Chop Indeterminacy”, Rajesh intenta seducir a una mujer diciéndole que su país fue quién inventó el Kamasutra.

³³¹ En el capítulo sexto, titulado “The Middle-Earth Paradigm” consigue consumar con una mujer en una fiesta de disfraces. En el resto de episodios de la primera temporada Rajesh no vuelve a mantener relaciones sexuales por lo que es imposible averiguar si la presencia de su amigo durante el cortejo tiene influencia en el resultado o no. No obstante, si se consideran los episodios de otras temporadas, como es el caso del capítulo decimosegundo de la tercera temporada, titulado “The Psychic Vortex”, se puede observar que la

nunca ha mostrado ningún tipo de interés hacia los hombres, con el paso de los episodios mucha gente de su entorno tiende a creer que es gay por la cercanía que tiene con Howard, por su preocupación por el cuidado de su cuerpo y por el uso de términos y frases que ponen en tela de juicio su masculinidad.

Se puede decir que Rajesh es el personaje más dócil y leal, por lo que fácilmente se ve arrastrado por las acciones de sus amigos. Aunque reitera en ocasiones que pertenece al hinduismo y es habitual que tenga presente a ciertas deidades como *Shiva* o algunas tradiciones, no sigue las doctrinas de su religión devotamente y continuamente desprecia algunos aspectos de su cultura³³².

11.2.3. ¿Sólo música e imágenes?: el *opening* como fuente informativa para el telespectador

La cabecera de esta serie tiene la peculiaridad de que la canción prevalece sobre las imágenes, es decir, que el tema escogido posee una mayor importancia y significado que el video. Esto se debe a que la pieza musical es la que dota de sentido a toda la composición, ya que la letra aborda la teoría del *Big Bang* que dio origen al universo tal y como hoy se conoce. Las imágenes por sí solas no tendrían coherencia suficiente para el telespectador, debido a que son imágenes aleatorias superpuestas unas con otras sobre el universo, átomos, dinosaurios, simios, monumentos, aparatos tecnológicos, entre muchos otros. Además, a partir de la mitad del *opening* resulta realmente complejo distinguir las fotografías que se muestran a consecuencia del ritmo frenético que alcanzan. Sin embargo, el hecho de que no se identifiquen con claridad no importa gracias a la

idea de que sólo consigue consumir con mujeres cuando Howard se encuentra ausente sigue estando presente.

³³² En el capítulo cuarto, titulado “The Luminous Fish Effect”, Rajesh y sus amigos se sirven comida de un buffet. Rajesh entusiasmado por la cantidad de comida que hay, exclama que le encanta los buffets estadounidenses, lo que extraña a Leonard y hace que le pregunte si en la India no hay comidas así. Como respuesta, Rajesh confiesa que sí que las hay pero son comidas típicas de allí. En esta escena y con estas palabras el personaje menosprecia los platos de su país y celebra la gastronomía estadounidense. En el capítulo decimosegundo, titulado “The Jerusalem Duality”, Rajesh y sus amigos buscan a una niña de entre catorce y dieciséis años que sea compatible con un niño superdotado que ha sido contratado por la universidad. Cuando encuentran a la chica idónea, ninguno de ellos quiere acercarse a ella para hacer las presentaciones. Ante esta falta de valentía, Rajesh dice que en la India es todo mucho más sencillo, allí cuando te interesa una chica sólo tienes que negociar con su padre. Si ofreces al progenitor varios animales a cambio de su hija, el trato se cierra rápidamente.

explicación de la música, que hace que se sobreentienda el tipo de imágenes que se están mostrando.

Como se decía, la canción explica con ayuda de las imágenes de forma resumida e informal el alto estado de densidad a la que estaba sometido el universo hace catorce billones de años y la expansión que experimentó debido a ello. A continuación, expone de qué manera afectó todo este proceso al planeta Tierra y el origen del ser humano. Por último, hace una lista reducida de construcciones a manos del hombre que plasma con imágenes, como las pirámides, la Torre de Pisa, los Moáis de la Isla de Pascua, el Partenón, etc. hasta llegar a los más modernos inventos como son el teléfono móvil, los fuegos artificiales, los ordenadores o los trenes de alta velocidad. En resumen, en veinte segundos la cabecera condensa todo lo ocurrido desde el inicio del *Big Bang*, nombre que da título a la serie, hasta la época contemporánea.

Toda esta explicación de la teoría del universo y las imágenes que se facilitan en esta entrada, sumado a que hacia el final de la canción la letra menciona que las matemáticas, las ciencias y la historia están a disposición del ser humano para ayudarlo a resolver los misterios que le rodean, se consigue que el telespectador intuya que la *sitcom* va a guardar una estrecha relación con el mundo de las ciencias y la evolución.

En los últimos instantes de la cabecera, aparece un fragmento en el que se muestra al grupo de amigos reunido, escenificando un momento tan cotidiano como es el compartir comida en el salón de casa³³³. La forma en la que van vestidos los personajes y el aspecto físico poco agraciado que muestran conducen al telespectador a pensar en el estereotipo del *nerd* para etiquetar a los personajes que han aparecido en pantalla³³⁴. Además, los

³³³ Para Wendy Leeds-Hurwitz los alimentos son uno de los códigos sociales más básicos que hay y el hecho de compartirlos con más personas implica que existe un sentido de “amistad” y de “comunidad”. Este colectivo o comunidad esbozan una identidad social escogiendo un tipo de comida y rechazando otros (1993: 83-87). Ejemplo de ello son las personas vegetarianas, quienes eligen comer cualquier tipo de alimento que no sea carne. Esta comunidad se forma gracias a la idea compartida de que ingerir carnes es un acto cruel hacia los animales y que no es necesario para la supervivencia del ser humano.

Sobre el fragmento del que se hacía mención en la que los personajes de *Big Bang Theory* se encontraban en el salón comiendo comida asiática comprada, la idea de amistad y de comunidad de la que hablaba la autora se hace patente a pesar de su brevedad. A través de este acto tan cotidiano se aclara que estos personajes son amigos cercanos por el hecho de que aparecen ingiriendo comida juntos, de que comen el mismo tipo de comida asiática, de que lo hacen en un ámbito tan privado como es el hogar en vez de ir a un sitio público y neutral como podría ser un restaurante y de que muestran una postura relajada y cómoda sentándose algunos en el suelo o permaneciendo descalzos sobre el sofá.

³³⁴ La ropa es un tipo de signo social que transmite información sobre la persona que la porta, mucho antes que la que se proporciona mediante la comunicación verbal. La indumentaria, la cual influye en la percepción del aspecto físico, permite que un desconocido se cree una imagen de la personalidad del portador (Leeds-Hurwitz, 1993: 104).

decorados que aparecen tras los personajes (varias pizarras con complejas fórmulas anotadas, fotografías del universo, una estantería repleta de libros, un telescopio y una maqueta del ADN de un organismo vivo a gran escala), siguen la línea científica que adelantaba el *opening*.

Tras visionar todos estos referentes que se pueden calificar de signos (ropa, comida y objetos³³⁵), automáticamente la audiencia establece una conexión más o menos lógica entre las referencias científicas que le han aportado el tema musical y las fotografías y los personajes con aspecto intelectual pero marginal que se muestran al final.

11.3. Análisis de *Modern Family*

La trama se centra en la vida cotidiana de varias familias muy distintas y emparentadas entre sí. Todas estas familias afrontan los problemas habituales del ciudadano medio y muestran los problemas comunes originados por la convivencia entre los miembros de un mismo núcleo familiar y entre las distintas familias.

En esta ocasión Steven Levitan y Christopher Lloyd son tanto los creadores, como los productores de la serie. Pero *Modern Family* no fue ni el primer ni el único trabajo creativo que realizaron juntos, ya que dos años antes iniciaron el proyecto *Devolvemos la Conexión* (*Back to You*, Steven Levitan y Christopher Lloyd, 2007-2008). Por otro lado, individualmente han colaborado en otros como *Dame un respiro* (Steven Levitan, 1997-2003) o *Stacked* (Steven Levitan, 2005-2006) y *Terapia en familia* (*Out of Practice*, Joe Keenan y Christopher Lloyd, 2005-2006).

Sin embargo, ambos profesionales destacan principalmente por su experiencia en el campo de la producción, donde también ha habido algunos casos en los que han coincidido. Ejemplo de ello son *Dos en el aire* (*Wings*, David Angell, Peter Casey y David Lee, 1990-1997) y *Frasier*. A Levitan también se le ha podido ver relacionado en *Men Behaving Badly* (Matthew Carlson, 1996-1997) o *Stark, loco de atar* (*Stark Raving Mad*, Steven Levitan, 1999-2000). Paralelamente, Lloyd se ha visto sumergido en otros como

³³⁵ La autora Wendy Leeds-Hurwitz analiza en profundidad estos tres aspectos en referencia a su estudio sobre semiótica y comunicación, los cuales califica como códigos/signos sociales. A través de ellos se constituye la identidad del individuo y se transmite información sobre sí mismo a otras personas (1993: 83-152).

Hotel de oro (*The Golden Palace*, Susan Harris, 1992-1993) o *Bram & Alice* (Joe Keenan, 2002).

Además, de compartir obras en el ámbito de la producción y de la creación, Levitan y Lloyd también han escrito guiones para *Dos en el aire*, *Frasier*, *Devolvemos la conexión* y *Modern Family*. Por último, se destaca la participación como guionista de Lloyd en la conocida serie *Las chicas de oro* (*The Golden Girls*, Susan Harris, 1985-1992) y *Frasier*.

11.3.1. Antecedentes que han sido determinantes para la creación de *Modern Family*

Aunque aparentemente poco tiene que ver con *The Office*, *Modern Family* ha sido ideada en gran parte gracias a ella. En el plató de rodaje de la primera serie los creadores de *Modern Family*, Steven Levitan y Christopher Lloyd, tuvieron la idea de llevar a cabo una *sitcom* familiar a raíz de compartir anécdotas entretenidas sobre sus familiares. Allí mismo se dieron cuenta de que podría surgir una serie original empleando la sátira y también recurriendo a un estilo relativamente novedoso: el falso documental (Abarca, Casamayor, Falguera y Sarrias, 2015: 28).

Las posibles fuentes de influencia a la hora de crear una comedia de situación como la de *Modern Family* son bastante amplias. Esto se debe al amplio número de familias y miembros que las componen. Esta comedia no se centra en contar la vida cotidiana de una familia estadounidense como ocurría en series anteriores, en esta ocasión se pretende mostrar el día a día de hasta tres familias. Además, cada una de estas familias representa un modelo de familia diferente, por lo que sus referencias varían notablemente entre ellas.

El hogar conformado por el matrimonio de Claire y Phil y sus tres hijos: Haley, Alex y Luke, representa a la clásica familia nuclear tan explotada desde las primeras comedias de situación, y además es una familia numerosa, por lo que se remarca la ideología conservadora. De este modo muchas de las series antecesoras, cuyo objeto principal de la trama fuera la de una familia de estas características, podrían haber ejercido cierta influencia.

No obstante, si se profundiza un poco y se deja atrás las capas más superficiales que estereotipan a este matrimonio, se puede establecer dos series antecesoras que han tenido un fuerte influjo en ellos. El aura ameno y despreocupado que logra generar Phil con sus

hijos y esposa es parecido al que lograba conseguir Cosby en *La hora de Bill Cosby*. En la comedia de los ochenta, Cosby representaba a la familia nuclear y, a su vez, era el elemento generador de risas y diversión en la familia. Este mismo papel es el que asume Phil, él siempre procura hacer feliz a su familia a través de sus bromas y de su personalidad jovial. Sin embargo, a diferencia de Cosby, Phil no siempre consigue su objetivo de animar y entretener a su familia, en muchas ocasiones en vez de conseguir esto, se acaba convirtiendo en una molestia para su familia.

Otra familia nuclear con la que guarda bastante similitud es con la que se ve en *Los Simpson*. Uno de los factores en común más obvios es que ambas son familias numerosas compuestas por un matrimonio heterosexual, dos hijas y un hijo. Profundizando un poco más en torno a la descendencia del matrimonio Dunphy, se puede observar que Alex asume el papel de niña prodigio y Luke el de niño problemático y con cierta deficiencia intelectual.

Con esta breve descripción, rápidamente se puede relacionar a ambos con Lisa y Bart Simpson respectivamente. Alex y Lisa son muy inteligentes, ambas destacan en clase por sus altos conocimientos académicos y además, su personalidad posee mayor grado de madurez que la del resto de niños de su edad. Algunos pequeños detalles que acentúan su intelecto es la incomprensión que sienten dentro y fuera del núcleo familiar, por lo que les cuesta encontrar un sitio donde ser ellas mismas y sentirse cómodas. Otro factor es el gusto por la música, ya que ambas tocan un instrumento musical, Lisa el saxofón y Alex el violonchelo, durante sus actividades extraescolares.

Por otro lado, Bart y Luke son los únicos hijos varones y ambos tienen personalidades similares. Aunque Luke no tiene la picardía y maldad de Bart, también tiene tendencia a inmiscuirse en problemas varios. Sin embargo, para Luke, lo que le provoca los conflictos es su ignorancia y la nula percepción del peligro que puede ocasionar sus actos. Además, ambos personajes tienen un reducido coeficiente intelectual, por lo que los aprobados en las asignaturas del colegio son muy escasos, al igual que su interés.

La siguiente familia está conformada por el matrimonio compuesto por Gloria y Jay y el hijo de esta, Manny. Este matrimonio sigue la línea de las *sitcoms* que hasta principios del cambio de siglo aún contenían algunos elementos de la cultura patriarcal. Al igual que ocurría en *El rey de Queens* con Doug o en *Los Simpson* con Homer, el cabeza de familia, que en este caso es Jay, también es representado como un hombre poco atractivo, con

sobrepeso, escaso poder de seducción e incapaz de subsistir por sí mismo, pero además, y a diferencia de los otros dos ejemplos, a Jay se le añade el agravante de la gran diferencia de edad que hay entre él y su esposa. En contraposición, Gloria es muy atractiva, sexy e inteligente, capaz de conseguir a cualquier hombre que desee. Al igual que ocurría con Carrie y Marge, esposas de Doug y Homer respectivamente.

Aunque la relación que se establece entre Jay y Gloria es feliz y amorosa, en ocasiones sus disputas o bromas recuerdan hasta cierto punto al tipo de relación de amor-odio que mantenían Al y Peggy en *Matrimonio con hijos*. Jay ridiculiza los orígenes colombianos de su mujer y Gloria arremete contra la edad avanzada de su marido y todo lo que se puede derivar de ella como las manías.

La tercera y última familia que aparece en *Modern Family* es la compuesta por Cam y Mitchell y su hija adoptiva Lily. Hasta la fecha aún no había sido habitual ver en televisión a una familia homoparental, por lo que la toma de antecedentes es más complicado que en el resto de las presentadas. Igualmente, existe una serie de comedia de finales de los años noventa, llamada *Will y Grace*, que ha servido de inspiración a la hora de modelar las personalidades de Cam y Mitchell. Por un lado, el lado masculino y elegante de Will y su habilidad para hacer pasar inadvertida su orientación sexual es asumido por Mitchell. Además, ambos trabajan en el duro oficio de la abogacía, donde sus compañeros desconocen su vida íntima y donde pueden mostrar cierta agresividad requerida en este tipo de labores tan competitivas.

Como antónimo a estos dos aparecen Cam y Jack, quienes ni pueden ni tienen interés en ocultar su homosexualidad. Además, ambos cumplen varios de los estereotipos que estigmatizan la figura del homosexual, como es la excesiva preocupación por la vestimenta, el humor cambiante e irascible o su similitud con el carácter tradicionalmente asignado a la mujer, como es el ser escandalosas o cotillas. A su vez, al igual que Jack, Cam interioriza el papel de “comediante”, él es el único del matrimonio que verdaderamente es divertido y natural frente a la seriedad y austeridad de Mitchell. Por último, Cam también guarda una estrecha relación con el mundo del espectáculo. Mientras que Jack era actor o al menos lo intentaba, Cam se dedicaba a disfrazarse de payaso para ofrecer a los niños un espectáculo circense.

11.3.2. Construyendo personajes: análisis físico y psicológico

Jay Pritchett

Este personaje mide 1'85 metros, con ligero sobrepeso y ojos claros. La pérdida de tersidad de la piel y su pelo totalmente cano y con indicios de alopecia evidencian su edad avanzada, la cual supera los sesenta años. Debido a su altura y a su complexión fuerte, su presencia puede llegar a intimidar.

Jay suele mantener una misma línea a la hora de vestir pero varía cuando debe ir al trabajo o cuando va a permanecer en casa o en un ambiente familiar relajado. En ambos casos nunca va demasiado formal, no suele recurrir a los trajes con corbata salvo en alguna ocasión que realmente lo merezca. Su indumentaria más arreglada se compone de una camisa o un polo en los que abundan los colores apagados como los grises, negros y rojos y con unos estampados clásicos como las rallas o cuadros. Por otro lado, este tipo de camisas y polos se alejan de lo que podría considerarse un estilo juvenil, lo cual remarca aún más la idea de que se trata de una persona casi anciana. Sin embargo, contrarresta ligeramente este efecto evitando llevar las camisas por dentro del pantalón, lo que reduce la formalidad. Este pequeño detalle evidencia que el personaje, a pesar de pertenecer a una generación vieja, lo cual se evidencia en los tradicionales diseños y estampados, trata de tener un aire más jovial dentro de lo que puede. Los pantalones que suele vestir son unos vaqueros oscuros, holgados y cómodos, acompañados con unos zapatos de piel. Por último, los complementos que suele llevar son unas gafas y un reloj elegante.

En el caso de que vista más informal, Jay es muy propenso a utilizar ropa deportiva. Su elección habitual suele ser el chándal y aunque posee varios de ellos, la gran mayoría suelen estar totalmente apartados de cualquier tendencia que se pueda considerar moderno, ya que algunos de ellos incluso tienen un tacto de terciopelo. Jay tiene por costumbre llevar la chaqueta del chándal abierta, por lo que deja ver una camiseta interior básica y lisa, con un color en consonancia con la tonalidad de la ropa deportiva. Las zapatillas que normalmente calza son unas zapatillas deportivas de cordones muy austeras.

Respecto a su personalidad, él es un hombre clásico y con unos principios conservadores, acorde con la cultura patriarcal con la que ha crecido. Además, es una persona que considera que cada uno debe labrarse su propio futuro a base de esfuerzo y sacrificio,

como él hizo hasta conseguir ser en la actualidad dueño de una empresa exitosa que fabrica armarios, la cual le ha convertido en millonario a pesar de haber nacido en una familia humilde. Jay tiene gran habilidad para encontrar negocios prometedores pero desconoce cómo tratar con las personas adecuadamente, sobre todo con su familia.

Debido a su personalidad tradicional le es difícil adaptarse a los cambios “demasiado” modernos que se producen a su alrededor, convirtiéndose en ocasiones en un hombre intransigente. Además, le resulta casi imposible hablar sobre sus sentimientos³³⁶. Esto se muestra sobre todo cuando tiene que lidiar con su hijo gay y su pareja³³⁷ o con su esposa Gloria por las diferencias culturales³³⁸. Sin embargo, a pesar de su apariencia ruda e insensible, Jay antepone la felicidad de su familia ante cualquier prejuicio.

Gloria Delgado-Pritchett

Este personaje femenino mide 1'70 metros, de complexión delgada y piel morena. Además, tiene una larga y ondulada cabellera castaña oscura, ojos marrones y una amplia sonrisa. Entre todo el reparto, Gloria se presenta como la mujer sexy y latina a la que todos desean tener o parecerse.

Aparentemente no hay nada imperfecto en su cuerpo. Esta mujer de líneas pronunciadas y exuberante pecho es capaz de introducirse en cualquier indumentaria por muy ajustada que sea. A la hora de vestir, a Gloria le gusta ir lo más llamativa y femenina posible. Por ello siempre elige faldas o vestidos ceñidos y de amplio escote que le resalten la figura. También puede llevar pantalones, pero no es su elección habitual. El diseño y los colores de estas prendas son muy variadas, pueden ser desde un estampado de leopardo a una lisa.

³³⁶ En el capítulo tercero, titulado “Come Fly With Me”, para que muestre un poco de humanidad Gloria le obliga a decirle a Phil que le quiere. Aunque Jay rechaza en un principio la proposición, acaba por ceder y muestra su aprecio por su yerno.

³³⁷ En el capítulo piloto Jay opina que sería un error que su hijo y su pareja adoptaran un bebé, por lo que cuando estos informan a toda la familia de sus deseos de tener descendencia él intenta hacerles cambiar de parecer.

³³⁸ En el capítulo décimo, titulado “Undeck the Halls”, Jay se muestra reacio a celebrar la Navidad como Gloria y Manny están acostumbrados en Colombia. Existen claras diferencias en el modo en el que se celebra la fiesta en ambos países. Mientras que en Estados Unidos es Papá Noel quien reparte los regalos, se toma chocolate caliente y se ven películas típicas de esa época del año, en Colombia los regalos son dados por el niño Jesús, se hacen inocentadas y se utilizan fuegos artificiales. Durante todo el capítulo Jay muestra una actitud de rechazo ante lo diferente y pretende hacer prevalecer la manera estadounidense de celebrar la fiesta.

Independientemente de que escoja vestido o blusa, siempre mantiene unos requisitos mínimos: que las prendas sean ajustadas, con escote y femenino.

En cuanto a la parte de abajo, Gloria puede llevar o una falda o un pantalón. Cuando la ocasión es familiar y relajada puede llevar un pantalón vaquero, pero sin renunciar nunca a que sea ceñido. En cuanto al calzado, el personaje se declara amante de los zapatos, por lo que tiene una gran colección donde la variedad puede ser abundante. Sin embargo, los que suele llevar son zapatos con un alto tacón, con los que no todas las mujeres serían capaces de andar sin tropezarse.

Gloria no sólo se muestra como una mujer preocupada por su físico, también es una mujer inteligente y de recursos. Debido a sus orígenes pobres donde las posibilidades de alcanzar un futuro prometedor eran prácticamente inexistentes, Gloria ha adquirido una gran habilidad para adaptarse a cualquier tipo de situación, por muy compleja que sea, y obtener provecho. Además, por este mismo motivo, el de sus raíces, Gloria tiene experiencia en la vida de la delincuencia porque hasta que se casó con Jay vivió en los barrios más pobres³³⁹. Pero esto mismo también ha hecho de ella una superviviente, capaz de adaptarse a toda clase de situaciones. Aunque Gloria no tiene unos estudios académicos elevados, principalmente por haber carecido de oportunidades, ahora al estar casada con un millonario no necesita trabajar, por lo que dedica su tiempo a su familia y a ella misma.

El carácter temperamental e irascible que sufre el personaje es justificado por su origen colombiano o, dicho en otras palabras, por poseer sangre caliente y latina³⁴⁰. A pesar de toda esta frivolidad, Gloria es una mujer muy amorosa. A diferencia de Jay, a ella no le molesta expresar sus sentimientos y materializarlos en forma de besos y abrazos. Además, se muestra como una madre totalmente volcada en sus hijos y demasiado

³³⁹ En el capítulo piloto Gloria dice que se crió en el pueblo número uno en asesinatos de Colombia y cuando llegó a Estados Unidos, sólo se pudo permitir un pequeño apartamento en una de las zonas más conflictivas y marginales.

³⁴⁰ El capítulo decimooctavo, titulado “Starry Night”, muestra de qué manera Gloria pierde totalmente la compostura y los modales cuando se da cuenta de que le han robado las ruedas del coche mientras paseaba por su antiguo barrio. El personaje además de gritar para llamar la atención del ladrón, lo amenaza y realiza movimientos agresivos agitando los brazos. Cam, que la acompaña, intenta sin éxito calmarla. Otro ejemplo tiene lugar en el capítulo decimocuarto, titulado “Moon Landing”, donde Gloria entra en cólera cuando descubre que su hijo y Mitchell creen que ha sido culpa suya el accidente de coche porque su conducción deja mucho que desear. No sólo Gloria tiene facilidad para perder la compostura cuando se siente atacada, sino que su agresividad se ve incrementada cuando ni su propio hijo es capaz de admitir delante suya que es una mala conductora por miedo a su genio.

sobreprotectora³⁴¹. A veces llega a mimar y a proteger tanto a Manny de cualquier peligro, que Jay considera que mantienen una relación enfermiza y de una dependencia clara, por lo menos por parte de su mujer.

Manny Delgado

Este personaje mide 1'52 metros, de complexión fuerte y tez morena. Manny tiene el pelo negro y bastante rizado, pero no se aprecian sus rizos demasiado ya que lo lleva bastante corto.

Su forma de vestir es muy formal y nunca lleva ninguna prenda deliberadamente, siempre piensa bien qué llevar en cada ocasión. Además, le gusta la ropa exclusiva y fabricada con telas caras. A no ser que sea por obligación, Manny nunca lleva ropa deportiva. En su defecto, cuando tiene la mínima ocasión, prefiere vestirse con un traje y corbata.

En su vida cotidiana el personaje normalmente lleva un polo o una camisa de diversos estampados, algunos de ellos de figuras abstractas, y de colores variados, utilizando tanto colores oscuros como claros. Al igual que Jay, él también prefiere llevar la camisa por fuera de los pantalones, lo que le da un aire más infantil y más acorde a su edad. Respecto a esto último, en su vestuario suele primar los pantalones de algodón de tonos marrones en su mayoría.

En consonancia a su forma de vestir, Manny tiene una forma de ser muy madura y seria a pesar de ser un niño³⁴². Probablemente sea junto a Alex Dunphy, los personajes más sensatos de todo el reparto. Además, Manny es muy refinado e intelectual³⁴³, por ello siempre que mantiene una conversación utiliza un lenguaje muy culto y formal, tanto que

³⁴¹ En el capítulo vigésimo, titulado “Benched”, su hijo Manny le pide que no vaya a verle jugar en su próximo partido de baloncesto porque es demasiado intensa transmitiéndole su amor y apoyo a gritos desde la grada.

³⁴² En el capítulo decimotercero, titulado “Fifteen Percent”, Manny tiene una cita a ciegas con una chica que conoció por Internet. Cuando el día de la cita llega, la chica resulta ser una mujer treinteañera. La joven se sorprende de la edad de Manny y no entiende cómo un niño de once años puede mostrarse tan maduro y haberla confundido de esa manera. Gloria, que está presente en todo momento, mantiene una conversación con la mujer y describe a su hijo como un alma vieja.

³⁴³ En el capítulo tercero, titulado “Come Fly With Me”, Manny mantiene una conversación con Claire sobre el rechazo de Alex a llevar vestido para una boda. Claire no entiende los motivos de su hija y cree que simplemente intenta enfadarla. Ante tal problema, Manny adopta un punto de vista distinto y le da un consejo maduro y sabio. Él opina que Alex no quiere disfrazarse, quiere ser ella misma y ser fiel a quien ella realmente es.

en ocasiones los niños de su edad pueden no entenderle y considerarlo una persona aburrida. Tampoco tiene unas aficiones propias de su edad, le agrada tomar una taza de café, estar informado de todo lo que ocurre en la actualidad a través de los periódicos y disfruta yendo a una galería de arte en vez de practicar algún deporte con sus compañeros de clase. Manny también se caracteriza por ser un niño muy sensible y enamorado³⁴⁴. Debido a ello, cuando se fija en alguna chica expresa todo lo que siente por ella en un poema y le dedica elaborados cumplidos, lo cual suele confundirlas³⁴⁵.

Phil Dunphy

Phil mide 1'83 metros, tiene el pelo negro y la piel pálida. Posee dos grandes y pobladas cejas del mismo color intenso que el de su pelo, las cuales son la característica principal de su rostro. Sus cejas consiguen transmitir cierta seguridad y confianza.

Aunque su forma de vestir es variada debido a que en su vida realiza actividades muy diversas en las que en cada una de ellas se requiere de una indumentaria distinta, existe cierta rutina en la vida de este personaje como el trabajar, que hace que suela mantener un estilo concreto. Por norma general, Dunphy lleva un polo o una camisa, abierta o cerrada. En el caso de que la lleve abierta, siempre tiene una camiseta lisa debajo de un color acorde con el de la camisa. Las camisas que utiliza son las clásicas, como las de cuadros a rallas o lisas. Tampoco los colores escogidos se alejan de lo común, ya que suele escoger tonos claros, principalmente azules y blancos.

La elección de una camisa y de llevarla por dentro o fuera de los pantalones depende de si se viste para ejercer de agente inmobiliario o no. En el caso de que deba de cumplir con sus obligaciones, Phil suele llevar la camisa por dentro de los pantalones y, en ocasiones, para aumentar su elegancia añade a su vestuario una americana oscura. En cuanto a los pantalones, normalmente lleva unos pantalones de algodón, marrones o negros, acompañados por un cinturón de piel de un color oscuro que normalmente contrasta con

³⁴⁴ Durante la primera temporada se ha visto a Manny enamorarse de distintas mujeres. Algunos ejemplos son: episodio piloto, capítulo noveno titulado "Fizbo", capítulo decimotercero titulado "Fifteen Percent" y episodio quinceavo titulado "My Funky Valentine". La mayoría de ellas cumplen el mismo patrón y es la diferencia de edad. Las chicas de las que se suele enamorar son mayores que él por lo que se puede deducir que, o bien al personaje le atraen los romances imposibles y/o complejos, o bien requiere de una chica que sea tan maduro como él.

³⁴⁵ En el capítulo piloto Manny, como si de un poeta se tratara, se confiesa a una chica entregándole flores y leyéndole un poema.

el de los pantalones. En el caso de que la situación en la que se encuentre el personaje sea una más familiar o informal, puede llevar unos pantalones más cómodos como es un vaquero.

A pesar de su estilo tracional y serio, Phil intenta mantener un estilo juvenil, por lo que siempre evita llevar corbata e incluso le gusta llevar unas zapatillas de deporte cómodas o unos prácticos zapatos sin cordones. Esta forma de vestir seria pero jovial es un aspecto muy importante en la personalidad del personaje, pues a pesar de que ya es padre de una familia numerosa y que sobre él recaen muchas responsabilidades, se resiste a abandonar su lado más infantil.

Phil Dunphy es un hombre que aparentemente es muy seguro de sí mismo, siempre asume con confianza los nuevos retos que se le presentan, tanto en su vida personal como en la profesional. Además, es una persona extremadamente sensible y siempre se muestra muy involucrado con su familia³⁴⁶. Por otro lado, es un ser ingenuo, tiende a ver lo mejor de la gente y a creerla con facilidad, esto hace que pueda llegar a repetir el mismo error varias veces. Dunphy también se ha mostrado a lo largo de la temporada muy inmaduro e infantil³⁴⁷.

Suele ser el compañero de gamberradas de su hijo, con quien acostumbra a hacer experimentos y a diseñar aparatos inútiles que siempre acaban en desastre³⁴⁸. Alex y Haley, sus dos hijas mayores, suelen avergonzarse de él por este lado suyo tan impropio de un hombre de su edad. Pero a pesar de todo esto, Phil es el miembro de la familia que más se sacrifica por el bien de todos y quien más actos de amor por sus hijos y esposa protagoniza.

³⁴⁶ En el capítulo sexto, titulado “Run for You Wife”, Phil está totalmente atento de su mujer porque cree que tiene el síndrome del nido vacío y para ayudarla intenta no dejarla sola y proponerle planes. En ese mismo episodio, el personaje aparece con una camiseta que lleva impresa una foto suya junto a sus tres hijos. También se le ve intentando organizar actividades con ellos al finalizar el día escolar para pasar tiempo juntos.

³⁴⁷ En el capítulo piloto Phil se define como un “padre guay”, que sabe todas las abreviaturas que están de moda en los mensajes de texto entre los jóvenes y que conoce las canciones y las coreografías de *High School Musical* (Kenny Ortega, 2006). Además, cuando conoce a Dylan, el nuevo novio de Haley, intenta ponerse a su altura haciendo un choque de puños y utilizando una jerga propia de las zonas marginales.

³⁴⁸ En el capítulo decimosexto, titulado “Fears”, Phil y Luke organizan una inspección debajo de la casa porque creen que puede haber un tesoro escondido. Durante su pequeña aventura Luke se queda atascado, por lo que Phil tiene que ir a su rescate y finalmente encuentran unas calaveras y huesos esparcidos por el suelo. Ambos se asustan y llaman a la policía pero resultan ser decoración de Halloween y no huesos humanos.

Además de pasar tiempo con su familia y de crear herramientas de dudosa utilidad, una de las grandes aficiones de Phil es comprar los más sofisticados aparatos electrónicos. Él mismo se considera un obseso de la tecnología, por esto mismo siempre se mantiene informado de las últimas tendencias³⁴⁹.

Claire Dunphy

La altura de este personaje es de 1'68 metros, melena rubia y piel pálida. Su pelo aparece liso o con unas ligeras ondulaciones y suele llevarlo suelto o recogido con un sencillo moño. Siempre se ha interesado por el deporte como el *footing* y la vida saludable, por lo que tiene un cuerpo esbelto y delgado a pesar de ser madre de hasta tres hijos.

Su forma de vestir es clásica pero variada, lo que dificulta el establecer un estilo determinado. Pero lo que sí suele predominar en su vestuario es una blusa o camisa ligeramente escotada. El diseño de estas suele ser muy simple, lisa o rallada y sus colores abarcan un amplio abanico de colores, desde los más llamativos como el salmón o el naranja a los más disimulados como es el azul oscuro o negro. El factor común que suelen tener estas prendas de vestir es que son holgadas y cómodas, evitando, de esta forma, todo lo que sea demasiado ceñido como suele preferir Gloria.

Los pantalones con los que suele acompañar las blusas o camisas es en la mayoría de ocasiones un vaquero azul oscuro ajustado. En cuanto a los zapatos, tiene un gusto amplio, ya que usa planos, con plataforma y también con tacón. A pesar de esta variedad de estilos, los zapatos que usa tienen en común que no son ni llamativos ni ostentosos, resultan ser cómodos y sencillos para la vida diaria.

Claire es una aparente clásica ama de casa que se muestra como la cara opuesta de su marido. Ella es perfeccionista y controladora, hasta el extremo de que puede tener un ataque de nervios si no está todo a su gusto o si no tiene su vida cotidiana y la de su familia bajo su tutela³⁵⁰. Este personaje además se muestra como muy realista y sensata,

³⁴⁹ En el capítulo decimonoveno, titulado “Game Changer”, se celebra su fiesta de cumpleaños. Phil está muy emocionado ya que un nuevo iPad sale a la venta ese mismo día y para ser uno de los primeros en comprarlo quiere pasar parte de la noche haciendo cola en la tienda de electrónica. Claire se ofrece a ocupar su lugar y comprarle el aparato pero acaba por quedarse dormida y en consecuencia, sin regalo. Cuando Phil se entera de que no va a tener su ansiado iPad se decepciona y pierde la ilusión de festejar su gran día.

³⁵⁰ En el capítulo vigesimocuarto, titulado “Family Portrait”, Claire se obsesiona con hacer la foto perfecta de las tres familias juntas. Tiene todo detalladamente planeado: todos vestidos con ropa blanca reluciente

incluso demasiado. Claire es una mujer que analiza todo al milímetro y calcula todos los posibles riesgos de cada acción, aunque esto no evita que se vea involucrada en muchos conflictos. Además, desde su infancia ha desarrollado un alto ego, que hace que se obsesione por tener razón ante cualquier cosa o persona³⁵¹.

Debido a la educación que ha recibido y a la falta de muestras de cariño por parte de sus padres, a Claire le es muy complicado expresar sus sentimientos, sobre todo con su marido. Las muestras de afecto físico como un abrazo o un beso o decir un simple “te quiero” son algo que no suelen acompañar a este personaje. En relación a esto, Claire ha desarrollado un carácter rudo y lo demuestra cada vez que tiene que reñir a sus hijos e incluso a su marido por haber tenido un comportamiento inadecuado. Además, Phil siempre relega en ella la responsabilidad de ser la que castiga o prohíbe a sus hijos, lo que la convierte en el ser autoritario más rígido y, en cierto modo, temido de la familia³⁵².

Haley Dunphy

Haley mide 1’57 metros, tiene una larga cabellera castaña y unos ojos grandes y verdes. Como el personaje se preocupa mucho por su apariencia física, cada detalle de su rostro está perfectamente cuidado, como las cejas perfiladas o el uso de un maquillaje natural. Además, siempre lleva el pelo bien peinado, con unas ondulaciones definidas. Aunque no es lo más habitual, en ocasiones aparece con el pelo liso o recogido.

Este personaje siente una gran pasión por la moda y se mantiene informada de las nuevas tendencias para estar siempre actualizada. Su estilo es probablemente el más amplio de todos los personajes, pues utiliza blusas y camisetas de diseños muy variados y de

y posicionados en las escaleras de su casa. Sin embargo, varios contratiempos empiezan a surgir, como que un escalón esté dañado y tengan que cambiar la localización al jardín de Jay y que los aspersores se disparen. Ante todas estas adversidades Claire enloquece y lucha por conseguir la foto soñada.

³⁵¹ En el capítulo decimotercero, titulado “Fifteen Percent”, se evidencia la insistencia que siempre ha tenido Claire por llevar la razón en todo a través de una conversación que mantiene Phil con su hija Haley. Claire no cree que su marido sea capaz de enseñar a Haley a utilizar un complejo mando de televisión que acaba de comprar y al final el matrimonio acaba por desafiarse. Como en un principio Haley no quería formar parte de esta competición, Phil la motiva diciéndole que si aprende a utilizar el mando, esta va a ser la oportunidad perfecta para contradecir a su madre y demostrarle que no siempre está en lo cierto. Esto es motivo suficiente para que la niña decida involucrarse. La reacción de la hija demuestra que previamente Claire ha tenido que alardear en demasiadas ocasiones sobre el hecho de tener la razón.

³⁵² En el capítulo cuarto, titulado “The Incident”, Claire tiene una calurosa disputa con Haley porque le prohíbe ir a un concierto y pasar la noche fuera con su novio. Phil que se considera un padre moderno y liberal, intenta hablar con su hija con un lenguaje informal y usando una jerga juvenil anticuada.

diversos colores. Lo mismo ocurre con los pantalones, que puede emplear contrastados estilos como unos vaqueros, una falda o un vestido. Todo ello en todo tipo de colores, desde los más vivos a los más tenues o incluso entremezclando diversos colores en una misma prenda. A pesar de toda esta variedad en su vestuario, normalmente mantiene en común dos factores: el que esté a la moda y que sea mínimamente provocador, o bien por tener escote, o bien por tener los hombros o la espalda desnudos.

En ocasiones a Haley se le puede ver llevando una rebeca fina que compagina con los vestidos o con las camisetas de tirantes, disimulando un poco el estilo provocador de sus ropas a la hora de estar en casa o con su familia. Un complemento que casi siempre le acompaña son los pendientes de aro grande, otros comunes son los colgantes, los cuales varía según el estilo de la indumentaria escogida. En cuanto a los zapatos, se pueden observar distintos estilos, desde unas zapatillas cómodas o unos botines a unas sandalias o zapatos de tacón.

Haley no se muestra como una mujer intelectual y eso se refleja en su desinterés por la escuela y en sus calificaciones. Sin embargo, esta deficiencia se ve compensada por su alto grado de sociabilidad, popularidad y por su físico agraciado. Por esto mismo es que suele encontrar una pareja atractiva con facilidad pero no es consciente o no le da importancia a que puedan tener una inteligencia reducida. La vida social y la reputación son dos cosas que Haley tiene muy en cuenta, por eso mismo en algunas ocasiones se puede llegar a avergonzar del comportamiento inmaduro de su padre o del control obsesivo de su madre. De esta forma, el personaje intenta ocultar ciertas cuestiones relevantes de su vida privada como es el tener novio³⁵³.

A pesar de esta supuesta superficialidad³⁵⁴, Haley se ha mostrado útil y perspicaz en varias ocasiones³⁵⁵, lo que demuestra que puede llegar a sorprender cuando la ocasión es merecedora de su atención. Debido a su ignorancia e ingenuidad, se convierte en un blanco fácil para ser víctima de algunas bromas³⁵⁶, especialmente por parte de su hermana

³⁵³ En el episodio piloto, Haley pretende ocultar a sus padres su relación con un joven llamado Dylan porque no quiere que la avergüencen como de costumbre.

³⁵⁴ En el capítulo decimosexto, titulado "Fears", en una de las entrevistas Haley confiesa que uno de sus grandes miedos es salir desfavorecida en la foto del carnet de conducir.

³⁵⁵ En el capítulo decimotercero, titulado "Fifteen Percent", su madre le pide que le ayude a aprender a usar el sofisticado mando de control remoto que Phil ha comprado para utilizar la televisión. Finalmente, con las directrices que le da Haley, Claire consigue aprender a utilizarlo.

³⁵⁶ En el capítulo séptimo, titulado "En Garde", Alex hace creer a Haley que frotando en su pelo la batería de su teléfono móvil puede recargarla gracias a la electricidad estática. De este modo, Haley la frota durante una hora hasta que se da cuenta de que ha sido víctima de una broma.

Alex. Finalmente, aunque Haley tiene con su familia las disputas habituales de una adolescente, ella adora a todos y cada uno de ellos, llegando a sentirse orgullosa de cómo son, incluyendo los defectos de cada uno.

Alex Dunphy

Este personaje de 1'55 metros tiene el pelo largo negro y tez blanca. El pelo normalmente lo lleva suelto, con la raya de lado y liso y siempre lleva unas gafas pasadas de moda que la hacen parecer una *nerd*.

La forma de vestir de Alex siempre se basa en la sencillez, la comodidad y en no llamar demasiado la atención. Como se puede ver, se trata del antónimo de su hermana Haley. Aunque utiliza una gran variedad de camisetas, camisas, blusas o jerseys, todos ellos son escogidos de una tonalidad más bien oscura. Los diseños son múltiples, desde clásicas camisetas a rayas a jerseys con un estampado de animales, como las aves o con algún otro motivo, como puede ser el mundo marino con un barco.

Los pantalones que normalmente utiliza son unos vaqueros azul oscuro y rara vez utiliza zapatos, ya que prefiere utilizar unas zapatillas *Converse* negras. Salvo en ceremonias o algún tipo de celebración importante, Alex prefiere evitar llevar vestidos ya que no termina por sentirse a gusto con ellos. En ocasiones lleva distintos tipos de complementos, como una pulsera ancha y negra de tachuelas o unos pendientes sencillos.

Su forma de vestir se distancia de las niñas de su edad, quienes buscan llamar la atención o mostrarse “femeninas” a través de la ropa. Alex muestra una total repulsa hacia las modas y las tendencias para vestir únicamente con lo que le agrada y con lo que le hace sentirse cómoda. Debido a este estilo más alternativo, Haley lo ha utilizado como motivo de burlas, alegando que se quedará soltera³⁵⁷. Aunque no es una niña problemática, le encanta burlarse de sus hermanos siempre que se le presenta la oportunidad, por lo que entre ellos se establece una tensión constante en cada episodio³⁵⁸.

³⁵⁷ En el capítulo sexto, titulado “Run for Your Wife”, Haley insinúa a Alex que las chicas que tocan el chelo en la universidad no encuentran pareja.

³⁵⁸ En el capítulo séptimo, titulado “En Garde”, Alex le dice a su hermana que la batería del móvil se puede recargar si se la frota en la cabeza y Haley se lo cree. Cuando Haley descubre la broma, Alex le dice que con la fricción se ha provocado alopecia y vuelve a tomarle en serio. En el capítulo octavo, titulado “Great Expectations”, Alex le hace creer a su hermano que el abuelo se está muriendo. Durante todo el episodio

Alex es la más inteligente de la casa y también una de las alumnas más brillantes de su escuela. Como actividad extraescolar recibe clases para aprender a tocar el chelo³⁵⁹. Siempre busca destacar en todo lo que se propone y no acepta tener defectos o limitaciones. A pesar de ser tan culta, el personaje guarda una gran inseguridad principalmente sobre la relativa carencia de atractivo físico³⁶⁰, por lo que se siente a la sombra de su hermana mayor Haley. Aunque siempre está discutiendo con ella, Alex tiene una gran admiración por su hermana. La diferencia de intelecto entre Alex y su familia hace que en ocasiones se pueda sentir sola e incomprendida.

Luke Dunphy

Este personaje mide 1'68 metros, tiene el pelo rubio y su piel es muy clara. El cabello lo tiene tan rizado que la cabeza la tiene llena de caracoles y sus ojos marrones resultan ser un tanto pequeños.

El vestuario que suele emplear Luke es bastante específico. Sus prendas favoritas son una camiseta de manga corta, pudiendo llevar otra interior de manga larga dependiendo del tiempo, con dibujos o letras impresas. Otra de las más comunes es llevar una camisa de cuadros abierta, dejando ver una camiseta del tipo de las que se acaban de mencionar. De forma menos habitual, también puede aparecer en escena con polos a rayas. En general, aunque existen algunas variaciones, la indumentaria de este personaje es infantil, propia de su edad, y en ellas se entremezclan varios colores, restándole la posible seriedad que puede tener el hecho de usar camisas o polos.

Luke se dedica a hacer muestras de afecto a su abuelo diciéndole que lo quiere y abrazándolo. Luke acaba teniendo tanto miedo de que fallezca que incluso cuando duerme le toma el pulso para comprobar que sigue con vida. En el capítulo noveno, titulado “Fizbo”, la familia Dunphy contrata a una animadora de fiestas para el cumpleaños de Luke. Alex le hace creer a Haley que su relación está en peligro porque su novio está interesado en la joven. Al principio Haley no quiere creerla pero rápidamente empieza a darse cuenta de que su novio y la animadora son compatibles debido a que sus personalidades son muy afines, lo que le provoca un ataque de celos.

³⁵⁹ En el capítulo sexto, titulado “Run for Your Wife”, se ve a Alex transportando su chelo para ir a las clases. Cuando sus padres le preguntan por qué eligió el chelo y no otro instrumento más pequeño ella contesta que hay más demanda en la universidad de personas que tocan el chelo. Como se puede comprobar, a pesar de que aún le quedan cinco años para acceder a la universidad, desde temprana edad ya se preocupa por su futuro.

³⁶⁰ En el capítulo decimosexto, titulado “Fears”, Alex no quiere ir al baile de su colegio porque dice que estará lleno de chicos estúpidos pero en realidad no quiere ir porque tiene miedo de que ningún chico la invite a ir porque no la encuentre agraciada.

Los pantalones que priman en la indumentaria habitual de Luke son unos vaqueros holgados pero también se le puede ver con pantalones anchos con múltiples bolsillos. La gama cromática escogida para estas prendas tienden a ser oscuros, primando los tonos marrones y el azul oscuro.

Luke es representado en pantalla como un niño poco avisado, algo estúpido. No destaca en nada en especial, en el estudio es parte de la media y en los deportes no es muy hábil. Las cosas que le divierten y que le interesan suelen carecer de sentido y de relevancia para el resto³⁶¹. Posee una gran imaginación, es muy optimista e idolatra a su padre, con quien pasa mucho de su tiempo libre, ya que ambos tienen personalidades infantiles. Al ser el más pequeño e ingenuo, sus hermanas en ocasiones pueden tomar provecho de él³⁶².

Mitchell Pritchett

Tiene una altura de 1'78 metros, ojos claros, piel muy pálida y con el cabello corto y pelirrojo. También tiene una cuidada barba que se extiende hasta ocultar prácticamente medio rostro.

La forma de vestir del personaje se mantiene constante a lo largo de las temporadas, siendo fiel a la elegancia y la austeridad. La indumentaria que más se repite es una camisa lisa, rayada o a cuadros y una rebeca sobre ella que siempre lleva abrochada. Aunque puede alternar ligeramente este estilo obviando el uso de rebecas y llevando sólo la camisa. No tan habitual pero sí que es también parte de su estilo es llevar un jersey o chaleco y una camisa interior, dejando de esta a la vista únicamente el cuello. Cuando debe ir más formal de lo normal, hace uso de americanas, corbatas e incluso pajaritas, pero no es lo más común en su vida diaria. Para estas prendas los colores tenues son sus

³⁶¹ En el capítulo piloto se ve a Luke con la cabeza atascada entre dos palos de la barandilla de las escaleras de casa. No puede sacar la cabeza hasta que su padre se la hunta con lubricante. No sólo esta escena ilustra perfectamente la estupidez a la que puede llegar Luke, sino que también el telespectador averigua que esta no es la primera vez que el niño reproduce esta acción. A través de la conversación que mantiene con su padre mientras le ayuda, se es consciente de que Luke toma esto como algo habitual ya que tiene como objetivo poder introducir y extraer la cabeza sin dificultad.

³⁶² En el capítulo décimo, titulado "Undeck the Halls", la Navidad de los Dunphy ha sido cancelada porque ninguno de los tres hijos se responsabiliza de una quemadura que ha aparecido en el sofá. Con la intención de recuperar la fiesta, Alex idea un plan que consiste en que Luke confiesa su culpabilidad y acto seguido confesarán ambas hermanas el crimen. De esta forma, Alex considera que sus padres se sentirán tan conmovidos por la protección que se brindan unos a otros sus hijos que no podrán negarles la Navidad. Sin embargo, cuando Luke confiesa el delito ninguna de sus dos hermanas le ayudan, por si fuera poco, cuando este les pide su apoyo se lo niegan, dejándole totalmente solo.

preferidos. Algunas camisas pueden tener colores claros como el blanco pero normalmente se restringe su uso a cuando la utiliza de camisa interior para que contraste con la tonalidad oscura del jersey o del chaleco.

El tipo de pantalones que normalmente escoge son unos vaqueros o unos pantalones de algodón. Normalmente suelen tener un color apagado como el azul oscuro o el negro, pero en algunos episodios se le ha podido ver con algunos más claros como el gris o el beis. Por otro lado, el cinturón de piel marrón o negro suele ser el complemento más repetitivo en Mitchell. Por último, el calzado que más prima son unos zapatos elegantes de piel marrones o negros. También ha podido aparecer en escena con unas zapatillas pero siempre respetando el estilo serio que le caracteriza.

Mitchell se caracteriza por ser un hombre muy serio y un *snob*³⁶³. Siempre intenta ser tan formal y comedido que puede resultar algo aburrido, por eso mismo la combinación con Cam, que es su polo opuesto, resulta ser de lo más delirante. A pesar de ejercer la abogacía brillantemente y ser reconocido su esfuerzo con un galardón, su padre nunca ha mostrado respeto hacia su profesión.

Con el paso de los capítulos el personaje va desvelando los asuntos pendientes y traumas que fueron causados durante su infancia, todos ellos provocados principalmente por su familia, a quien acusa de ser el motivo de muchas de sus inseguridades y complejos³⁶⁴. A pesar de ser un hombre capaz de sustentar a su familia y de dedicarse a la abogacía, no tiene un carácter fuerte. A consecuencia de ello siempre intenta evitar los enfrentamientos³⁶⁵ o si no termina cediendo.

En ocasiones Mitchell llega a ser demasiado frívolo y antipático, pues nunca quiere inmiscuirse en problemas ajenos para intentar ayudar ni tampoco sabe lidiar con personas

³⁶³ En el capítulo tercero, titulado “Come Fly With Me”, Mitchell demuestra su carácter clasicista cuando marca una diferencia clara entre él, que ha sido criado en la ciudad y Cam, quien ha pasado toda su infancia en una granja entre animales. También rehúsa de hacer la compra en macromercados, donde venden de todo lo imaginable en grandes cantidades y a bajo coste, ya que prefiere tiendas más selectas y especializadas.

³⁶⁴ En el capítulo séptimo, titulado “En Garde”, el ver triunfar a Manny en el campeonato de esgrima hace que recuerde la oportunidad que tuvo él de pequeño para destacar en patinaje artístico sobre hielo y cómo su hermana se lo arrebató al negarse a participar. A partir de entonces, Mitchell desarrolló la idea de que él nunca ha podido conseguir ningún reconocimiento deportivo por culpa de Claire.

³⁶⁵ En el capítulo piloto Mitchell admite que ha ocultado a su familia el hecho de que han adoptado a Lily para evitar las críticas. Cam, que ya sabía que eso iba a ocurrir, invita a toda la familia a cenar y así darles la gran noticia. Mitchell quiere cancelar la reunión pero Cam le pide que no huya de los conflictos como siempre hace.

que están sufriendo³⁶⁶. En relación a esto, a este personaje le cuesta mucho expresar sus sentimientos debido a que ha sido criado en una familia donde se consideraba débil a aquel que lloraba.

Cameron Tucker

Este personaje tiene una altura de 1'85 metros, es muy corpulento, de tez pálida y aunque tiene el pelo corto siempre lo tiene perfectamente peinado.

Cameron tiene un estilo bastante simple en comparación al resto de sus compañeros, sin embargo, es uno de los personajes que más cuida su vestimenta. La prenda que más resalta en su indumentaria diaria son las camisas. No le preocupa llamar la atención por lo que las camisas con diseños atrevidos y los colores vivos y llamativos no son un problema para él. Le gusta romper con lo tradicional y lo demuestra usando originales camisas con figuras abstractas que entremezclan diversos colores. Pero esto no impide que también utilice camisas clásicas con un estampado simple a base de rayas o cuadrados. El personaje utiliza todo tipo de colores como el rojo, morado, rosa o verde y rara vez escoge colores oscuros y austeros como el negro o el azul marino.

Lo más peculiar en la forma de vestirse es la manera en la que se dobla los puños de la camisa. En vez de abotonarse los puños lo que hace es doblarlo de tal forma que deja visible la parte interior. Esto está cuidadosamente intencionado, ya que la tela interior suele tener un alto contraste con el aspecto restante de la camisa. Dicho contraste, o bien se evidencia utilizando una tonalidad más clara u oscura que el que tiene la camisa por fuera, o bien porque tiene un diseño completamente distinto.

Este personaje no sólo está preocupado por tener un estilo moderno, sino que también quiere sentirse cómodo. Por ello es que sus pantalones preferidos son unos vaqueros azules con los que puede fácilmente combinar todo tipo de camisas. Además, las camisas nunca las mete por dentro del pantalón por lo que consigue su intención de tener un estilo

³⁶⁶ En el capítulo décimo, titulado “Undeck the Halls”, Cam y Mitchell tienen la culpa de que el Papá Noel del centro comercial sea despedido el día de Nochebuena. Cuando Mitchell se entera de lo sucedido y de que es un hombre sin hogar ni familia, intenta recompensarle con dinero. Cam, que es más afectivo, le invita a pasar la noche en su casa con ellos, a lo que a Mitchell no le parece muy buena idea.

jovial. En cuanto al calzado, Cameron suele ser fiel a los zapatos de piel sin cordones marrones o negros.

Al adoptar a Lily, Cam decidió ejercer de amo de casa para cuidarla, así que tuvo que abandonar completamente sus aspiraciones profesionales. Para definir la personalidad de este personaje es esencial emplear algunas palabras como alegre, optimista y sensible³⁶⁷. Cameron es totalmente lo contrario a su pareja, él simpatiza con facilidad con cualquiera³⁶⁸, siempre sabe ser gentil y no duda en ayudar a todo aquel que se encuentre en alguna situación difícil. A veces se involucra tanto emocionalmente en cualquier actividad o persona que llora³⁶⁹, que hace que parezca una persona un tanto histérica, tanto que al final ni su propia familia le toma en serio. En general, Cam se muestra como un soñador, cree que todo es posible si la voluntad es fuerte y no soporta llevarse mal con nadie, especialmente con la familia³⁷⁰. Si algún malentendido ocurriera, el personaje se desviviría por ganarse su aceptación.

Todo este lado soñador y sensible queda reforzado al relacionarlo con el oficio de amo de casa y niñero de Lily, labores que tradicionalmente han sido asignados exclusivamente a las mujeres. Otros elementos como su amor por el teatro y el espectáculo circense dirigido especialmente a los niños o el hecho de que su homosexualidad quede representada de forma estereotipada, incentivan la idea de que Cameron asume el rol femenino en la

³⁶⁷ En el capítulo decimosexto, titulado “Fears”, se puede apreciar la sensibilidad del personaje cuando cree que Lily ha dicho “mamá”, su primera palabra, a su pediatra. Cam, ante tal suceso, reacciona llorando y comportándose de forma dramática, cree que su hija prefiere a la doctora antes que a ellos.

³⁶⁸ En el capítulo decimosegundo, titulado “Not in My House”, Cam ve llorar a su jardinero y, muy en contra de los deseos de Mitchell, se le acerca para averiguar qué le ocurre. El personaje se preocupa tanto por él que le invita a pasar a casa y le ofrece un poco de agua. Finalmente, Cam se entera de que el sufrimiento de su empleado es debido a un tema amoroso. Como es tan generoso y no puede soportar estar rodeado de gente infeliz, acaba cediendo su casa al jardinero para que celebre el enlace de su matrimonio.

³⁶⁹ En el capítulo segundo, titulado “The Bicycle Thief”, Cameron llora desconsoladamente al empatizar con el sufrimiento del personaje que interpreta Meryl Streep en *La decisión de Sophie* (*Sophie's Choice*, Alan J. Pakula, 1982). Su estado de ánimo empeora cuando piensa qué decisión tomaría si estuviera en el lugar de la protagonista. Otro ejemplo tiene lugar en el capítulo undécimo, titulado “Up All Night”, donde Mitchell quiere probar un método con su hija que consiste en dejarla llorar durante la noche para que aprenda a dormir sola. Cam no está a favor de tal método, piensa que es inhumano y es incapaz de no acudir al encuentro de su hija cuando llora. Cuando la niña está desconsolada, Cam ignora la voluntad de Mitchell y ayuda a su hija aunque eso implique disputas con su pareja.

³⁷⁰ En el capítulo decimooctavo, titulado “Starry Night”, Cam sin pretenderlo expresa unos comentarios respecto a la cultura latina que fácilmente pueden ser interpretados como racistas por Gloria. Ante este malentendido, Cam intenta invitar a Gloria a cenar para pasar tiempo juntos y poder solucionar la atmósfera tensa que les envuelve. El personaje se entrega tanto en su propósito de reconciliación que acepta a ir a sitios de clase humilde a los que él nunca iría y también se presta voluntario a probar la comida picante con la que Gloria se solía alimentar en Colombia, a pesar de que no tolera ese tipo de platos.

familia y todo lo que esto implica, como la sensibilidad, la inestabilidad emocional y su devoción por su pareja e hija.

Lillian Elizabeth Tucker-Pritchett

En la primera temporada este personaje, más comúnmente llamado Lily por su familia, es tan sólo un bebé de origen vietnamita cuando Cam y Mitchell deciden adoptarla. Aunque la llegada de Lily produce un gran cambio en la vida de la pareja, durante la primera temporada lógicamente no tiene un gran peso en la serie, ya que es demasiado pequeña para detectar en ella un tipo de personalidad y estilo a la hora de vestir. Sin embargo, su papel tiene una gran importancia sobre sus padres adoptivos, debido a que afecta a su forma de comportarse y de actuar.

La única información que recibe el telespectador sobre el bebé son algunas características físicas, como los ojos rasgados y el pelo oscuro, que demuestran su procedencia asiática. A consecuencia de carecer de consciencia y poder de decisión a tan corta edad, Cam y Mitchell son quienes deciden su indumentaria diaria. Normalmente escogen ropa común de bebé, como vestidos o camisetas largas y mallas de colores pasteles e infantiles, donde prima el rosa. En ocasiones también puede llevar un gorrito con originales formas como el rostro de un animal. No obstante, se ha podido contemplar a lo largo de los episodios que a Cam le divierte disfrazar a Lily siempre que tiene oportunidad. Por esto mismo, no resulta extraño ver a al personaje con ropajes que se asemejan a los llevados por artistas de la música, deportistas o personajes ficticios³⁷¹.

No es hasta la tercera temporada que Lily permite entrever ciertas pinceladas de su personalidad y preferencias al vestir. Su pelo es ondulado y normalmente lo lleva suelto, dejando ver una larga melena, aunque también en otras ocasiones ha llevado otro tipo de peinado como el de dos coletas. En cuanto a la ropa, sigue manteniendo una predilección por los colores pasteles y los diseños de las camisetas suelen ser sencillos, como con lunares, lisas o con algún lazo. Unos vaqueros es lo que más comúnmente acompaña a este tipo de camisetas y, por último, unas bailarinas o sandalias resultan ser la elección más cómoda y repetitiva de la niña.

³⁷¹ En el capítulo sexto, titulado “Run for your Wife”, Cam disfraza a Lily de iconos del Pop para fotografiarla. Algunos ejemplos son Olivia Newton-John, Madonna o Stevie Wonder.

Por otro lado, paulatinamente se puede observar de qué manera se está construyendo su forma de ser. Poco a poco va dando a conocer la personalidad irónica, un poco egoísta, inteligente e incluso abusiva que tanto la caracterizan³⁷². Aunque Lily se encuentra muy unida a sus padres, especialmente con Cam que fue quien se quedó en casa para cuidarla, se muestra como la antítesis de ambos, desarrollando una picaresca, una astucia y una frivolidad³⁷³ más allá de la que pueden tener ellos. Esto hace que la niña consiga siempre lo que quiere a través de cualquier medio.

11.3.3. ¿Sólo música e imágenes?: el *opening* como fuente informativa para el telespectador

En los diez segundos de duración que tiene la cabecera del programa se presenta a los personajes que protagonizarán las tramas de los futuros capítulos y el entorno donde se desarrollarán las tramas. En ella se muestra a tres familias distintas, todas ellas con hijos, lo cual es fruto de la diversidad familiar que se halla en la sociedad actual. Otra cuestión que tienen en común todas estas familias es el entorno en el que viven: las afueras de la ciudad. Esto se refleja en la casa con jardín que se puede vislumbrar tras ellos cuando se disponen a posar frente a una cámara que queda fuera del campo de visión del telespectador.

A partir de estos elementos se desencadenan otros que pueden no ser tan fácilmente detectados por la audiencia. Teniendo sólo en cuenta los escasos segundos de video que proporciona la serie y olvidando el contenido de los episodios, se puede intuir que los personajes son de clase media-alta debido a sus exuberantes casas en los suburbios, las cuales son inaccesibles para el norteamericano medio. Sus indumentarias, compuestas de traje y vestido en su mayoría, y su saber estar corroboran la idea de opulencia.

³⁷² En el capítulo segundo de la tercera temporada, titulado “When Good Kids Go Bad”, Lily rechaza la idea de que sus padres vayan a adoptar a otro bebé e incluso lo amenaza. Tampoco quiere que ningún otro niño se acerque a sus padres, por eso cuando ve a alguno cariñoso con Cam o Mitchell le empuja y se justifica alegando que son sus padres.

³⁷³ En el episodio decimosexto de la quinta temporada llamado “Spring-a-Din-Fing”, Lily culpabiliza al hijo de Gloria y Jay de algunas travesuras que ella misma ha cometido y de las que no tiene intención de asumir las consecuencias. Como acaban por creer su versión de los hechos y ante la imposibilidad de hablar del bebé, confiesa a los telespectadores que piensa seguir utilizándolo hasta que crezca. Un momento que enfatiza la frialdad que la niña puede llegar a tener se muestra en el capítulo vigesimotercero de la sexta temporada, titulado “Crying Out Loud”. Al cortarse Mitchell en un dedo mientras le preparaba el desayuno a su hija, en vez de mostrar preocupación, esta le exige con un tono autoritario que no le llene la comida de sangre.

El objeto del cuadro que sustenta en sus manos cada familia es muy significativo. En el caso de la primera familia que aparece en la cabecera, la del matrimonio de Claire y Phil, esta se encarga de sujetar un cuadro en el que aparece plasmado el último fotograma del capítulo que se estaba emitiendo justo antes de que la interrupción del *opening* se produjera. La segunda familia que aparece en escena y que se prepara para salir en una foto es la de Mitchell y Cam. Ellos muestran en el cuadro que sostienen el momento justo en el que la fotografía para la que estaba posando la primera familia es disparada. Una vez más, se repite la misma mecánica con la tercera familia, la de Jay y Gloria, quienes enseñan a la audiencia la fotografía de la segunda familia en su cuadro mientras posan para que ellos también sean retratados.

Las familias presentadas simulan ser una *matrioska* de la que aparece una nueva de su interior. A través del juego en el que las fotografías de las familias se encadenan unas a otras dentro de los límites que presenta el cuadro, se establece un vínculo que une a las distintas familias mostradas. A pesar de las diferencias visibles, todas ellas mantienen vínculos de sangre entre sí y a través del encadenamiento de las fotografías, se muestra estos lazos que los mantienen unidos. Por último, las tres familias aparecen unidas en el mismo escenario, resaltando la idea de conjunto y de unidad, pero al mismo tiempo mantienen una distancia física prudencial entre ellas, lo que marca la voluntad de que el espectador no confunda las unas con las otras y que se reconozca la pluralidad de familias a las que se encargan de representar cada uno de estos tres núcleos en pantalla. En este momento se vuelve a mostrar un cuadro más en el que se ve escrito el título de la serie: “modern family”, lo que hace referencia a la idea de familias contemporáneas de la que cada uno de los personajes pertenece.

Entre la pretensión de querer mostrarse “modernos” y la idea que transmite la composición de las imágenes se establece una contrariedad. Mientras que la novedad es presentada mediante la elección de familias homoparentales o interraciales, la forma en la que se dan a conocer es totalmente tradicional y trillada. Los personajes se sitúan en el jardín de sus casas para realizar algo tan clásico como es tomar una foto familiar. Otros aspectos como la puesta en escena, en la que los padres se sitúan al fondo y los hijos al frente, la gestualidad de los mayores posando una mano sobre el hombro de sus hijos y las amplias sonrisas que dedican a la cámara acentúan la idea de la familia conservadora.

A través de la cotidianidad y naturalidad que los personajes muestran previamente al momento de posar para que la foto sea tomada, se proporciona sutilmente al telespectador pistas informativas sobre lo que podrá encontrar en los capítulos de la serie. Antes de que la foto sea hecha, los personajes se encuentran alisándose el vestido, riéndose entre ellos o empujándose ligeramente con la mano para que la distancia entre ellos se acorte. Todas estas acciones que simulan espontaneidad y familiaridad invitan a hacer creer al telespectador que va a tener la posibilidad de conocerles en situaciones íntimas, a conocer aspectos que sólo los más allegados a la familia podrían hacerlo. De esta forma, los telespectadores, quienes adoptan el punto de vista del fotógrafo, tienen la oportunidad de observar a los personajes en su estado natural dentro del ámbito de la privacidad (antes de ser tomada la fotografía mientras los personajes se apresuran para estar preparados) y en la fachada que adoptan de cara a la galería (momento en el que la imagen es tomada y todos posan como una familia perfecta y unida). Los personajes no sólo permiten que el mundo adopte la postura del *voyeur* en sus vidas privadas, sino que también acaban concediendo entrevistas y confesiones dirigiéndose directamente a cámara, apelando directamente a la atención de la audiencia.

Retomando el concepto del cuadro y relacionándolo con lo que se acaba de explicar, la enmarcación que representa el cuadro en el que aparece la foto de familia presenta una realidad limitada, una realidad que se encuentra constreñida por su marco. Sin embargo, gracias a la postura de fotógrafo que el telespectador asume es capaz de ver lo que hay más allá de ese marco, pudiendo conocer las dos caras de las distintas familias: su lado más artificioso con el que pretenden transmitir una imagen de familia unida y decente a las personas ajenas al ámbito doméstico y su lado más natural, que es como se comportan de puertas para adentro. En la esfera privada se dan a conocer como realmente son, personas que mienten o traicionan y que tienen conflictos y miedos.

11.4. Análisis de *New Girl*

Jess es una alegre y positiva profesora de primaria que lleva una vida tranquila en la periferia con su novio. Toda esta armonía se rompe cuando un día Jess regresa a casa y descubre a su pareja con otra mujer. Es a partir de este momento cuando la vida de la protagonista cambia de forma radical, ya que decide mudarse a un apartamento con tres hombres solteros de personalidades muy diferentes entre sí.

Elizabeth Meriwether ha sido la responsable de dar vida a *New Girl*. Su trayectoria profesional no es demasiado extensa, unos diez años aproximadamente, por lo que no ha estado relacionada con muchos proyectos audiovisuales. A pesar de esto, Meriwether ha tenido tiempo suficiente para probar en variados campos, además del creativo, como el de guionista, productor y compositora. Siguiendo en *New Girl*, Meriwether también trabaja como productora ejecutiva y ha sido compositora de la canción de la cabecera.

Entre sus otros trabajos más conocidos se halla la película *Sin compromiso (No Strings Attached)*, Ivan Reitman, 2011), una comedia romántica protagonizada por Natalie Portman y Ashton Kutcher en la que ha participado como guionista. Otra de las obras en la que se ha encargado de escribir el guión ha sido el del cortometraje cómico *Twilight Cycles* (Osmany Rodriguez y Matt Villines, 2009), en el que se hace una parodia de los personajes Edward y Bella de la saga vampírica *Crepúsculo (Twilight)*, Catherine Hardwicke, 2008) y *Tampax*, una reconocida marca de tampones.

Aunque nada tiene que ver con la creación de la serie, cabe destacar el carácter polifacético de Zooey Deschanel dentro de *New Girl*. Ella es quien interpreta a Jess, el papel protagonista, pero también es compositora y productora de este proyecto. Deschanel tiene una larga y variada trayectoria profesional, ha ejercido de actriz en otras series como personaje recurrente en su mayoría. *El secreto de Verónica (Veronica's Closet)*, David Crane y Marta Kauffman, 1997-2000), *Weeds*, *Frasier* y una miniserie llamada *Tin Man* (Nick Willing, 2007) son algunos ejemplos. En las obras fílmicas normalmente ha tenido un papel más relevante, llegando a ser protagonista. Una pequeña muestra de sus obras son *Gigantic* (Matt Aselton, 2008), *(500) Días juntos ((500) Days of Summer)*, Marc Webb, 2009) y *Rock the Kasbah* (Barry Levinson, 2015). Para Deschanel, *New Girl* ha significado un reto en varios aspectos. Esta serie le ha dado la oportunidad de trabajar como compositora de las canciones que aparecen continuamente a lo largo de los capítulos y ha podido iniciar su carrera de productora.

11.4.1. Antecedentes que han sido determinantes para la creación de *New Girl*

Al tratarse de una serie sobre un grupo de amigos que comparte piso, un trasfondo de la trama muy explotado en este formato, las referencias a las que puede hacer son muy amplias. No obstante, existen algunas que merecen una mención especial ya que tuvieron

un considerable éxito a diferencia de muchas otras similares que intentaron sin suerte permanecer en antena. Algunos de ellos son: *Friends*, *Seinfeld*, *Will y Grace* y *Big Bang Theory*.

La primera comedia de situación de las que se acaban de citar es la más alabada y exitosa de todas, marcando un antes y un después en el formato. Aparte del factor común que une a estas series, que es que se basa en la amistad y en la convivencia de un grupo de amigos, de *Friends* se extrae ciertas características de algunos de los personajes más entrañables de la serie: Phoebe Buffay y Joey Tribbiani. Las personalidades de Phoebe y Jess comparten algunos rasgos, aunque con ciertos matices que las diferencian y las hacen únicas. Se podría decir que ambas son peculiares y padecen cierta locura que las hace divertidas. Por ejemplo, Jess tiene grandes dificultades para decir palabrotas o simplemente para hacer mención de los genitales, por lo que su forma de hablar parece demasiado infantil. Además, las dos son atentas y cariñosas con las personas que les rodean y tienden a ser demasiado inocentes e ilusas, tanto que fácilmente otras personas pueden abusar de su buena fe. Por último, a ambos personajes les encanta entonar canciones propias con una guitarra. Pero en este caso, aunque ponen el mismo empeño por la música, el estilo de cada una es muy distinto. Mientras que las de Phoebe tratan de muerte, desesperación y agonía, el repertorio de Jess es totalmente alegre y positivo.

No sólo se ha tomado de referencia a Phoebe para crear el personaje de la protagonista de *New Girl*, sino que también tiene similitudes claras con Phil Dunphy de *Modern Family*. Por un lado, ambos personajes transmiten una gran ternura, son incapaces de dar la espalda a un ser que sufre. A su vez, también están marcados por un aura de inocencia y alegría que se contraponen a los personajes que les rodean que suelen ser más realistas y escépticos. Por otro lado, la faceta musical también es un lazo que mantiene a Jess unida con Phil. Al igual que este, Jess tiene la capacidad de hacer de todo tipo de situación una canción e incluso las compone para hacer frente a las adversidades que se le presentan.

Dejando a un lado al personaje femenino protagonista, se destaca la personalidad mujeriega de Schmidt, quien nunca pierde oportunidad de intimar con todas las mujeres atractivas que encuentra por su paso. Para dar forma a este carácter seductor, Schmidt ha podido tomar de referencia a personajes relevantes como Joey Tribbiani de *Friends* y, sobre todo, a Barney Stinson de *Cómo conocí a vuestra madre*. Todos estos personajes muestran cierto rechazo al compromiso y a la monogamia y aunque se decidan por ello,

les cuesta mucho mantener este estilo de vida formal. Ellos se presentan como unos casanovas, contando con un estilo de flirteo y una gran variedad de estrategias para tener éxito con cualquier tipo de mujer. Por otro lado, resulta evidente la preocupación de lucir elegante y atractivo a todas horas. Por ello es que Barney siempre lleva traje, hasta para dormir, y Schmidt, por lo general, lleva ropa cara de diseño.

Para el personaje de Cecilia Meyers se ha tomado de referencia a Penny de *Big Bang Theory*. Ambas son dos mujeres bellas pertenecientes al mundo de la moda y del espectáculo respectivamente, que irrumpen de repente en la vida tranquila y monótona de unos hombres para revolucionar su estilo de vida. Debido a su apariencia, los personajes masculinos que las rodean pretenden intimar con ellas y aunque este tipo de mujeres pretenda quedarse al margen, acaba por enamorarse de su polo opuesto. En el caso de Penny es del científico Leonard de quien se enamora y en el de Cecilia de Schmidt.

Un elemento importante a tener en cuenta es que el bar en *New Girl* se ha convertido en uno de los lugares preferidos por los protagonistas. Probablemente, después del apartamento, el bar se constituya como el segundo lugar más transitado, no sólo porque Nick trabaja como camarero en ese local, sino que también es un decorado perfecto para fomentar la sociabilización de los personajes y el desarrollo de las tramas. Una vez más, se evidencia la influencia de *Friends* y posteriormente de *Cómo conocí a vuestra madre* sobre esta comedia, ya que uno de los lugares más recurrentes en ambas series era el bar.

Retomando el carácter general de la serie, todas las *sitcoms* citadas tienen como argumento principal los problemas cotidianos de un grupo de amigos. Sin embargo, *Apartamento para tres* es pionero en marcar el camino por el que las personas de distinto sexo conviven bajo un mismo techo. Esta comedia juega con la aparición de un personaje masculino en el apartamento que comparten dos amigas y con el hecho de que estas deciden alquilarle la habitación que queda vacía. Esta misma historia se repite en *New Girl*. En esta serie los tres chicos protagonistas tienen que buscar un cuarto individuo que complete el piso y acaba siendo una persona del género femenino. El único detalle que diferencia a ambas series respecto a este tema es que en *Apartamento para tres* son las mujeres quienes ganan en número y en *New Girl* ocurre exactamente lo contrario, son los hombres quienes prevalecen sobre una única mujer.

Otra serie ya mencionada y que siguió la misma línea que *Apartamento para tres* fue *Will y Grace*. En esta comedia de situación dos amigos de distinto género comparten un

apartamento. No obstante, en esta serie, en principio, los personajes están imposibilitados a mantener una relación carnal ya que Will es abiertamente homosexual. Esta base de seguridad que transmite la serie a la hora de presentar personajes de distinto sexo que comparten piso no se mostraba en su antecesora, *Apartamento para tres*, ni en su predecesora, *New Girl*. En la primera el personaje masculino, Jack Tripper, rápidamente se siente atraído por Chrissy Snow, una de sus dos compañeras, y en la segunda Jess inicia una relación formal con Nick e incluso en varios capítulos se muestran algunos intentos de acercamiento entre ella y Schmidt, aunque sin éxito.

11.4.2. Construyendo personajes: análisis físico y psicológico

Jessica Day

Este personaje tiene una estatura de 1'68 metros, pelo negro ondulado, ojos azules y piel clara. Normalmente lleva unas gafas grandes de pasta menos cuando se arregla para una celebración o cita. En este tipo de ocasiones más formales procura llevar lentes de contacto. Los detalles del flequillo que oculta toda su frente y las gafas negras de pasta hacen que adopte una imagen de *nerd*.

El estilo que utiliza Jess a la hora de vestirse es *vintage*, ya que muchas de sus prendas habituales son vestidos y faldas muy parecidos a los que las mujeres utilizaban en los años cincuenta. En ocasiones los vestidos que lleva los acompaña con un cinturón, habitualmente ancho, y una rebeca fina. Los colores que abundan en este tipo de prendas son los tonos pasteles y los complementos como el cinturón o la rebeca emplean un color más saturado que sirve de contraste con la tela de la prenda. Esto no quiere decir que Jess no utilice nunca vestidos más modernos y provocativos pero normalmente se ciñe a ocasiones especiales, como una cita. Este tipo de vestidos provocativos es tan poco habitual en ella que a veces tiene que tomarlos prestados de una amiga³⁷⁴.

Pero si la decisión del personaje es utilizar faldas, el estampado de lunares es un diseño repetitivo en su estilo. Para este tipo de faldas el tipo de camiseta más usada es un sencillo y ceñido jersey liso, a rayas o con lunares. Por lo general, cuando utiliza falda y jersey los colores son más tenues y serios que los de los vestidos. A veces oculta sus piernas con

³⁷⁴ En el capítulo piloto Jess tiene una cita y no tiene ropa apropiada para la ocasión. Por ello su amiga Cecilia le presta uno de sus vestidos ajustados, con la intención de que luzca lo más sexy posible.

medias negras, lo que sumado al estilo clásico que la caracteriza hace que su lado infantil se incremente.

Aparte del tipo de prendas de las que se acaba de hacer mención, a Jess le gusta utilizar ropa más informal y cómoda. Por ello es que también se le puede ver con unos pantalones vaqueros ajustados pero siempre siendo fiel al estilo de jerseys del tipo que se acaban de describir. Por último, como no sabe andar con tacones, Jess suele utilizar unas bailarinas que impide que se caiga³⁷⁵. Como se puede comprobar, a Jess no le preocupa vestirse acorde a las últimas tendencias. Ella tiene un estilo propio muy marcado y se encuentra a gusto en él. Es por esto que cuando intenta salir de la norma y adentrarse en terreno desconocido suele terminar en desastre³⁷⁶.

La indumentaria que utiliza la protagonista está totalmente en consonancia con su personalidad. Jess es una joven de buen corazón, risueña y sincera pero bastante infantil e ingenua. Por esto mismo disfruta tanto cuando da clases en el colegio. Además, tiene unos principios muy nobles, lo que le impide cometer injusticias. En el caso excepcional de que cometa algún acto inmoral, su conciencia no la dejará tranquila hasta que rectifique su falta. Todas estas características la convierten en un blanco fácil de abusos y hacen que sea sencillo verla inmiscuida en problemas varios con los que le cuesta mucho lidiar porque le incomoda la confrontación³⁷⁷. Suele creer que la vida es perfecta y maravillosa y que todos los problemas pueden ser solucionados dialogando o entonando una canción. Este mundo de algodones de Jess está muy lejos de lo que realmente sucede en la vida real, donde hay gente mezquina y aprovechada. Por esto mismo necesita de su mejor

³⁷⁵ En el capítulo piloto se escucha un fuerte golpe proveniente de la habitación de Jess. Cuando Cecilia entra se encuentra a su amiga tirada en el suelo con unos zapatos de tacón puestos.

³⁷⁶ En el capítulo octavo, titulado “Bad in Bed”, la protagonista tiene problemas para mantener relaciones sexuales con su nuevo novio Paul. Para aumentar el deseo, Jess compra lencería fina provocativa e intenta asumir el rol de dominante pero al chico le desagrade la situación, ya que este comportamiento no es propio de Jess. En el tercer capítulo, titulado “Wedding”, Jess luce un hermoso vestido y zapatos de tacón para ir a una boda con sus compañeros de piso. Sin embargo, para vergüenza de ellos, Jess se empeña en ponerse unos dientes falsos desfigurados de plástico.

³⁷⁷ En el capítulo segundo, titulado “Kryptonite”, se refleja la incapacidad de la protagonista de reencontrarse con su exnovio tras la ruptura. Jess tiene que recoger sus pertenencias de la casa donde convivían pero no puede hacerlo sola, por ello sus compañeros de piso la acompañan. Cuando llegan a la casa, Jess decide pararla de largo con el coche. La protagonista da varias vueltas a la manzana antes de recobrar la fuerza suficiente para atreverse a entrar. Otro ejemplo tiene lugar en el capítulo vigesimosegundo, titulado “Tomatoes”, en el que Jess recuerda un fragmento de su infancia en el que, como no podía aguantar escuchar a sus padres discutir, se dedicaba a interrumpirlos con cánticos reconciliadores y bailes.

amiga, Cecilia, quien se encarga de desconfiar y de protegerla ante posibles situaciones de peligro³⁷⁸.

Su gusto por la música es un rasgo que se remarca a lo largo de los episodios. Las letras de sus propias canciones no son nada brillantes, parecen ser compuestas por niños, sin embargo, están cargadas de positivismo y fuerza. Otro de los aspectos que definen a Jess es su agrado por algunas cosas que la mayoría de gente consideraría de poco o nulo interés. Una de ellas es su afición por coleccionar sombreros³⁷⁹ ostentosos y llamativos y otra es el uso de las campanas³⁸⁰ como instrumento musical.

Nicholas Miller

Este personaje, más comúnmente conocido como Nick, mide 1'78 metros, tiene el pelo castaño y unos ojos marrones pequeños. Además, luce barba de unos días que le otorga una imagen de madurez pero también de dejadez y tiene unas cejas grandes y pobladas que continuamente arquea para aumentar algunas de sus expresiones de confusión, enfado o reafirmación.

Su indumentaria es bastante sencilla y simple, no busca llamar la atención ni siente la obligación de seguir las últimas tendencias. Siempre evita gastar dinero por lo que nunca lleva ropa de marca ni demasiado estilosa. Para Nick la funcionalidad y la comodidad es lo único que importa, así que siempre recurre a las sudaderas con capucha o las camisetas lisas. No suele ser aficionado a los estampados, cuanto más austero mejor, pero cuando se viste un poco más arreglado suele escoger la camisa de cuadros, similar a la que se podría encontrar en el padre y esposo de series centradas en la familia nuclear. Los colores que priman en su indumentaria son los colores apagados como pueden ser el negro, azul marino o granate. Rara vez lleva unas tonalidades más llamativas, aunque se le ha podido ver con alguna sudadera roja.

³⁷⁸ En el capítulo piloto Cece conoce a los nuevos compañeros de piso de su mejor amiga y ya desde esa primera toma de contacto les advierte de que tengan cuidado con Jess o los asesinará.

³⁷⁹ En el segundo y undécimo capítulo, titulados “Kryptonite” y “Jess and Julia” respectivamente, se muestran los sombreros que Jess posee. Todos ellos muy peculiares de una u otra forma. Algunos ejemplos son un gorro que tiene la forma de la cabeza de un gato con orejas, otro con una flor gigante u otro repleto de lazos de distintos colores y tamaños.

³⁸⁰ En el séptimo capítulo, titulado “Bells”, se ve a Jess y a unos alumnos ensayando una melodía con las campanas para un recital.

Respecto a los pantalones, por norma general utiliza unos sencillos vaqueros negros o azules. En celebraciones o días importantes puede alternar con algo más formal. Por ejemplo, tiene unos pantalones de traje grises³⁸¹, que su amigo Winston define como los que utiliza cuando quiere ligar. El calzado por el que este personaje opta son unos zapatos marrones de cordones. Como complementos, Nick sólo utiliza en ocasiones un cinturón marrón o negro.

Este personaje, que trabaja como camarero en un bar de copas, es el más maduro de todos. El origen de su humor, normalmente irónico, reside no en sí mismo, sino que se genera al entrar en contacto con sus compañeros de piso, cuyas personalidades difieren mucho de la suya. Por otro lado, es un hombre inteligente (casi logró finalizar la carrera de derecho) y sabe dar buenos consejos, sobre todo a Jess³⁸². Además, ha demostrado ingenio y gran habilidad a la hora de arreglar los desperfectos del apartamento. Esta cualidad tiene también mucho que ver con su alto sentido del ahorro. No quiere gastar dinero en un profesional, ya que es bastante tacaño³⁸³ y por ello prefiere reparar todo por sí mismo. Aunque las soluciones sean originales y efectivas, resultan ser bastante mediocres³⁸⁴.

A pesar de tener capacidad, aparentemente, para arreglarlo todo no es capaz de arreglarse así mismo. Todas las mujeres con las que establece una relación formal acaban utilizándolo y/o abandonándolo³⁸⁵. Por otro lado, aunque se muestra como un hombre independiente, suele descuidar las labores domésticas y a veces la higiene personal³⁸⁶.

³⁸¹ Este pantalón y la frase que el compañero hace sobre ellos se muestra en el capítulo décimo, titulado “The Story of the 50”.

³⁸² En el capítulo noveno, titulado “The 23rd”, a Jess le ha dicho su pareja que la quiere y ella no ha sabido qué contestar. Cuando le cuenta a Nick lo sucedido, admite que aún no ha desarrollado unos sentimientos tan fuertes y que no está siendo justa con él. Nick la escucha y le recomienda que termine la relación antes de que los sentimientos del joven vayan a más y sea más dolorosa la ruptura. Jess se da cuenta de que su amigo tiene razón y termina por despedirse de su pareja.

³⁸³ En el capítulo quinceavo, titulado “Injured”, Nick utiliza una bolsa de plástico transparente como monedero.

³⁸⁴ En el séptimo capítulo, titulado “Bells”, se hace un recuento de las veces que Nick ha “arreglado” algunas cosas como la cisterna del baño, para el que introdujo una botella de plástico en un agujero de la pared por donde pasan las tuberías para que corriera el agua. Otro caso es cuando se sirvió de un paquete de monedas para solucionar la cojera de una mesita.

³⁸⁵ En el capítulo piloto y en el decimocuarto, llamado “Bully”, se muestra cómo Caroline y Julia finalizan con la relación respectivamente.

³⁸⁶ En el episodio undécimo, titulado “Jess and Julia”, Nick admite que nunca lava la toalla con la que se baña y tampoco limpia la ducha. Por si fuera poco, considera que es una tontería quien sí lo hace.

Schmidt

En los 1'78 metros que mide, sus rasgos físicos más definatorios son el pelo negro perfectamente peinado y engominado, ojos claros, tez muy pálida y cuerpo bastante esculpido.

Schmidt es el que mejor viste y más se preocupa por su apariencia que el resto de compañeros. Esto implica que siempre vaya bien conjuntado y arreglado. A la prenda que le suele guardar fidelidad es a la camisa de rayas o cuadros, en su mayoría, pero también a las lisas. Su estilo suele ser constante durante todos los capítulos por lo que lo más normal es encontrar a este personaje, o bien vistiendo una de las camisas mencionadas, o bien utilizándola de prenda interior y utilizar un jersey sobre ella, dejando sólo a la vista su cuello. La selección de los colores depende de si la camisa queda cubierta por el jersey o no. En el caso de que sólo lleve camisa, en la mayoría de ocasiones utiliza tonalidades oscuras, pero si queda tapada suele preferir los colores claros para que marque un contraste con el ténue de los jerseys.

Debido a que trabaja en una oficina y unido a su gran interés por mostrarse como un ser distinguido, no resulta raro encontrar a este personaje vestido de traje y corbata. Se siente tan cómodo portando este tipo de indumentaria que incluso también lo lleva cuando se reúne con sus amigos en el bar.

Los pantalones que habitualmente viste son unos vaqueros, azules o negros sobre todo, pero con varios requisitos que lo diferencian de otros personajes. Algunos de ellos son que los pantalones no deben contener rasgaduras ni diseños que den sensación de desgaste del color. Otro a tener en cuenta es que le tienen que venir a medida. Todo ello acentúa su elegancia y seriedad. En cuanto a los zapatos, siempre lleva unos de piel marrones o negros de cordones. Por último, el cinturón también marrón o negro es el único complemento que permanece presente como parte de su indumentaria regular.

Esta forma elegante de vestir tiene mucho que ver con la labor de oficinista en la que trabaja como administrativo. Si por algo es singular Schmidt es por su obsesivo sentido del orden, del control y de la limpieza³⁸⁷. Si utilizan sus pertenencias o intentan alterar la

³⁸⁷ El capítulo decimosexto, titulado "Control", está dedicado a la plasmación y explicación de este delirio que el personaje sufre. El personaje confiesa que toda esta falta de intolerancia hacia el descontrol y el desorden fue inculcado por su familia. Cuando Schmidt se encuentra de los nervios porque no puede controlar su relación con Cecilia ni el tipo de muebles que entra en casa, Jess le ayuda llevándolo a la playa,

organización que él mismo ha establecido en el apartamento se vuelve literalmente loco, se convierte en un ser agresivo³⁸⁸. Esta faceta contrasta drásticamente con su lado dócil y sensible que normalmente le acompaña. No le cuesta mostrar sus sentimientos y no le gusta mantener secretos entre sus amigos³⁸⁹. Este lado tan sensible que puede llegar a expresarse en forma de lágrimas desconcierta a sus otros compañeros de piso masculinos, quienes tienen una personalidad más ruda y distante que él.

Debido a que en su época universitaria sufría sobrepeso, el personaje desarrolló una gran fijación por el deporte y por mantener el cuerpo esbelto que actualmente tiene. Esta pérdida de peso ha provocado que Schmidt se sienta especialmente seguro de sí mismo y se considere todo un *sex symbol* para las mujeres³⁹⁰. Aunque sí que es cierto que tiene bastante facilidad para congeniar con el género opuesto, su narcisismo hace de él una persona desvergonzada y acosante³⁹¹. Y a pesar de que no le gusta el compromiso, ya que prefiere conocer cada día a mujeres nuevas, siente una gran debilidad por la modelo y mejor amiga de Jess, Cecilia.

Otro de los rasgos que definen la forma de ser de Schmidt es su faceta *snob*³⁹². No sólo escoge cuidadosamente la ropa elitista que debe llevar en su día a día, sino que también es un gran consumista. A diferencia de Nick, no le preocupa gastar grandes cantidades de dinero en algo que desea³⁹³. Por otro lado, siempre destaca por ser el más educado y

donde la gente es despreocupada y feliz, para que tome ejemplo. Sin embargo, lo que la protagonista consigue es que su amigo cambie por completo, se vuelva hippie y rompa el ecosistema que funcionaba en la convivencia.

³⁸⁸ En el capítulo decimosexto, titulado “Control”, Schmidt tumba de un empujón el mueble de pino de Jess, destrozándolo por completo. Otro ejemplo sucede en el capítulo sexto de la primera temporada, titulado “Thanksgiving”, Schmidt grita enérgicamente a Cecilia cuando esta toca con las manos sin lavar los ingredientes de la comida que está preparando.

³⁸⁹ En el capítulo quinceavo, titulado “Injured”, Schmidt empieza a llorar en cuanto ve a Jess sufrir ante la posibilidad de que Nick esté enfermo. El personaje tiene gran facilidad para empatizar con las emociones ajenas, rápidamente absorbe y exterioriza la sensibilidad que emana de otro personaje o situación.

³⁹⁰ En el episodio doceavo, titulado “The Landlord”, Winston enumera varias situaciones en las que Schmidt ha malinterpretado las palabras de mujeres y de hombres creyendo que todos ellos quieren intimar con él.

³⁹¹ En el capítulo piloto Schmidt se quita la camiseta hasta en dos ocasiones, una con Jess y otra con Cecilia, para demostrar su hombría y, en el caso de la modelo, conseguir captar su atención. Este narcisismo y la descarada manera que utiliza a la hora de tratar con las mujeres se materializa en un bote de vidrio donde tiene que introducir dinero cada vez que dice alguna estupidez. En otra escena del episodio decimosexto, titulado “Control”, en la que aparece con Cecilia y esta no le quiere llevar en coche hasta la puerta de casa, Schmidt se quita los zapatos porque prefiere andar con los pies descalzos a que se dañen sus zapatos de gamuza.

³⁹² En el capítulo decimosexto, titulado “Control”, cuando Jess recoge un mueble de madera de pino de la calle, Schmidt se niega a dejar que se quede en el piso ya que considera que rompe con la estética del mobiliario y piensa que el pino es la madera de los pobres.

³⁹³ En el capítulo séptimo, titulado “Bells”, el personaje se gasta ochenta dólares en *sushi* sólo para él. En otra escena él se compromete a pagar solo la factura del fontanero para que repare el váter ya que se

refinado del grupo y lo demuestra a la hora de vestir, de hablar, con su expresión corporal y con el especial cuidado con el que trata a su cuerpo. Toda esta delicadeza sumada a su sensibilidad provoca malinterpretaciones en cuanto a su orientación sexual³⁹⁴

Winston Bishop

Este personaje de origen afroamericano mide 1'75 metros, pelo negro rapado y con bigote y perilla bien cuidados.

Como tiene un pasado como jugador de baloncesto profesional es bastante normal encontrarle con prendas deportivas, sobre todo las usa para sentirse cómodo en casa. Una ropa más formal que utiliza son las camisas pero sobre todo los polos. Los colores escogidos para este tipo de indumentaria son muy variados, probablemente hasta el punto de ser el personaje más atrevido a la hora de alternar colores. Verdes, rojos, morados, azules, rosas, entre otros, son algunos de los ejemplos de los colores que el personaje suele vestir. El factor común que suelen tener estas camisetas, polos y camisas es que, por normal general, el diseño es liso, es decir, que no muestra ningún estampado.

A pesar de este estilo desenfadado que define a Winston, a veces también aparece en escena con traje y corbata. Sin embargo, sólo lo lleva cuando la ocasión lo merece, como entrevistas de trabajo o alguna celebración elegante. Para los pantalones, si no utiliza de chándal, suele preferir unos vaqueros azul oscuro o negros, sin roturas ni sensación de desgaste. Por último, a la hora de seleccionar un tipo de calzado, Winston vuelve a tener presente sus raíces deportivas. Por esto mismo y aunque lleve camisa, le agrada utilizar zapatillas de colores variados, desde el clásico negro al llamativo verde.

Cuando el personaje finaliza su experiencia como jugador de baloncesto profesional le es complicado encontrar un trabajo que le apasione. Durante la primera temporada consigue trabajos temporales como acomodador en bodas, encargado de tareas básicas de oficina

impacienta con la lentitud que tiene Nick a la hora de arreglarlo. Cuando Nick averigua que ha contratado a un profesional, le acusa de ser un niño malcriado.

³⁹⁴ En el quinto episodio, titulado “Cece Crashes”, se ve a Schmidt llevando un kimono bastante femenino sin nada debajo. Además, el personaje, mientras lleva puesta esta prenda, se sienta en un sillón cruzando las piernas desnudas. La postura más el tipo de prenda hace que sus compañeros le pidan que se cambie de indumentaria.

o ayudante de un locutor de radio deportivo³⁹⁵. Realmente nada de esto le entusiasma por lo que pierde el interés rápidamente³⁹⁶.

Winston se encuentra en un término medio entre la personalidad un tanto extravagante de Schmidt y la seriedad de Nick. A consecuencia de ello, en varias ocasiones se puede identificar como el personaje mediador entre las disputas o problemas ocasionados en el apartamento. Este personaje suele llevar una vida tranquila al margen de la inestabilidad que se vive entre el grupo de amigos pero siempre acaba por verse envuelto en algún conflicto³⁹⁷. Aunque se muestra como una persona leal a sus allegados, se conoce que no sabe tratar adecuadamente a las mujeres, ya que sólo le interesa mantener relaciones sexuales y hablar de sí mismo³⁹⁸. Con el tiempo, el personaje se da cuenta de su cruel comportamiento y decide ser más cortés.

A pesar de que aparentemente no tenga otras cualidades profesionales más allá de las deportivas, Winston ha demostrado tener una gran facilidad para adquirir rápidamente los conocimientos necesarios para emprender cualquier actividad nueva³⁹⁹, lo cual le es muy favorable a la hora de tener que adaptarse a los cambios de cualquier índole.

Cecilia Meyers

A este personaje, que se le conoce más como Cece, mide 1'70 metros, tiene ojos marrones, pelo largo negro y piel morena, debido a que tiene antepasados indios. El

³⁹⁵ Los trabajos mencionados aparecen en el mismo orden en el capítulo tercero, titulado "Wedding", en el séptimo, titulado "Bells" y en el vigésimo, titulado "Normal".

³⁹⁶ No es hasta la cuarta temporada que Winston consigue trabajar en algo que realmente le entusiasma y que es el ser agente de policía.

³⁹⁷ En el capítulo decimonoveno, titulado "Secrets", hay una escena que muestra de forma clara esta función que tiene Winston de personaje mediador y el desequilibrio provocado por sus amigos. Por un lado, se halla a Jess discutiendo con Cecilia porque esta ha mantenido en secreto su relación con Schmidt y, por otro lado, Nick presencia la discusión de dos amantes suyas al descubrir que no han sido las únicas para él. Finalmente, ambas terminan por enzarzarse en una pelea física contra Nick. No es hasta que aparece Winston, quien está realmente molesto por haber sido despertado a gritos en día festivo, que empieza a haber orden en medio del caos. Winston acaba por eliminar el ambiente tenso echando a las jóvenes amantes de Nick del piso y diciendo algunas verdades que ponen fin a las diferencias entre los compañeros.

³⁹⁸ En el capítulo undécimo, titulado "Jess and Julia", se ve de qué manera Winston invita a salir a una examante con la intención de acabar con su abstinencia sexual. Durante la cita se dedica a no parar de hablar sobre su carrera profesional sin dejar hablar a su acompañante. Cuando la conversación deja de interesarle, bruscamente le pregunta a la mujer el lugar dónde quiere que vayan a pasar la noche juntos.

³⁹⁹ En el séptimo capítulo, titulado "Bells", Winston reproduce con un par de campanas a cada mano una hermosa melodía a los pocos segundos de cogerlas, a pesar de que nunca antes había practicado.

peinado lo suele variar habitualmente, llegando a llevarlo liso u ondulado, recogido o suelto. Lo que mantiene invariable es su flequillo recto que tapa completamente su frente.

Como Cece es modelo profesional, le preocupa mucho cuidar su apariencia física. Por ello es que suele vestir con ropa estilosa y provocativa. La indumentaria escogida puede ser muy distinta entre sí. Entre su vestuario se puede encontrar desde camisetas de tirantes a blusas de gasa pero casi siempre con la condición de que tengan un mínimo de escote. Los vestidos también suelen ser una preferencia bastante clara del personaje pero además de ser escotados también deben ser ceñidos, resaltando así su figura esbelta. A diferencia de toda esta variedad de diseños, Cece tiende a utilizar una paleta de color oscura para sus prendas. De esta forma, los más abundantes son los tonos negros, aunque en ocasiones decida romper con la monotonía y cambie a un vestido azul celeste o rojo o una blusa amarilla. Probablemente, la selección de un color tan ténue como es el negro se deba a que es el que más estiliza y, a su vez, el que más imperfecciones disimula, lo cual es esencial en su profesión.

Cuando deja a un lado los vestidos y recurre al uso de pantalones suele llevar un vaquero negro o azul, liso, oscuro, fino y ajustado. A pesar de que no es una regla inamovible, sí que se puede observar que cuando Cece utiliza este tipo de pantalón tan ceñido, suele escoger una blusa más olgada que contrarresta este efecto encorsetado. Por otro lado, los complementos son bastante recurrentes en este personaje. Las pulseras y sobre todo los colgantes suelen ser su elección preferida pero no mantiene los mismos en todos los capítulos, los va cambiando para que vayan acorde con la ropa que decide ponerse ese día.

Probablemente, Cece haya desarrollado cierto gusto por los zapatos a consecuencia de dedicarse al mundo de la moda y por esto mismo no resulte extraño verla con una gran variedad a lo largo de los episodios. De los que más uso hace es de los zapatos de tacones altos, los cuales combina tanto con vestidos como con atuendos más informales. Sin embargo, también tiene botas y, principalmente, bailarinas con las que poder ir más cómoda. Con este tipo de calzado ocurre algo similar con la ropa, que habitualmente no es demasiado llamativa en cuanto al colorido. Por normal general, el negro es el color que acompaña fielmente a Cece en sus zapatos, facilitándole la combinación con todas sus prendas cotidianas.

Cecilia se presenta como la mejor amiga de la protagonista. Sus personalidades son totalmente opuestas pero esto hace que se complementen y se conviertan en un buen equipo. El personaje es consciente de la inocencia y pureza de Jess por lo que esta se convierte en su consejera, especialmente sentimental⁴⁰⁰ gracias a su larga experiencia con los hombres, y también ejerce la labor de ángel protector⁴⁰¹, debido a su carácter más desconfiado y realista.

Por otro lado, ella es consciente del potencial de su físico y por ello lo utiliza para obtener cualquier tipo de beneficio por parte de algún hombre desesperado⁴⁰². No obstante, por frívola que pueda parecer esta faceta suya, Cece suele ser una persona enamoradiza que en el fondo sólo busca compartir su vida con un hombre que la cuide. Sin embargo, su mala suerte siempre la conduce a conocer chicos atractivos pero superficiales y engreídos que no la valoran⁴⁰³. A pesar del cliché de que las modelos no suelen ser muy lúcidas, Cece se muestra como una mujer inteligente, muy distinta a sus compañeras⁴⁰⁴, y hasta cierto punto controladora y dominante⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ En el quinto episodio, titulado “Cece Crashes”, intenta convencer a Jess de que Nick pronuncia su nombre de forma especial y sensual. Además, insiste en que debe fijarse en la dirección que apuntan los pies de su compañero ya que, según Cece, los hombres marcan con los pies la dirección del objeto de su deseo. Esto hace que Jess se obsesione con ello y se fije en los pies de Nick, los cuales apuntan hacia ella constantemente.

⁴⁰¹ En el capítulo piloto se muestra el primer encuentro que tiene con los nuevos compañeros de piso de Jess y la amenaza que les dedica para que tengan cuidado de no aprovecharse de su amiga. Otro ejemplo tiene lugar en el capítulo undécimo, titulado “Jess and Julia”, donde Cece al enterarse de que Julia no trata con respeto a su mejor amiga, quiere enfrentarse a ella y también a Nick por permitir que algo así ocurra.

⁴⁰² En el quinto episodio, titulado “Cece Crashes”, hace uso de su poder de seducción para hacer de Winston y de Schmidt lo que ella desee. Mientras que al primero le ordena que le haga un sandwich, al segundo le dice que vaya a la azotea y que le espere allí.

⁴⁰³ En el quinto episodio, titulado “Cece Crashes”, se ve al personaje discutir con su novio, un Dj de discoteca con varias estrellas tatuadas en la cara, al que recrimina haberle descubierto besando a otra mujer. El Dj intenta hacerle creer que son delirios lo que ella ha creído ver y terminan por poner fin a la relación. En los episodios noveno y decimotercero, titulados “The 23rd” y “Valentine’s Day” respectivamente, se da a conocer a su nuevo novio Kyle. En ellos se muestra a un hombre que sólo piensa en irse de fiesta cuando está con Cece y sus amigos, a un ser egoísta que no tiene ningún detalle con su pareja por Navidad e insensible por no apreciar la relación de amistad que une a su pareja con Jess. En el capítulo que se desarrolla en San Valentín, Kyle aparece comportándose como un completo estúpido a consecuencia de las drogas. No sólo se besa con otra mujer, sino que también se orina en los pantalones y alucina con un marcador fluorescente.

⁴⁰⁴ En los capítulos decimonoveno, titulado “Secrets” y vigesimosegundo, titulado “Tomatoes”, aparecen dos modelos y compañeras de piso de Cece, quienes parecen tener alguna deficiencia psíquica puesto que no son capaces de mantener una conversación coherente e interesante con nadie. Una de ellas incluso parece ser sociópata, pues tiene un compartamiento deshumanizado cuando alguien sufre, encuentra placer en el dolor ajeno y es incapaz de establecer un vínculo emocional o de preocuparse por nadie.

⁴⁰⁵ En el capítulo decimocuarto, titulado “Bully”, resulta evidente quién tiene el poder en su relación con Schmidt. Los encuentros entre ambos sólo tienen lugar cuando Cece se pone en contacto con él a través de una llamada telefónica en el que le especifica dónde encontrarse. También en el capítulo decimosexto, titulado “Control”, se muestra su lado dominante ya que se cuelga en su habitación por la noche mientras duerme para tener sexo. Otro claro ejemplo tiene lugar en el capítulo decimotercero, titulado “Fancyman

11.4.3. ¿Sólo música e imágenes?: el *opening* como fuente informativa para el telespectador

En esta cabecera se deja claro quien es la protagonista sobre la que se centran todas las tramas principales y quienes quedarán relegados a una posición menos significativa. Además, el tema que suena trata de dar a conocer a Jess al mundo. También es mostrado el tipo de escenario donde se desenvolverán los personajes la mayor parte del tiempo: el apartamento.

El video simula ser una obra de teatro, concretamente un musical, donde Jess es la protagonista indiscutible del espectáculo. Decorados móviles ponen fondo a su actuación y son colocados por Schmidt, Nick y Winston al ritmo que marcan los pasos de la estrella. Los decorados, aunque tienen un diseño austero e infantil, sirven para que el telespectador se de cuenta rápidamente de que se procura escenificar un ambiente urbano con la ayuda de altos edificios y antenas de televisión. La primera imagen que da comienzo al *opening* es la de Jess amaneciendo en la cama y acto seguido se da paso a los decorados urbanitas, por lo que se puede suponer que la protagonista vive en un apartamento en el corazón de alguna ciudad. De esta forma tan austera y rápida, la audiencia descubre que las historias se van a desarrollar muy lejos de aquellos suburbios a los que otras series, como *Modern Family*, les tienen acostumbrados.

El tono frío e impersonal de la ciudad se contrarresta con los pájaros revoloteando entre las nubes acolchadas. Esto, sumado a la canción de tono dulce y amable que entona Jess, muestra el carácter dócil y alegre que la distingue. De esta forma, se evidencian dos posturas que deben coexistir: la personalidad edulcorada de la protagonista y el entorno frívolo que constituye una ciudad de grandes dimensiones. Los otros tres personajes masculinos que acompañan a la coreografía, también se incluirían en el conjunto de elementos que desentonan con el aura despreocupado y dichoso de la protagonista. Esto se debe a que, aunque son los encargados de colocar y retirar todos los elementos decorativos, ellos permanecen ajenos a la actuación, no consiguen empatizar con el estado de ánimo de su compañera. Por ello sus rostros reflejan en todo momento un aire de indiferencia, limitándose únicamente a su deber de hacer apropiadamente la puesta en escena. Las sonrisas o medias sonrisas que dedican Schmidt, Nick y Winston cuando

(Part 2)”, donde Cece señala delante de todos los amigos y del propio Schmidt, que ella es quien manda en la relación y que su amante únicamente se dedica a obedecer.

posan con Jess al final de la cabecera, muestran la incomodidad y la fachada que se ven obligados a mantener en la obra y cara al público, que en este caso sería la audiencia. Los personajes se encuentran fuera de lugar porque nunca antes habían tenido que convivir con una persona tan sensible y alegre como Jess y la forma en que han sido presentados en los escasos veinte segundos que dura la cabecera han sido suficientes para darlo a conocer.

Finalmente, se vuelve a repetir el elemento del cuadro. Si en *Modern Family* el marco servía para estampar una imagen familiar clásica en su interior, en *New Girl* tiene la función de resaltar la idea de individualismo. En este caso no se encuentra a una familia, sino que únicamente aparece Jess sonriendo mientras que sus tres compañeros sujetan cada uno un cartel donde aparecen las palabras “NEW”, “GIRL” y “JESS”. La casa en la periferia que aparecía de fondo desaparece y se sustituye por un estampado atrevido de colores llamativos. El marco también es bastante ostentoso debido a su diseño recargado y todas las ornamentaciones que lo adornan. La elección de que su forma sea ovalada y no rectangular no es arbitraria. La forma ovalada no deja espacio para que ningún otro individuo se incorpore y luzca junto a la protagonista, sólo permite el acceso de una persona y con ello se vuelve a acentuar el concepto de independencia e individualidad.

11.5. Lugares en los que se desarrollan las tres series cómicas

Los espacios que normalmente abundan en las comedias de televisión son los urbanos y este mismo es el caso de *Big Bang Theory* y *New Girl*. La primera transcurre la historia en la ciudad de Pasadena y la segunda en Los Ángeles, pertenecientes ambas al Estado de California. En ellas los personajes viven en bloques de edificios situados en el corazón de la ciudad, por lo que están integrados en todo un ambiente multicultural y diverso. Por el contrario, en *Modern Family* se muestra la vida en la periferia. Mientras que en otros países como en España la palabra “suburbio” contiene connotaciones peyorativas, en Estados Unidos es sinónimo de opulencia y de refinamiento.

Aunque la tendencia de los norteamericanos blancos era habitar en las grandes ciudades hasta los años cincuenta, a lo largo de esta misma década se empezaron a manifestar diversas agitaciones sociales por parte de la sociedad negra, que hasta entonces había acatado de forma sumisa cualquier imposición propinado por la raza blanca (Roca, 2008:

59). Estas revueltas tomaron mayor conciencia social cuando en 1955 una afroamericana llamada Rosa Parks se negó a sentarse en los asientos últimos del autobús, los cuales eran asignados a las personas de color para que no se entremezclaran con la gente blanca. Por esta acción, Rosa Parks fue arrestada y acusada de poner en peligro el orden público, pero a su vez, también hizo que se convirtiera en una impulsora por la igualdad de los derechos civiles que tanto ansiaba obtener la raza oprimida.

Cuando poco después el gobierno decidió alejar de la legalidad a la segregación racial y los negros empezaban a ser uno más entre la población norteamericana urbanita, muchos de los estadounidenses blancos decidieron emigrar a los suburbios a principios de los años sesenta. Las periferias de las ciudades se convirtieron poco a poco en las nuevas residencias de la clase alta blanca, donde se mantenían alejados de los afroamericanos y de todos los excesos sexuales y de estupefacientes que empezaban a proliferar en los núcleos urbanos.

Aparte de que en *Big Bang Theory* y *New Girl* la narración toma lugar en la ciudad, otro factor que mantienen también en común es que están centradas en la convivencia de un grupo de amigos que aspiran a mejorar en su vida profesional y personal. Por otro lado, hay que tener en cuenta que *Modern Family*, la única de las tres series cuyas tramas están enfocadas en mostrar la vida cotidiana de distintas familias, es también la única donde sus personajes residen en acomodadas casas de los suburbios. Esto puede significar varias cosas. Uno, que los jóvenes prefieren la vida en la ciudad porque brinda muchas más prestaciones que los suburbios, como son las oportunidades de trabajo, servicios varios como transporte público o centros comerciales y actividades para el tiempo de ocio como es el cine o los clubes. Y dos, que los matrimonios prefieren residir en lugares más selectos, lujosos y seguros a la hora de ampliar la familia. De este modo, los núcleos urbanos se muestran como un elemento que sirve para saciar la necesidad de la juventud de vivir nuevas experiencias y además, como fábrica de sueños donde los jóvenes pueden triunfar si se lo proponen. Por el contrario, la periferia se muestra como la zona sagrada que proporciona a las familias maduras y consolidadas la sensación de protección y comodidad que los viejos núcleos urbanos ya no podían ofrecerles.

A pesar de esta diferencia geográfica, las tres comedias se desarrollan en escenarios contemporáneos, por lo que simulan un paisaje que podría encontrarse en cualquier ciudad o suburbio en el presente. No obstante, estas *sitcoms* tienen muy presente su

pasado y lo dan a conocer al telespectador de forma diversa. Los protagonistas de *New Girl* evocan situaciones del pasado para justificar comportamientos o acciones que se acontecen en la actualidad a través de *flashbacks*. En estos fragmentos se muestran escenarios de su juventud de décadas anteriores⁴⁰⁶. Por otro lado, *Modern Family* también hace múltiples referencias a una época anterior pero lo hace mediante fotografías⁴⁰⁷, no vídeos. Dichas fotografías retratan a alguno de los personajes en algún momento destacable en su vida y sirven para ayudar al telespectador a entender la trama que se presenta en el capítulo. En cuanto a *Big Bang Theory*, durante su primera temporada no emplea vídeos o imágenes, recurre a la palabra para recordar algún aspecto del pasado. Las menciones verbales a años anteriores de los personajes suele ser para revivir momentos vergonzosos o lastimeros que han influido en el desarrollo de sus personalidades particulares⁴⁰⁸.

Como en cualquier *sitcom* clásica, en estas tres series televisivas el mayor número de decorados son interiores, dejando en un segundo plano el rodaje en localizaciones exteriores. *Big Bang Theory* es la que cumple esta regla de la forma más estricta. Aunque tiene una amplia variedad de escenarios (lugares de trabajo, apartamentos, habitaciones, restaurantes, cafetería, salas de conferencia, entre muchos otros), lo que demuestra que no rechaza explorar y sacar provecho de los nuevos lugares donde los personajes se deben desenvolver, también es cierto que intenta evitar que las acciones tengan lugar en el

⁴⁰⁶ En el capítulo vigesimosegundo, titulado “Tomatoes”, aparecen unas imágenes de Jess cuando era una niña junto a sus padres en el salón de casa. Otro ejemplo tiene lugar en el episodio decimosexto, titulado “Control”, donde se muestra la llegada de Schmidt al nuevo apartamento que compartirá con Winston y Nick. En ambos casos elementos como el vestuario, mobiliario o los viejos aparatos electrónicos denotan la antigüedad del flashback. En el caso de Schmidt, en su cuerpo se resalta aún más el salto temporal, puesto que en las imágenes del pasado aparece con sobrepeso.

⁴⁰⁷ En el episodio séptimo, titulado “En Garde”, aparece una foto de Mitchell y Claire cuando tenían poco más de trece años, vestidos con la indumentaria propia de dos patinadores de hielo profesionales. Esta imagen sirve para reforzar la explicación que hace Mitchell sobre el gran dúo que hacían juntos. En el capítulo sexto, titulado “Run for your Wife”, también aparecen dos fotografías de la infancia de Mitchell. Ambas sirven para demostrar que desde bien pequeño ya iba exteriorizando su homosexualidad a través de su indumentaria, de su forma de posar y de su afición por la cocina.

⁴⁰⁸ En el capítulo decimosegundo, titulado “The Jerusalem Duality”, Leonard, Howard y Rajesh intentan emparejar a un adolescente superdotado que acaba de entrar a trabajar a la universidad con alguna de las chicas que hay en la fiesta. Cuando buscan una candidata idónea para el joven, Howard y Leonard recuerdan en voz alta sus experiencias catastróficas de su juventud, cuando ellos intentaron conquistar alguna chica atractiva como las presentes y ellas únicamente los utilizaron para hacer sus trabajos o para ridiculizarlos. En el capítulo decimosexto, titulado “The Peanut Reaction”, el cumpleaños de Leonard se acerca pero este no quiere celebrarlo. El personaje explica que nunca ha sido costumbre en su casa celebrar los cumpleaños, ya que sus padres sólo festejaban si se había alcanzado algún logro y el nacer no era considerado por ellos ninguna hazaña. Esta carencia de cariño materno y paterno hacia su hijo, reflejada en la ausencia de celebraciones, ha influido en el presente del personaje, pues la incomodidad y el dolor que transmite al recordar aquellos tiempos hace que se intuya el vacío sentimental y la insatisfacción que siente ante tanta frivolidad.

exterior⁴⁰⁹. En general, el uso de exteriores va aumentando conforme avanzan las temporadas pero su uso queda prácticamente limitado a mostrar el desplazamiento de un personaje de un lugar a otro, ambos interiores⁴¹⁰.

A pesar de que *Modern Family* se centra más en armar historias que se desarrollan en decorados interiores, también utiliza bastantes secuencias exteriores⁴¹¹. A través de ellos se muestra la vida en el vecindario, la cual intenta representar el estilo de vida a la que todo ciudadano norteamericano aspira a alcanzar. Por otro lado, los exteriores suelen tener la función de crear momentos emotivos para ser compartidos y, de esta forma, unir más a los miembros de las familias⁴¹². Además, al centrarse en la vida en la periferia, los jardines de las casas juegan un papel destacado haciendo de ellos un lugar de festejos y de reuniones familiares⁴¹³.

La serie *New Girl* resulta ser la más innovadora en este tema, llegando a contar con exteriores de muy distinta índole en casi todos los capítulos de la temporada⁴¹⁴. En un

⁴⁰⁹ En el capítulo decimosegundo, titulado “The Jerusalem Duality”, se muestra uno de los pocos exteriores que la serie incorpora. En esta ocasión se trata de un parque de grandes dimensiones en el que el grupo de amigos intenta hacer despegar un cohete en miniatura.

⁴¹⁰ En el capítulo vigesimoprimer de la séptima temporada, titulado “The Anything Can Happen Recurrence”, los personajes realizan varias rutas por las calles de Pasadena. Una de ellas es cuando Leonard, Penny y Sheldon pasean por la ciudad en busca de un restaurante para cenar pero acaban en un bar de copas donde encuentran a Amy y a Bernadette. El siguiente trayecto que se muestra es la que conduce a Sheldon y Penny del restaurante donde han cenado a la tienda de una vidente.

⁴¹¹ Existen varios capítulos donde los exteriores son mayores que los interiores, ignorando una de las características básicas de la *sitcom* clásica. Ejemplo de ello es el capítulo vigesimotercero, titulado “Hawaii”, en el que los personajes son vistos en la piscina, terrazas a orillas de la playa, jardines y zonas de relax al aire libre. También se destacan los capítulos tercero, titulado “Come Fly with Me” y decimotercero, titulado “Fifteen Percent”, donde en el primero se ve a Jay volando una avioneta en un campo a las afueras y en el segundo aparece en un campo de golf practicando lanzamientos con sus amigos.

⁴¹² En el capítulo sexto, titulado “Run for your Wife”, Claire deja ganar a Phil una carrera por el vecindario, ya que se da cuenta de que necesita triunfar en algún aspecto en el mismo día en el que sus hijos le ignoran. También en el capítulo decimotercero, titulado “Starry Night”, se da a conocer la tradición de Mitchell y Jay de ir a ver juntos las lluvias de meteoritos en el bosque. Esta tradición es especial para ambos ya que no comparten muchas otras aficiones y es un tiempo que emplean para reconectar. Pero en esta última ocasión se une Manny, lo que no hace feliz a Mitchell. Finalmente, se descubre que el motivo de que Jay invitara al niño era para que Mitchell le ayudara a hacerle sentir mejor porque que en el colegio sus compañeros se burlan de él por ser diferente y, en estos casos, Mitchell es más experto que su padre. Este escenario rural sirve para que Mitchell estreche lazos con Manny y con su padre. Con el primero, porque acaban hablando con sinceridad para intentar ayudar a solventar el problema y con Jay, porque es de las pocas veces que le pide un favor y que admite que Mitchell es mejor en algo que él.

⁴¹³ En el capítulo vigesimocuarto, titulado “Family Portrait”, el jardín de Jay es utilizado para hacer una foto familiar de las tres familias. Este momento llega a ser bastante emotivo para todos, ya que en ese lugar consiguen estrechar lazos, dejando a un lado todas las disputas que los mantenían enfrentados. Otro ejemplo ilustrativo se muestra en el capítulo noveno de la primera temporada, titulado “Fizbo”, en el que el jardín es convertido en un parque temático con motivo del cumpleaños de Luke. En este “reducido” espacio se hallan algunos juegos como una tirolesa, un rocódromo, un castillo hinchable, etc. Todo ello incentiva que al final de la fiesta, Luke considere ese día el mejor de todos.

⁴¹⁴ Algunos de los escenarios exteriores a resaltar son: el campo donde el grupo de amigos juega a rugby que aparece en el capítulo decimoquinto, titulado “Injured”. Otro caso es el que tiene lugar en el episodio

sólo episodio puede llegar a tener incluso varios de ellos⁴¹⁵. Así pues, esta comedia rompe con los clasicismos que encasillan al formato y establece una nueva forma de producir, haciendo presente el mundo más allá de las casas y los establecimientos cerrados que limitan y simplifican la realidad del ser humano. La inclusión de exteriores no sólo ofrece nuevas formas de interacción entre los personajes y el entorno, sino que también aporta un mayor grado de realismo a la serie, aproximándola un poco más a la vida cotidiana de las personas.

11.6. Imágenes y significados: lo que se muestra no es lo que se percibe

No todos los planos o imágenes mostradas en estas series cómicas son únicamente lo que se ven a primera vista. Muchas de ellas pueden exponerse de una forma determinada y, a su vez, ser capaces de transmitir una idea al telespectador completamente contraria a la que aparentemente muestra una imagen de forma superficial.

La idea del valor de la amistad en *Big Bang Theory* y *New Girl* y de la familia unida en *Modern Family* queda reiterado en todos sus capítulos. Pero si se toma como referencia las numerosas escenas en las que se observan a los personajes siendo egoístas, manipuladores o embusteros con sus propios parientes o amigos, se evidencia que si se traspasa la fina capa de la superficialidad y se profundiza en las acciones y comportamientos de los personajes, se puede observar de qué manera desintegran los valores y principios en los que se basa el intento de perpetuidad de la familia y de los amigos unidos.

decimosexto, titulado “Control”, donde Jess y Schmidt dan un paseo por la playa. También se puede destacar el maratón al aire libre donde participa Jess y Cece que se muestra en el capítulo decimonoveno, titulado “Secrets”. Por último, el exterior que más tiempo aparece en pantalla es un desierto que se encuentra en el episodio vigésimocuarto, titulado “See Ya”, donde los personajes están atrapados ya que Nick arroja al vacío las llaves de la furgoneta de la mudanza. Como novedad, este capítulo se desarrolla principalmente en el exterior llegando a acaparar unos doce minutos, lo que significa que más de la mitad del episodio fue protagonizado por localizaciones al aire libre.

⁴¹⁵ En el capítulo segundo, titulado “Kryptonite”, se muestra un parque de grandes dimensiones en el que Jess se cita con su exnovio para recuperar sus pertenencias. El siguiente escenario exterior es el jardín de la casa que compartía Jess con su pareja, donde mantiene una acalorada disputa con él. Otra muestra ocurre en el capítulo decimoséptimo, titulado “Fancyman (Part 1)”. Aquí aparece una transitada calle de la ciudad donde se encuentra a Jess formando un gran atasco, debido a que su coche se ha estropeado y está situado en medio de la carretera. Pocos minutos después, Jess acude como invitada a una fiesta en el jardín de la mansión de un hombre adinerado.

La aspiración de los personajes por conseguir el puesto de trabajo deseado o de mantenerlo colisiona con el comportamiento inadecuado que adoptan en el proceso para optar al puesto o durante la jornada laboral⁴¹⁶. A pesar de que los personajes manifiestan abiertamente la importancia del trabajo en su vida, la idea de trabajo queda desprestigiada de forma reiterada cuando adoptan posturas irrespetuosas en su lugar de trabajo o a la hora de hablar sobre el trabajo de algún compañero.

Los personajes en *Big Bang Theory* son presentados como unos *nerds* que aman la ciencia, los comics y los juegos de rol y lo expresan a través de su indumentaria y objetos personales. A su vez, sufren una gran carencia afectiva y sus habilidades sociales resultan ser deficientes, por lo que ampliar su círculo de amistades es muy complicado⁴¹⁷. Todo esto es lo que en un principio se muestra en la serie y todo ello se limita a jugar con la idea preconcebida que cualquier individuo tiene respecto a la persona friqui⁴¹⁸. No obstante, a lo largo de las temporadas estos personajes friquis, quienes son objeto de burlas, acaban por mostrarse como unos hombres triunfadores en todos los aspectos que

⁴¹⁶ En el capítulo tercero, titulado “The Fuzzy Boots Corollary” de *Big Bang Theory*, Leslie, científica y compañera de trabajo de los personajes, se encuentra en el laboratorio haciendo un experimento con un rayo láser y un bote de sopa de fideos instantáneos. El experimento consiste en averiguar cuánto tiempo tarda en calentar el alimento. Cuando Leonard ve lo que está haciendo, le dice que dos segundos son suficientes y añade que la sopa minestrone, una especialidad de la cocina italiana, se calienta en 2’6 segundos, lo que da a entender que es habitual entre los empleados este tipo de actividades no relacionadas con la labor que desempeñan y con las que hacen uso del material de laboratorio. Esta operación se repite en otros capítulos, como en el quinto, titulado “The Hamburger Postulate”, donde Leslie utiliza nitrógeno líquido para congelar un plátano y romperlo en trozos de un martillazo para condimentar su bol de cereales, ya que dice que no tenía ningún cuchillo para trocearlo de forma convencional.

En el vigésimo capítulo, titulado “Benched” de *Modern Family*, Mitchell, acompañado por Cam, asiste a una entrevista de trabajo que tiene lugar en la casa de un multimillonario. Cuando el magnate le ofrece el trabajo, Cam y Mitchell se retiran a meditarlo a una habitación cercana que resulta ser el garaje. Finalmente, llegan a la conclusión de que debe aceptar el puesto de trabajo pero cuando intentan salir del garaje, la puerta se encuentra bloqueada. Con la intención de hallar una salida, la pareja empieza a pulsar todos los botones que encuentran en la sala. Cuando consiguen salir, se dan cuenta de que los botones que habían presionado manejaban la plataforma giratoria de la entrada de la casa, donde el magnate tenía aparcados varios coches de lujo. Esta acción produce destrozos por colisión.

En el capítulo décimosegundo, titulado “The Landlord” de *New Girl*, Schmidt malinterpreta una orden de su jefa, quien le pide que vaya a la sala de juntas y le ponga en contacto con Tokio mediante una videollamada, con una proposición sexual. Creyendo que va a intimar con su jefa, se desnuda y comienza a posar tumbado sobre la gran mesa de la sala y a piropear a la mujer, mientras un gran número de ejecutivos en Tokio observan el comportamiento indecente del empleado.

⁴¹⁷ El estereotipo del hombre protagonista en las series de ficción ha pasado de ser el héroe, seductor y triunfador a ser un friqui, fracasado e inadaptado. De esta manera, se va “des-universalizando” paulatinamente la masculinidad patriarcal (Menéndez y Zurian, 2014: 69).

⁴¹⁸ Esto guarda estrecha relación con lo que Joseph Courtés denomina “ilusión referencial”, que consiste en hacer parecer verdad algo al cumplir los códigos que funcionan en una sociedad determinada (1997: 64). Extrapolando esto a la serie *Big Bang Theory*, se puede decir que se han escogido personajes cuya forma de hablar, pensar, actuar y gesticular se identifica claramente con el estereotipo de *nerd* que la sociedad tiene almacenada en su cabeza. A través de estos personajes se establece una relación directa con el personaje friqui al que quieren imitar y se dota de credibilidad a la serie y a todo lo que ocurre dentro de ella.

socialmente son considerados importantes en la vida. Sin llegar a modificar la esencia de su personalidad, todos ellos han alcanzado un puesto relevante en su campo de estudio, siendo reconocido su trabajo tanto nacional como internacionalmente⁴¹⁹ y además han conseguido a la mujer atractiva e inteligente que deseaban, Leonard y Howard incluso han llegado a contraer matrimonio con sus respectivas parejas. El caso de Leonard tiene aún más mérito porque ha logrado que la joven más hermosa de la serie se fijara en él, en lugar del resto de pretendientes que resultaban ser mucho más musculosos y atractivos⁴²⁰.

La religión y su pluralismo están muy presentes en la serie. Prácticamente cada personaje tiene una creencia distinta. Howard es judío, Rajesh es hindú y Leonard y Sheldon, aunque han nacido en el seno de una sociedad mayoritariamente cristiana, se muestran ateos. Esta visibilidad que se le otorga a la diversidad de culturas en la serie puede interpretarse como una manera de que gran parte de la sociedad se vea identificada con las creencias religiosas de alguno de los personajes pero, a su vez, esta estampa tan heterogénea sirve para poner en entredicho los pilares básicos sobre el que se sustenta cada una de las religiones. De este modo, la religión es utilizada por los personajes como arma arrojadiza para conseguir ridiculizar al personaje y a todo aquel que comparta sus mismas ideas⁴²¹.

La serie de *Modern Family* se basa, como su propio nombre indica, en mostrar la vida de familias supuestamente modernas. Estas tres familias pretenden reflejar la diversidad

⁴¹⁹ En el capítulo vigesimocuarto de la quinta temporada, titulado “The Countdown Reflection”, Howard es enviado por la NASA a la Estación Espacial Internacional, convirtiéndose así en un astronauta.

En el capítulo octavo de la novena temporada, titulado “The Mystery Date Observation”, un profesor de matemáticas británico admite ser un gran admirador del trabajo de Sheldon Cooper. Cuando el británico averigua que Sheldon es el exnovio de Amy, este no cesa de intentar obtener toda la información posible sobre él e incluso le pide que se lo presente. En el capítulo noveno de la primera temporada, titulado “The Cooper-Hofstadter Paradox”, el Instituto de Física Experimental reconoce el valor de los hallazgos en una de las últimas investigaciones en la que Sheldon y Howard trabajaron conjuntamente. Por ello son invitados a realizar una ponencia en un prestigioso congreso científico.

⁴²⁰ En el episodio piloto y sexto capítulo, titulado “The Middle-Earth Paradigm”, aparece Kurt, el exnovio de Penny, dando a conocer el tipo de hombre que le agrada a ella: atractivo, musculoso y sin cerebro. Este patrón se mantiene hasta el capítulo decimotercero de la tercera temporada, titulado “The Lunar Excitation”, donde Penny aparece en escena con una nueva conquista, un hombre atractivo que malinterpreta el experimento que se proponen hacer Leonard y sus amigos, creyendo que van a destruir la luna con un láser. Ese capítulo supone un cambio para Penny, pues se ha dado cuenta de que tras mantener una relación con una persona culta como es Leonard, ya no es capaz de disfrutar de los hombres atractivos pero estúpidos.

⁴²¹ En el capítulo cuarto, titulado “The Luminous Fish Effect”, hace aparición la madre de Sheldon, quien se declara abiertamente creyente. Cuando prepara la comida para su hijo y sus amigos, la madre menosprecia las creencias religiosas de Raj al preguntarle de forma vejatoria si el pollo también forma parte de lo que su religión considera animal sagrado. Aquí se presenta una confrontación de religiones en la que una de ellas (cristianismo), pretende prevalecer sobre la otra (hinduismo), aunque ello implique ridiculizar al otro. Esto es una muestra de la realidad que se vive entre los creyentes más radicales de cualquier religión, quienes glorifican como única y verdadera su creencia y anula a cualquier otra.

existente en la sociedad norteamericana contemporánea. Por un lado, se encuentra al matrimonio más tradicional presentado por Claire y Phil, quienes se conocieron en la universidad y ya no volvieron a separarse, llegando a formar una familia numerosa con la llegada de sus tres hijos. Por otro lado, Jay y Gloria, no sólo dan visibilidad a aquellos divorciados que han querido volver a rehacer su vida contrayendo matrimonio nuevamente, sino que también a aquellos que mantienen una relación interracial y a los que una amplia diferencia de edad los separa. Por último, el matrimonio entre Cam y Mitchell representa a la parte homosexual de la sociedad. A grandes rasgos, estos tres matrimonios recogen a buena parte de la totalidad de norteamericanos, aunque dejan de lado otros núcleos familiares posibles como podría ser la madre o el padre soltero y las parejas compuestas por dos mujeres.

Aunque estas familias reciben el adjetivo de “modernos”, ninguna de ellas puede ser considerada totalmente transgresora ya que, si se obvia por un momento la situación más o menos original de la que parten (matrimonio homosexual, interracial, etc.), no existe un verdadero comportamiento innovador que le permita distanciarse de la familia tradicional. Paradojicamente, la única de las tres familias que más moderna se muestra en pantalla es la que a priori pretende ser la más conservadora: la pareja compuesta por Claire y Phil. El resto de matrimonios, aunque parten de una situación que puede dar más juego a mostrarse vanguardistas, no dejan de querer lo que todo el mundo anhela: cumplir el sueño americano, reivindicando el valor de la familia, la casa con jardín en la periferia y un buen trabajo que ayude a saciar todas las necesidades de consumo⁴²².

Por lo tanto, se establece una inversión de papeles donde los que más se actualizan y más empeño ponen por seguir los frenéticos cambios de la sociedad actual es la familia nuclear. Mientras que Cam y Mitchell evitan tener alguna muestra física de cariño⁴²³ y

⁴²² Un ejemplo revelador es el que escenifican Cam y Mitchell. Esta pareja en principio es la más transgresora en comparación a las otras al tratarse de dos hombres. Sin embargo, estos personajes de clase media-alta contraen matrimonio, viven en los suburbios, tienen una hija, poseen un monovolumen elegante y Cam ejerce de ama de casa y cuidador de la niña mientras que Mitchell trabaja fuera del hogar. En resumen, se comportan como cualquier pareja heterosexual. Ambos asumen como propias las aspiraciones que definen a la familia nuclear. Así pues, la innovación y modernidad que podría reflejar la representación en pantalla de una familia homosexual queda constreñida por la sombra del conservadurismo.

⁴²³ No sólo no se hacen muestras de afecto, sino que la idea de hacer algún tipo de mención respecto a su vida sexual delante de su familia se convierte en un tema tabú. No es hasta la séptima temporada cuando verdaderamente se aborda este tema. Cuando en el capítulo octavo de la séptima temporada, titulado “Clean Out Your Junk Drawer”, Mitchell, en plena discusión con Cam, accidentalmente dice delante de toda la familia que no han mantenido relaciones sexuales en un mes por culpa de los roces continuos que tienen, todos los presentes, incluidos los propios protagonistas de la pelea, se escandalizan, llegando a sentirse realmente incómodos con la repentina confesión. Los familiares gritan por el asombro de lo sucedido, Jay

Jay y Gloria intentan llevar una vida lo más relajada y cómoda posible (como mucho sólo existen leves insinuaciones eróticas disimuladas con pequeñas dosis de humor⁴²⁴), Claire y Phil siempre son descubiertos intentando reanimar su vida sexual⁴²⁵ o se revelan momentos turbios de experiencias pasadas de la pareja, mostrando así cierta rebeldía y progresismo por parte del matrimonio más “clásico” de todos⁴²⁶. Esta última pareja puede mostrarse como seres sexuales frente a todo tipo de audiencias debido a que las referencias eróticas quedan amparadas por el sagrado matrimonio tradicional de la familia nuclear. Su vida sexual es considerada “natural”, por lo que es obvio y queda justificado que se haga mención en los capítulos. La serie muestra la vida cotidiana de una familia y el sexo forma parte de ello, por lo que a priori parece lógico que tenga cierta presencia en las tramas. Esto no ocurre con las otras dos familias a pesar de que estén legalmente casados. Hay que tener en cuenta que Jay es un hombre prácticamente anciano y Gloria una mujer joven, además son de razas distintas. Si se mostraran a estos dos personajes demasiado sexuales podría incomodar a los norteamericanos más conservadores. Lo mismo ocurre con el matrimonio homosexual de Cam y Mitchell. Aunque ya esté permitido el matrimonio entre personas del mismo sexo en Estados Unidos, hay una amplia parte de la sociedad que no ha progresado al mismo ritmo que la ley.

muestra su disgusto reprochándole la información indeseada que acaba de recibir por su parte y Gloria expresa su reacción con una cara de repugnancia.

⁴²⁴ En el capítulo cuarto, titulado “The Incident”, Gloria le pregunta a Jay si se quiere duchar con ella. A modo de respuesta Jay le dice: “You know, honey, there's a gun in the footlocker in the garage. If I ever say "no" to that question, I want you to use it on me”.

⁴²⁵ En el capítulo decimoquinto, titulado “My Funky Valentine”, Claire y Phil deciden hacer algo nuevo para darle un poco de emoción y erotismo a su relación por ser el día de San Valentín. Para ello, la pareja reserva una habitación de hotel y se insinúan que no van a dormir en toda la noche. Además, proponen hacer un juego de roles que consiste en ser dos desconocidos que se encuentran en el bar del hotel y que se cortejan mutuamente. En este juego de seducción, Phil representa a un hombre casado que justifica el inminente desliz con la excusa de que respeta demasiado a su esposa, tanto que no concibe satisfacer todas sus perversas fantasías sexuales y espera que con la mujer del bar sí que pueda hacerlas realidad. El personaje de Claire, tras toda esta declaración, se muestra satisfecha ante la insinuación de su acompañante y admite que el hecho de que esté casado no supone ningún problema para ella, es más, a ella le atraen ese tipo de hombres. Como último tinte erótico, el personaje de Claire decide ir al baño del bar a quitarse el vestido y regresar a por su conquista con una gabardina como única prenda que oculta su cuerpo.

De esta forma, el matrimonio que representa a la familia tradicional en la serie es la que más se expone a este tipo de situaciones eróticas y la que más disputa de su vida sexual. Este juego de roles se repite en otros momentos como en el capítulo séptimo de la séptima temporada, titulado “Phil’s Sexy, Sexy House”, donde Claire se disfraza de guerrera medieval para su marido. De esta forma, se demuestra que la pareja es aficionada a no dejar que su pasión y su erotismo desaparezcan o caigan en la monotonía.

⁴²⁶ En el capítulo cuarto, titulado “The Incident”, Claire no permite a su hija Haley asistir a un concierto con su novio porque no quiere que pase toda la noche con él. Cuando la madre de Mitchell y Claire aparece de forma inesperada en sus vidas, esta cuenta a Haley que Claire, cuando era una adolescente, no regresó un día a casa hasta altas horas de la madrugada. Esta confesión deja a Claire en evidencia ante sus hijos, ya que se rompe su imagen de mujer conservadora y casta que tanto se preocupa por mantener frente a ellos y, además, consigue el reproche de Haley.

En *New Girl* el trabajo y la individualidad son dos pilares básicos en la vida de una persona. En ella se hace apología del modelo del soltero triunfador. Sin embargo, la mitad del grupo de amigos ejercen puestos de trabajo no cualificados (Nick es camarero y Winston alterna trabajos temporales) y la otra mitad, quienes sí tienen un oficio gracias a su preparación académica, tienen que soportar comportamientos abusivos por parte de los compañeros de la oficina (Schmidt) o del alumnado (Jess).

Todos los personajes parten de una situación similar en la que se encuentran sin pareja estable y se sienten satisfechos con su soltería. Tan cómodos se hallan sin tener que estar inmiscuidos en ninguna relación sentimental, que incluso cuando conocen a alguien que verdaderamente les atrae, más allá de la mera atracción física, intentan mostrarse indiferentes y frívolos para mantenerse seguros⁴²⁷. De manera paralela, los personajes esperan, o bien a encontrar un trabajo a la medida de sus aspiraciones, o bien a mejorar su posición dentro de la empresa⁴²⁸. Esto refleja los cambios que la juventud está experimentando en la actualidad, unos jóvenes cuyos objetivos no son tanto el contraer matrimonio a una temprana edad para construir una familia a las afueras de la ciudad, sino que primero pretenden tener éxito en el mundo laboral y tener la oportunidad de disfrutar de la libertad que ofrece el ser independiente. Sin embargo, en última instancia, los personajes anhelan encontrar una pareja con la que sentar cabeza y formar una familia a largo plazo.

⁴²⁷ En el capítulo decimonoveno, titulado “Secrets”, se ve a Cece intentando evitar confesar la verdad a su mejor amiga sobre su relación sentimental con Schmidt que hasta este momento había conseguido mantenerla en secreto, ya que se avergüenza de haberse enamorado. También en el episodio decimosexto, titulado “Control”, Cece se niega a llevar en su coche a Schmidt hasta la puerta de su casa porque no quiere que nadie la vea con él. Para evitar que esto suceda, Cece obliga a Schmidt a regresar andando buena parte del camino.

⁴²⁸ Tras ejercer varios trabajos temporales como el de canguro o el de encargado de las tareas más básicas de una oficina, en el capítulo vigésimo, titulado “Normal”, Winston tiene la oportunidad de convertirse en el nuevo ayudante de un reconocido locutor de radio deportiva. Para Winston esta entrevista de trabajo se presenta como una buena ocasión para empezar a trabajar en algo relacionado con el baloncesto, deporte al que ama y al que se ha dedicado de forma profesional en años anteriores. Este momento del personaje representa la aspiración de conseguir la profesión deseada de la que se hablaba. En el capítulo octavo, titulado “Bad in Bed”, Schmidt se entera de que a una de sus compañeras la han ascendido en la oficina y que queda su cubículo libre, espacio que es bastante más amplio que el suyo. Con la intención de ganar ese cubículo, Schmidt se muestra amistoso con la vicepresidenta de la empresa, quien va a celebrar una fiesta pre-mamá, para que le invite a su celebración y así poder estrechar vínculos con ella.

11.7. Factores determinantes que han influido en su éxito: la audiencia activa como verdadero indicador del éxito de una serie

No existe una fórmula exacta que garantice que una serie de comedia vaya a tener una alta cuota de pantalla pero sí que se pueden establecer algunos parámetros que favorecen a que esto tenga lugar.

A pesar de las visibles diferencias que *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* pueden tener entre sí respecto a cuestiones varias como las tramas o los personajes, todas ellas guardan varios factores comunes que han hecho de ellas series actualmente notables para los telespectadores dentro del formato *sitcom*. Uno de los elementos que más ha condicionado su éxito ha sido el contar historias universales (rupturas sentimentales, discusiones familiares o con amistades, incidencias laborales o domésticas, etc.), historias que son perfectamente entendibles en la mayoría de países, burlando las limitaciones que presenta las diferencias culturales. Ya sea a manos de un grupo de amigos, como ocurre en *Big Bang Theory* y *New Girl* o a través de las familias, como es el caso de *Modern Family*, las tres comedias parten de una base clásica pero segura⁴²⁹, es decir, al existir tantas otras series que abordan el mismo escenario, de ahí que se pueda considerar clásico, el telespectador ya se encuentra familiarizado y son bases que tienen cierta predisposición a que agrade.

Puesto que el contexto (familiar/amistad) en el que se hallan los personajes no es nada nuevo, las series tienen que introducir un elemento distintivo, algo que convierta a la serie en algo original y, en el mejor de los casos, única. *Big Bang Theory* por ejemplo no sólo es una comedia sobre un grupo de amigos, sino de un grupo de amigos *nerds*. Cada uno se presenta como un espécimen único. En cualquier otra serie por separado serían los típicos superdotados marginados, que quedan relegados a un segundo plano a la sombra del protagonista y que son objeto de burla, debido a su incapacidad para adaptarse al entorno, como era el caso de Steve Urkel en *Cosas de casa*. Aunque la familia Winslow apreciaba a Urkel, la mayoría de ocasiones intentaban esquivarlo, ya que era sinónimo de problemas. A consecuencia de su torpeza, era habitual ver cómo destrozaba

⁴²⁹ Que el argumento de una serie se centre en la vida de una familia se encuentra presente desde el origen del formato y las series que siguen las peripecias de unos amigos se ha repetido incesantemente, sobre todo desde el gran éxito de *Friends*. Son dos formas a partir de las que se pueden construir las historias que han funcionado y que siguen funcionando en la actualidad. El inconveniente que emana de estos dos estilos es que ya existen numerosas series que han partido de la misma idea. Esta sobreexplotación hace que se deba de aportar algún elemento novedoso para destacar sobre el resto de ofertas similares.

involuntariamente todo lo que había a su alrededor, en ocasiones era juzgado por su extravagante personalidad y otras veces resultaba difícil entenderle al utilizar un lenguaje complejo. Sin embargo, *Big Bang Theory* se dedica a recolectar a todos estos especímenes marginados que son capaces de aportar individualmente algo original a la serie.

Por otro lado, *Big Bang Theory* da un paso más allá y marca una evolución en la figura estereotipada del *nerd*. Mientras que los marginados de otras series eran exclusivamente adolescentes que pasaban la mayor parte de su tiempo en el instituto, como es el caso de Stevie Kenarban en la serie *Malcolm*, Screech en *Salvados por la campana* (*Saved by the Bell*, Sam Bobrick, 1989-1992) o Artie Abrams, Kurt Hummel o Rachel Barry, entre otros, en *Glee* (Ian Brennan, Brad Falchuk y Ryan Murphy, 2009-2015), en *Big Bang Theory* todos los *nerds* son personas adultas presentadas en un escenario laboral y con apartamentos propios (García, 2011: 183).

En el caso de *New Girl*, lo que la hace especial es el resultado de compartir apartamento una mujer de carácter infantil, inocente y dulce con tres hombres de personalidades muy dispares, sin tener aparentemente nada en común. Jess es un reflejo del clásico cuento de hadas, en el que ella se presenta como la princesa risueña, amorosa y que siempre está dispuesta a ayudar a la gente. No obstante, su cuento de hadas se rompe en pedazos nada más empezar la serie, al descubrir que su pareja le es infiel. En *New Girl* lo que se muestra es de qué manera esta princesa contemporánea es capaz de recomponerse y de convertirse en una mujer fuerte e independiente, que hace frente a todas las adversidades que se le presentan (ruptura de pareja, despido laboral, *bullying*...) para conseguir su final feliz.

Lo que aleja a *Modern Family* de cualquier otra *sitcom* doméstica es que no se centra únicamente en una familia, sino que sigue el día a día de hasta tres núcleos familiares. Este seguimiento plural se ve facilitado a causa de que las familias están emparentadas entre sí, por lo que las tramas de cada una acaban interconectándose entre sí. Se podría considerar que se trata de una numerosa familia que tiene tres residencias independientes. Por otro lado, la técnica del falso documental también es un elemento que la dota de cierta originalidad, ya que hasta entonces no había sido un recurso muy explotado. A diferencia de la puesta en escena mucho más clásica de *Big Bang Theory* y *New Girl*, esta *sitcom* recurre a las miradas a cámara de los personajes y las convierte en un elemento habitual y propio de la serie. Aunque el hecho de que un personaje se dirija directamente a la audiencia a través de la cámara y pueda parecer que deja al descubierto la artificiosidad

sobre la que se ha construido la serie⁴³⁰, para Umberto Eco este recurso dota de autenticidad y veracidad a la escena. La justificación que aporta es que cuando un personaje habla a cámara da a entender que no finge ser otra persona, es él mismo (1986: 204). En palabras del autor “se está diciendo al espectador: “No soy un personaje de fantasía, estoy de veras aquí y de veras os estoy hablando”” (*id.*: 206).

Debido a que la *sitcom* pertenece al género de la comedia, probablemente el tipo de humor que se utilice será el factor más relevante a la hora de afianzar su permanencia en televisión. Las series estadounidenses normalmente evitan utilizar una comicidad local⁴³¹, ya que tienen la pretensión de ser exportadas a todo el mundo. Además, por norma general en estas series se valora el humor inteligente, sutil e irónico. Los *gags* en *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* pueden llegar a ser muy hirientes para algún personaje pero siempre de una forma elegante, sin tener que recurrir necesariamente a palabras soeces.

Así pues, lo que hacen es utilizar un humor que nace de las experiencias universales del ser humano, un humor universal⁴³². Tanto las historias universales como el humor universal tienen como objetivo la creación de productos audiovisuales *mainstream*⁴³³, programas que logren satisfacer las preferencias de la mayor parte de la sociedad masificada.

La identificación por parte de la audiencia con el entorno cotidiano y con algún personaje es otra cuestión clave. Cuando una persona consigue empatizar a consecuencia de encontrar similitudes entre él mismo y el personaje y su cotidianidad, consigue crear una predisposición favorable hacia la serie. Esto puede ser motivo suficiente para que el telespectador se fidelice al programa. Para que las posibilidades de que esto suceda sean

⁴³⁰ Al mirar los personajes a cámara rompe con la naturalidad de la escena, se remarca que hay dos tipos de grupos, un “nosotros” que engloba a los personajes y un “vosotros” que son los telespectadores. Se supone que ellos no son conscientes de que están siendo observados, se espera ver una verdadera cotidianidad familiar, pero toda esta naturalidad se ve interrumpida con las entrevistas y las miradas indiscretas.

⁴³¹ Un claro ejemplo de humor local es el que se produce en España. Series como *Aquí no hay quien viva* (Iñaki Ariztimuño y Alberto Caballero, 2003-2006), *La que se avecina* (Alberto Caballero, Laura Caballero y Daniel Deorador, 2007-...) o *Aída* (Nacho García Velilla, 2005-2014) utilizan un humor ácido, denigrante y grosero, muy enraizado a los tópicos españoles y a su estilo de vida.

⁴³² Umberto Eco menciona la tarta lanzada a la cara o las caídas como ejemplos de lo que podría formar parte del “cómico universal” (1986: 368). Estos ejemplos forman parte de los llamados *gags* visuales, *gags* que prescinden de la palabra para provocar la risa.

⁴³³ Este término, muy estudiado por Frédéric Martel, va íntimamente ligado a la producción estadounidense. Hollywood se constituye como el hervidero principal del *mainstream*. Mientras que en Europa abunda el cine de autor o películas dirigidas a nichos, Estados Unidos se especializa en crear obras que pueden tener un gran impacto mediático en cualquier país del mundo (2011: 399).

abundantes, se suele construir series corales (García y Gómez, 2011: 21). Series en las que no sólo hay un personaje sobre la que recae todo el peso de la trama, sino que se pueden encontrar varios personajes de personalidades y situaciones muy dispares que tienen un papel importante en los capítulos. Las tres series escogidas, especialmente *Modern Family*, utilizan un gran número de personajes principales, donde se hallan personajes de edades muy diversas. De esta manera, la serie termina por abarcar a todo tipo de audiencias, ofreciendo modelos de referencia tanto a niños como ancianos.

Sin embargo, la identificación con un personaje perteneciente a una *sitcom* es una tarea más complicada que en cualquier otro género. Esto es a consecuencia de que, especialmente en la comedia, las personalidades ficticias que se construyen tienden a estar estereotipadas. Los estereotipos conducen a los extremos y los telespectadores no suelen tener características extremistas o radicales, sino que están llenos de matices. Difícilmente alguien puede sentir que se encuentra totalmente reflejado en la personalidad de Sheldon Cooper, puesto que, a diferencia de él, el ser humano es un ser sociable por naturaleza y le es innato saber expresar las emociones humanas. Ante esta tesitura, María del Mar Grandío señala que los telespectadores suelen buscar la identificación en los “pequeños defectos o manías” (2009: 160). Resulta interesante que el personaje logre que los telespectadores, además de empatizar con él, quieran parecerse a él, intentando hablar o vestir como el personaje que le agrada o incluso llegar a consumir los mismos productos que cotidianamente el personaje utiliza.

Muchas de las personas que son asiduas al formato *sitcom* esperan conseguir un placer inmediato tras el visionado de un capítulo. Aspiran divertirse, reír y evadirse de las preocupaciones del mundo real durante un periodo corto de tiempo. En esto radica la importancia de construir episodios bien organizados, con unos diálogos ágiles y repletos de *gags* y un montaje adecuado. Puesto que los momentos humorísticos son la esencia del formato, hay que otorgarle un especial cuidado. Aunque no hay un cálculo matemático exacto, es sabido que no puede pasar un tiempo demasiado prolongado entre *gag* y *gag*, ya que si esto ocurriera sería muy probable que el telespectador apagara la televisión aburrido. Para que esto no ocurra, *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* han estructurado de tal forma sus episodios que los intervalos de tiempo entre pieza y pieza de humor no pueden superar los veinte segundos aproximadamente.

Más concretamente, el *gag* aparece por lo general entre los cinco y veinte segundos después de haber tenido lugar el anterior, no obstante, en ocasiones las conversaciones entre los personajes son tan rápidos, concisos y directos que puede haber un auténtico bombardeo de *gags* en unos pocos segundos. Esta situación es más asidua en *Big Bang Theory*, donde los personajes muestran su afición por las discusiones sobre los superhéroes o la ciencia y las réplicas a los argumentos que aporta cada personaje se constituyen como una máquina de crear chistes. Entre los muchos ejemplos que se pueden encontrar a lo largo de la serie, a continuación se muestra un fragmento donde se refleja lo explicado. En esta escena⁴³⁴ se muestra a Rajesh, Howard, Leonard y Sheldon debatiendo sobre quién ganaría la batalla de Gettysburg de 1863 si intervinieran personajes ficticios como Superman, Hulk o Godzilla. La discusión es llevada a cabo mediante equipos, por un lado, está el de Rajesh y Howard y, por el otro, el de Leonard y Sheldon. Ambas parejas exponen sus argumentos con ayuda de los botes de salsas y saleros para representar a los combatientes mientras esperan a que les atiendan en el restaurante donde Penny trabaja de camarera.

[00:00:00]

Sheldon: All right! I'm moving my infantry division. Augmented by bataillon of orcs from Lord of the Ring. We flank the Tennessee volunteers and the North, once again, wins the battle of Gettysburg. [Risas enlatadas].

[00:00:12]

Howard: Not so fast! Remember, the South still has two infantry divisions, plus Superman and Godzilla. [Risas enlatadas].

[00:00:18]

Leonard: No, orcs are magic. Superman is vulnerable to magic. Not to mention you already lost Godzilla to the Illinois cavalry and Hulk. [Risas enlatadas].

⁴³⁴ El ejemplo expuesto corresponde al primer minuto del capítulo quinto, titulado “The Hamburger Postulate”.

[00:00:26]

Rajesh: Why don't you just have Robert E. Lee charge the line with Shiva and Ganesh?

[00:00:30]

Penny: You guys ready to order?

Howard: Hang on, honey. [Risas enlatadas].

[00:00:33]

Howard: Shiva and Ganesh, the Hindu gods, against the entire Union army?

[00:00:36]

Leonard: And orcs. [Risas enlatadas].

[00:00:38]

Penny: I'll be back. [Risas enlatadas].

[00:00:40]

Rajesh: Excuse me. Ganesh is the Remover of Obstacles and Shiva is the Destroyer. When the smoke clears, Abraham Lincoln will be speaking Hindi and drinking mint juleps. [Risas enlatadas]

[00:00:49]

Penny: My boss says you have to either order or leave and never come back. [Risas enlatadas].

[00:00:53]

Howard: What do you recommend for someone who worked up a man-sized appetite from a morning of weight training and cardio funk?

[00:00:58]

Penny: A shower. [Risas enlatadas].

[00:01:00]

Howard: I'll take the Heart Smart platter. [Risas enlatadas].

En tan sólo un minuto de capítulo se ha llegado a presentar hasta diez momentos considerados humorísticos, acentuados con las risas pregrabadas al final de cada uno, lo que equivaldría a que transcurren seis segundos entre *gags*. El espacio temporal más largo que se ha producido sin ningún momento que invite a la risa ha sido de casi doce segundos, nada más empezar la escena a manos de Sheldon. Esta “larga” ausencia tiene una justificación y es que para que la conversación entre los personajes se entienda y la disfruten los telespectadores debe hacer una pequeña aclaración de lo que están debatiendo. Después de la breve puesta en situación, los personajes tienen total libertad para lanzar rápidamente frases que encierran un alto grado cómico a pesar de no ser su intención. Si se tiene en cuenta que en un minuto han tenido lugar diez *gags* y que un episodio tiene una duración de unos veinte minutos aproximadamente, considerando que se mantuviera un ritmo similar desde principio a fin, se obtiene la suma de 200 *gags* verbales/visuales por capítulo.

Los *running gags* o chistes recurrentes se presentan como un modo de establecer un vínculo personal con el telespectador. Este vínculo se establece a fuerza de repetir una y otra vez una acción cómica que al final acaba por convertirse en un elemento propio y característico de un personaje. El recurso de este tipo de chiste se ve incluido en los capítulos de *Big Bang Theory* y *New Girl*. Muestra de ello es la singular e inmutable forma que tiene Sheldon de llamar a Penny, diciendo: “Penny, Penny, Penny”, mientras golpea la puerta de su apartamento. Con el tiempo este saludo, que en principio lo utilizaba de forma exclusiva con su vecina, lo irá adaptando para llamar a otras personas⁴³⁵. En *New Girl* Schmidt tiene un bote llamado “Douchebag Jar”, donde

⁴³⁵ Estas leves modificaciones que va experimentando el *running gag* a lo largo de las temporadas se ve reflejado en algunos capítulos, como en el segundo de la quinta temporada titulado “The Infestation Hypothesis”, en el vigésimo de la séptima temporada titulado “The Relationship Diremption”, en el undécimo capítulo de la novena temporada titulado “The Opening Night Excitation”, en el decimocuarto de la novena temporada titulado “The Meemaw Materialization” y en el undécimo de la novena temporada titulado “The Opening Night Excitation”. En ellos se observa la manera en la que Sheldon ha variado su saludo para que le sea útil con todos sus amigos y en todo tipo de situaciones. Ya no sólo se limita a decir “Penny, Penny, Penny”, sino que también “Bernadette, Bernadette, Bernadette”, “Amy, Amy, Amy” o “Birthday girl, Birthday girl, Birthday girl” para referirse a su novia en su día especial. También ha incluido varios nombres en una misma llamada “Leonard and Penny, Leonard and Penny, Leonard and Penny” e

deposita dinero cada vez que dice alguna grosería o cuando se comporta como un engreído. La cantidad de dinero a introducir depende de la gravedad del acto. Desde el primer capítulo el personaje muestra su bote como una definición de su personalidad. Con el paso de los episodios se puede ver con detalle cuáles son los defectos o fallos de Schmidt. La acción de meter dinero en el bote es la misma en todas las ocasiones pero averiguar en qué ha cometido la falta en cada ocasión es lo que conduce al telespectador a la risa. Resulta ser tan importante este *running gag* en la serie que uno de los episodios gira en torno a ello⁴³⁶. En la mayoría de episodios se acaba dando lugar a que Schmidt tenga que pagar por sus incorrectos modales, que varían desde sus comentarios obscenos a la hora de intentar captar la atención de una mujer a sus comentarios ridículos de *snob*⁴³⁷.

Todos estos *running gags* se han catalogado como momentos personales entre el personaje y el telespectador debido a que se ha creado una familiaridad, una cotidianidad en base a la continua repetición de una situación idéntica o similar. Además, estos chistes recurrentes muestran una parte muy íntima del personaje, el personaje está mostrando al espectador una faceta suya que sólo conoce sus más allegados. Esto incentiva el sentimiento de la audiencia de formar parte de algo, de sentirse cercano a una serie y a un personaje.

Una vez expuestos algunos de los factores que favorecen la obtención del éxito en una serie de ficción, se va a proceder a abordar las formas que existen en la actualidad para medir dicho éxito. Al igual que han cambiado los modos y las técnicas de hacer series de televisión a lo largo del tiempo, independientemente de su género, también han variado las vías por las que se dictamina si una serie se puede considerar relevante o no en el tiempo actual. Debido a la aparición de Internet, los ordenadores personales y otros tipos de dispositivos tecnológicos como el teléfono móvil o las tabletas han convertido la medición del éxito en algo mucho más amplio y complejo. Ya no sólo cuentan los galardones⁴³⁸ o los resultados en los índices de audiencia, aunque definitivamente siguen

incluso ha llegado a llamar a la puerta de su propia habitación ebrio “Empty room, empty room, empty room”.

⁴³⁶ Corresponde al décimo capítulo, titulado “The Story of the 50”. El episodio comienza con un plano general del salón donde se ve que Jess, Schmidt, Winston y Nick están debatiendo sobre qué cantidad ingente de dinero tiene que depositar en el frasco debido a la magnitud de su error. El telespectador queda desconcertado porque ningún personaje revela el motivo. La verdad se descubre al final del capítulo, cuando a través de *flashbacks* se muestra una escena en la que Schmidt intenta besar a Jess. El episodio se da por concluido con Schmidt introduciendo un billete de cincuenta dólares en el tarro.

⁴³⁷ En los últimos segundos del décimo capítulo, titulado “The Story of the 50”, se muestra una variada recopilación de comentarios de Schmidt que acaban siendo penalizados en el bote.

⁴³⁸ Según Frédéric Martel, los premios dictaminan qué producto es *mainstream* y qué no (2011: 134).

siendo los puntos más importantes a tener en cuenta, especialmente el segundo. Ahora también el *feedback* de la audiencia y la forma en la que se materializa acaba por tener cierto poder a la hora de considerar el futuro de una serie.

La audiencia contemporánea ha pasado de ser una audiencia pasiva, cuya función se limitaba a consumir todo tipo de programas sin poder establecer ningún juicio que pudiera afectar a su producción, a una audiencia activa en muchos sentidos. Por un lado, los telespectadores tienen la libertad de escoger un tipo de programa entre un amplio abanico de posibilidades, de poder verlo dónde quiera, cuándo quiera y cómo quiera (Rodríguez, 2010: 131; Roca, 2010: 4 y 2011: 2; Bellón, 2012: 19). El clásico sillón o sofá en el salón de casa, colocado estratégicamente frente a la televisión, ha sido sustituido por una plaza en un tren, una silla en una cafetería o un banco en un parque frente a cualquier dispositivo móvil que pueda reproducir contenidos televisivos. Ya no se requiere hacer un uso “estratégico” de la ubicación del individuo en torno a la televisión⁴³⁹, ahora la televisión se reproduce en ordenadores portátiles o teléfonos móviles que son colocados “estratégicamente” frente a él (Vinader, 2007: 1).

Por otro lado, los telespectadores tienen la capacidad de crear nuevos contenidos que se deriven de sus series favoritas. Por lo que los telespectadores dejan de ser considerados meros consumidores, debido a que ahora también producen nuevos contenidos. Esta combinación de habilidades de producir y de consumir algunos expertos (Carreras, 2014; Rodríguez, 2010; Lara, 2005; Ferreras, 2014; Bellón, 2012; Moreno-Caballud, 2015) lo denominan “prosumidores”⁴⁴⁰. Gracias a Internet, estos prosumidores muestran al mundo

⁴³⁹ Manuel Martín define la televisión como un mueble del hogar. Antes de que Internet apareciera y se normalizara, la pequeña pantalla prácticamente decidía la organización del resto del mobiliario y la posición de los miembros en el salón. Las familias adoptaban posiciones concretas, normalmente en el sofá, para situarse frente a la televisión (1981: 39).

⁴⁴⁰ Tíscar Lara explica que prosumidores deriva de la palabra inglesa *prosumers*, resultado de la unión de *producir* y *consumer*, y que el término fue utilizado por primera vez en 1980 por Alvin Toffler (2005: 2).

sus páginas web⁴⁴¹, vídeos editados⁴⁴², memes⁴⁴³ creados en torno a una serie y comparten sus opiniones sobre esta con otras personas a través de los foros⁴⁴⁴ y de las distintas redes sociales⁴⁴⁵. Una muestra clara de su activismo y su involucración con la ficción es la escritura de capítulos paralelos a la serie, ideados por los propios fans, donde se utilizan a los mismos personajes y a veces también el contexto en el que se hallan pero se alteran los acontecimientos o idean universos alternativos⁴⁴⁶. De esta forma, los seguidores de una serie de televisión tienen la oportunidad de cambiar o eliminar de las tramas aquellos sucesos que no les han agradado y crear algo que consiga satisfacer sus necesidades

⁴⁴¹ Los seguidores de las series crean páginas no oficiales, es decir, páginas sin ánimo de lucro en cuya creación y contenido no ha intervenido ninguna productora o productor, con la intención de compartir información y conocimientos sobre una serie para aumentar o mantener su fama. Ejemplo de ello es la página creada para *Big Bang Theory*: <http://the-big-bang-theory.com/> [Última consulta: 15 de febrero del 2016] o para *Modern Family*: <http://modern-family.tv/> [Última consulta: 15 de febrero del 2016]. En ellas se proporcionan noticias relacionadas con la serie, descripción de los personajes, foros de debate y enlaces que te redirigen a otras páginas, como Amazon o iTunes, para poder comprar *merchandising*.

⁴⁴² Por vídeo editado se hace referencia a cualquiera que haya sido producido únicamente por la libre voluntad de los fans. Existe una gran variedad en los tipos de vídeos que puede hacer una persona. Uno de los más comunes es la recopilación de secuencias donde se muestra la evolución de una relación sentimental de pareja mientras suena una canción apropiada al estilo, como ocurre con Leonard y Penny: https://www.youtube.com/watch?v=K5_AU3mXtgY [Última consulta: 12 de febrero del 2016]. También, otro tipo común es la recopilación de los mejores momentos de un personaje que ha conseguido ganar la estima de la audiencia. Este es el caso de Gloria Pritchett, donde su vídeo muestra sus *gags* más memorables considerados por el autor: <https://www.youtube.com/watch?v=a-6UY-dHnNQ> [Última consulta: 12 de febrero del 2016]. Otro estilo de vídeo a destacar es una compilación de fragmentos donde se muestran los momentos más humillantes o dolorosos de uno o varios personajes en la serie, al compás de una canción ligera y alegre. La suma de estos dos factores provoca en el fan un sentimiento de satisfacción y entretenimiento. Un ejemplo de ello corresponde al grupo de amigos de *New Girl* en el que se les observa sufrir todo tipo de situaciones variopintas: https://www.youtube.com/watch?v=b5VkkUdAW_Ao [Última consulta: 12 de febrero del 2016].

⁴⁴³ Actualmente, también existen páginas web que sirven como contenedores de memes de varias series. Ejemplo de ello es: <http://www.memecenter.com/> [Última consulta: 15 de febrero del 2016], donde se puede introducir en el buscador el nombre de la serie que se prefiera y la página se encarga de desplegar decenas de memes en relación al título introducido.

⁴⁴⁴ Foro de *Big Bang Theory*: <https://www.fanfiction.net/tv/Big-Bang-Theory/> [Última consulta: 15 de febrero del 2016], de *Modern Family*: <https://www.fanfiction.net/tv/Modern-Family/> [Última consulta: 15 de febrero del 2016] y de *New Girl*: <https://www.fanfiction.net/tv/New-Girl/> [Última consulta: 15 de febrero del 2016]. Ellos proporcionan un lugar de debate en el que los seguidores exponen y comentan ideas sobre el programa.

⁴⁴⁵ Los fans también han creado cuentas no oficiales de las series en las redes sociales más relevantes como pueden ser *Facebook*, *Twitter* o *Instagram*, con el objetivo de compartir con otros seguidores imágenes, vídeos e información sobre cualquier aspecto de la serie, de los personajes o incluso de los propios actores. Algunos ejemplos son: https://www.facebook.com/tbtsite/info/?tab=page_info, <https://twitter.com/modernfamilytv> [Última consulta: 15 de febrero del 2016] y https://www.instagram.com/new_girl_posts/ [Última consulta: 15 de febrero del 2016].

⁴⁴⁶ Estos relatos ficcionales que escriben los usuarios es lo que se llama *fanfiction*. Existen páginas web donde cualquiera puede desarrollar nuevas tramas y dar el enfoque que desee a la serie que prefiera. Una de las páginas web más destacadas en el mundo del *fanfiction* es: <https://www.fanfiction.net/tv/> [Última consulta: 7 de marzo del 2016]. En ella se puede encontrar un amplio listado de series de cualquier género, entre los que se encuentran incluidos *New Girl* y *Modern Family*. Otras páginas que son un contenedor de este tipo de relatos son: *Quotev* <https://www.quotev.com/> [Última consulta: 7 de marzo del 2016], *Wattpad* <https://www.wattpad.com/stories/fanfiction> [Última consulta: 7 de marzo del 2016] o *Archive of Our Own* <http://archiveofourown.org/media/TV%20Shows/fandoms> [Última consulta: 7 de marzo del 2016].

respecto al desarrollo del programa y de sus personajes. Además, el hecho de que un ciudadano medio pueda disponer incluso de varios dispositivos móviles para uso particular, facilita el efecto de inmediatez. En cualquier momento y en cualquier lugar un telespectador puede tener conexión a Internet y comentar, criticar, debatir o informar en el mismo instante en el que el capítulo está siendo emitido. A su vez, todo esto sirve, en el mejor de los casos, para retroalimentar e impulsar la relevancia del programa.

Este proceso interactivo que consiste en comentar algún aspecto del espectáculo en cualquier momento y recibir respuestas e ideas por parte de otros seguidores, incentiva el sentimiento de pertenecer a una comunidad⁴⁴⁷. El telespectador, convertido en usuario por Internet, ya no se limita a ver series de forma aislada, ahora pertenece a un colectivo que los mantiene unidos por unos intereses comunes. Hoy en día la audiencia no sólo se encarga de consumir, sino que también asume otras funciones como el de producir y divulgar material de sus series favoritas, lo que demuestra una mayor implicación emocional por parte del telespectador contemporáneo en comparación al telespectador tradicional pasivo (González y Quintas, 2014: 109).

Una de las muchas formas por las que se puede participar en la creación y difusión de materiales relacionados con las ficciones, es a través de la que hace mención Luis Moreno-Caballud. El autor resalta que los fans se organizan y se encargan de traducir los capítulos de un gran número de series norteamericanas. Estos fans dedican parte de su tiempo libre para traducir el episodio la misma noche que es emitido en su país de origen, para que los subtítulos se puedan descargar en diversos idiomas a las pocas horas (2015: 154), entre los que se destaca el inglés y el español. Estos subtítulos se alojan en páginas web⁴⁴⁸ especializadas en la creación y divulgación de subtítulos de series principalmente norteamericanas. Estos individuos actúan de forma contraria a todo lo que representa el

⁴⁴⁷ El ver la televisión era considerada una actividad colectiva. Las familias tenían por costumbre reunirse durante unas horas para ver juntos algún programa televisivo. Sin embargo, cada vez es más complicado para una serie conseguir que todos los miembros que componen el núcleo familiar se reúnan para visionarlo (Roca, 2010: 1 y 2011: 1). Actualmente, las nuevas generaciones que han nacido con la posibilidad de tener acceso a Internet ya no ven televisión en la pequeña pantalla, lo que hace que la audiencia de la televisión sea cada vez más anciana. Ahora los jóvenes ven la televisión en el ordenador o en cualquier otro dispositivo móvil. De este modo, el ver televisión, antes considerada una actividad de grupo, se ha convertido ahora en una actividad individual y el debate y la sociabilización se asientan en las redes sociales. Las familias han quedado sustituidas por las comunidades de fans (Martínez y Mena, 2013: 2, González y Quintas, 2014: 106).

⁴⁴⁸ Algunos ejemplos de contenedores de subtítulos son: <http://www.tusubtitulo.com/> [Última consulta: 10 de enero del 2017], <http://www.subswiki.com/> [Última consulta: 10 de enero del 2017], <http://es.tvsubtitles.net/> [Última consulta: 10 de enero del 2017], <http://www.opensubtitles.org/> [Última consulta: 10 de enero del 2017] o <http://www.tv-subts.com/> [Última consulta: 10 de enero del 2017].

capitalismo. Mientras que el sistema capitalista se basa en la acumulación de riquezas, en el individualismo exacerbado y en la competitividad virulenta, el cual condena a la sociedad a estar sometida a continuas injusticias y desigualdades, los fans trabajan de forma gratuita y conjunta para crear un valor cultural desinteresadamente, es decir, que no reciben remuneraciones por su esfuerzo (*id.*: 155). Estas personas no sólo invierten su tiempo libre en la traducción, sino que también dedican tiempo a la creación y mantenimiento de páginas web que almacenan los subtítulos creados y que permiten la descarga gratuita para cualquier usuario. Entre otras motivaciones, todo esto lo hacen con el objetivo de facilitar que otras personas puedan visionar series internacionales, sin que la barrera del idioma pueda ser un impedimento para su disfrute (*id.*: 153-154).

Además, Luis Moreno-Caballud dedica unas palabras a la importancia de Internet en relación a la creación de nuevos valores y resalta la contrariedad que todo esto supone al estar inmersos en un mundo capitalista, dice así:

The Internet has facilitated the creation of the type of wealth that, to say the least, exceeds the (individual, privatizing, competitive) logic [...] because it has made accessible mechanisms of value creation that are alternative to the system of valorizing social wealth constituted by money in the capitalist system (*id.*: 155-156).

En relación al sentimiento de comunidad, anteriormente mencionado, también se ha ido normalizando progresivamente el alojar en la página web de *YouTube* vídeos en los que los fans se graban a sí mismos, individualmente o acompañados, mientras están viendo el capítulo de una serie por primera vez para dejar constancia de sus reacciones y mostrarlas al mundo. Estos vídeos, universalmente conocidos como *reaction videos*⁴⁴⁹, pretenden

⁴⁴⁹ Uno de los primeros vídeos y que fue el germen del video reacción contemporáneo se dio a conocer en el año 2006 a través de *YouTube*. El video fue grabado por los padres de unos niños mientras estos abrían sus regalos de Navidad. Cuando uno de ellos desenvuelve la videoconsola que tanto deseaba, empieza a gritar enloquecido. Toda esta excitación desmedida que transmiten los menores ha conseguido que tenga una gran repercusión en Internet, llegando a tener más de veinte millones de reproducciones. Se puede ver en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=pFlcqWQVVuU> [Última consulta: 15 de febrero del 2016]. Existen todo tipo de *reaction videos* ya que no se restringen a un sólo ámbito, aunque es cierto que los que más abundan son los que se centran en el cine y en las series de televisión. Cualquier persona o personas que estén expuestos a un estímulo externo por primera vez y sean grabados son susceptibles de formar parte de este tipo de video. Algunos de los ejemplos variados que se pueden encontrar es el de una mujer que reacciona ante un video de sí misma, grabado por su hijo, en el que se la ve bailando y hablando dormida. La mujer transmite emociones variadas como vergüenza, sorpresa y diversión. El video ha recibido más de nueve millones de visitas y se puede acceder a él a través del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ibQ3-EwdthM> [Última consulta: 15 de febrero del 2016]. Otro caso es el de un joven que decide grabarse mientras reproduce una recopilación de vídeos de terror. El individuo transmite principalmente angustia, terror, confusión y sorpresa, que se externalizan principalmente a través de sus gritos. Se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=kJkF8awkNsA> [Última consulta: 15 de febrero del 2016].

profundizar en los sentimientos que pueden llegar a provocar las distintas escenas de humor, horror o de una importante carga dramática sobre el sujeto expuesto. Las reacciones son muy variadas, algunas de las personas que aparecen en esos fragmentos llegan a llorar, a gritar o a dar literalmente saltos de alegría. En palabras de Sam Anderson:

Reaction videos are designed to capture, above all, surprise — that moment when the world breaks, when it violates or exceeds its basic duties and forces someone to undergo some kind of dramatic shift. [...] In a culture defined by knowingness and ironic distance, genuine surprise is increasingly rare — a spiritual luxury that brings us close to something ancient. Watching a reaction video is a way of vicariously recapturing primary experience (2011: 4-5).⁴⁵⁰

El factor sorpresa y la naturalidad con la que expresan sentimientos los usuarios favorecen la creación de unos vínculos más fuertes y próximos con el resto de los miembros de la comunidad. Como expone Anderson, la sociedad contemporánea se encuentra cargada de conocimiento y de información, lo cual imposibilita cada vez más que las personas experimenten sentimientos tan básicos como es la sorpresa. La aparente pureza de las emociones plasmadas en los vídeos resultan ser tan atractivas para el resto de personas debido a que pueden volver a sentir ciertas emociones a través de los ojos de otros.

Por otra parte, el hecho de que otros seguidores puedan publicar comentarios en la parte inferior del video, exponiendo su punto de vista respecto al video reacción y al capítulo, hace que aumente la cercanía entre el fan que ha publicado su video en *YouTube* y los demás fans que han dejado sus observaciones a través de un comentario. De esta forma, las emociones e ideas de cada uno de los fans son compartidas, unos mediante vídeos y otros mediante mensajes. Esto les hace creer que no son entes solitarios, que su simpatía hacia una serie no es algo aislado, sino que miles de personas de todo el mundo también comparten su mismo entusiasmo. De esta manera, el concepto de comunidad se acaba forjando y se va fortaleciendo conforme la retroalimentación entre los fans se mantenga activa.

A diferencia de las series de ficción pertenecientes al género dramático, las comedias de situación no suelen tener este tipo de *reaction videos*. *Big Bang Theory*⁴⁵¹ y *Modern*

⁴⁵⁰ Esta cita ha sido extraída del artículo *Watching People, Watching People Watching* publicado en *The New York Times Magazine*. Se puede tener acceso al artículo completo en el siguiente enlace: http://www.nytimes.com/2011/11/27/magazine/reaction-videos.html?_r=2 [Última consulta: 15 de febrero del 2016].

⁴⁵¹ En el fragmento encontrado una joven muestra su reacción frente a un acontecimiento muy significativo en la vida de Sheldon y en su relación con Amy. La escena corresponde al momento en el que la pareja

*Family*⁴⁵² cuentan con uno en Internet y *New Girl* carece de vídeos de este tipo. Esto puede ser a consecuencia de que los dramas otorgan más oportunidades a la hora de transmitir emociones más variadas y contrastadas entre sí en un mismo capítulo⁴⁵³. Los dramas como mínimo tienen el doble de tiempo de duración en sus capítulos que las comedias, por lo que el espacio temporal que proporciona para que las emociones afloren es más amplio que los veinte minutos con los que cuenta la *sitcom*. Mientras que en el género dramático se puede oscilar entre la tristeza, alegría, miedo o ira entre muchos otros en cuestión de segundos, en la comedia prima casi de forma exclusiva la diversión y las risas. Una de las razones por lo que ocurre esto es a consecuencia de que las series cómicas deben crear ingeniosos *gags*, ya sean visuales o verbales, cada pocos segundos. Se podría decir que por cuestiones estratégicas, enfocadas a la necesidad de mantener la atención de la audiencia, la estructura de un episodio de una comedia de situación podría ser simplificada, aunque de una forma un tanto banal, como una sucesión continua de *gags* encadenados.

Esto no quiere decir que en *Big Bang Theory*, *Modern Family* o *New Girl* no se pueda dar lugar a escenas dramáticas o de ira, pero estas emociones quedan limitadas a ser padecidas

mantiene relaciones sexuales por primera vez. La chica está realmente emocionada y nerviosa por la situación, ya que conoce la personalidad de Sheldon y la improbabilidad de que se diera un caso así. Este video se puede reproducir en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=0i3HGhEgIj4> [Última consulta: 15 de febrero del 2016].

⁴⁵² El video es una recopilación de momentos en los que una mujer de mediana edad se ríe a carcajadas tras escuchar los *gags* de los personajes. Son escenas aleatorias y los fragmentos son grabados en distintos días, aparentemente, sin que la mujer sea consciente de ello. Se puede tener acceso al ejemplo a través de este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=H7x5N9O0IL0> [Última consulta: 15 de febrero del 2016].

⁴⁵³ En el video reacción de un joven al ver el capítulo cuarto de la tercera temporada de *Los 100*, titulado “Watch the Thrones”, se aprecia los distintos estados de ánimo que experimenta en un corto periodo de tiempo. Aunque en todo momento el joven expresa muy variadas emociones y algunas de ellas se repiten a lo largo del video, hay una escena concreta en la que la gran mayoría de ellas se concentran en poco más de cuatro minutos de duración. El fragmento del que se habla muestra una batalla a muerte entre, Roan y Lexa, quienes pertenecen a clanes distintos. Cuando ambos se preparan para la batalla, el fan se esfuerza por contener las lágrimas, ya que es consciente de que la vida de uno de sus personajes favoritos está en juego. Una vez iniciado el combate, el muchacho experimenta nerviosismo cuando Roan intenta dañar con su espada a Lexa, también muestra enfado, insultando y gritando, cuando el contrincante intenta atacar por la espalda a la guerrera. A continuación, refleja el orgullo que siente por ella cuando considera que otorga a Roan la ventaja de atacar primero, ya que eso revela honor y respeto por su parte. Segundos después, cuando Lexa yace desarmada sobre la arena y Roan se dispone a darle la estocada final, el fan responde con una ola de nervios desmedidos que se materializan en su propia caída desde la silla al suelo y en una respiración agitada y entrecortada. Cuando finalmente Lexa consigue esquivar el ataque y salvar su vida, la alegría del joven se desborda agitando los brazos agresivamente a modo de celebración. Por último, se establece un punto de giro en la trama cuando Lexa, en vez de matar a su contrincante cuando lo tiene frente a ella desvalido, termina por matar a la reina del clan enemigo y madre de Roan, quien se encuentra sentada entre el público, arrojándole una lanza con una puntería certera. En este momento el muchacho se levanta de la silla y empieza a dar saltos de alegría a la vez que dedica una serie de insultos a la reina fallecida. Este *reaction video* puede ser visto en su totalidad en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-o-WR89bDnI> [Última consulta: 16 de febrero del 2016].

únicamente por los personajes, no se llegan a transmitir a la audiencia, ya que queda ajena a sus desgracias y humillaciones. Esto se debe a que la comedia, para que los telespectadores puedan reírse de las desdichas que acontecen a los personajes, deben tener cierto sentido de superioridad frente a ellos⁴⁵⁴, lo cual impide que se empatice. Así pues, si el objetivo de los vídeos reacción es la de explorar las emociones humanas ante un estímulo externo desconocido, la comedia dificulta su función, ya que únicamente permite al telespectador experimentar el sentimiento de diversión. El resto de emociones como la furia, la tristeza o la ira quedan restringidos como uso exclusivo de los personajes.

Además de utilizar los vídeos reacción, los grupos de fans también disponen de otros mecanismos para acrecentar este sentimiento comunitario hacia un programa televisivo. Se hace referencia a los videochats⁴⁵⁵ que se pueden establecer a través de Internet llegando a tener cientos de invitados en una misma conversación. La operación consiste en que un fan de una serie inicia una grabación de sí mismo en directo con la intención de hablar sobre un tema concreto y permite que cualquier persona interesada acceda a ella. Los interesados tienen la posibilidad de escuchar y ver a la persona grabada y también de poder comunicarse con ella a través de mensajes de texto que pueden enviarle a través de un chat público a tiempo real. De esta forma, aunque sólo se vea el rostro de una única persona, no resulta ser un discurso unilateral, este proceso no se convierte en un monólogo, sino que se convierte en una conversación a través de la que todos juntos abordan y clarifican puntos sobre una serie o un personaje que consideran esenciales. Lo único que los diferencia es que uno se comunica oralmente y los restantes mediante la palabra escrita. En ocasiones es habitual incluso que los fans hagan esta actividad semanalmente, a modo de recapitulación del episodio de la semana.

Estos videochats no tienen la única función de compartir la información obtenida o las reflexiones individuales. También han sido utilizados como herramienta terapéutica. Cuando un elemento dramático alcanza un alto grado de relevancia, como puede ser que un personaje fallezca o que le suceda algo realmente nocivo, la comunidad de fans emplean los videochats para intentar comprender lo que ha sucedido en el último episodio

⁴⁵⁴ Alejandro Romero Reche aborda esta cuestión sobre la postura que adopta el telespectador frente a los personajes y la utiliza para hacer distinciones entre el género cómico y el dramático. En palabras del autor: “Es una cuestión de perspectiva [la diferencia entre el drama y la comedia]; observamos a los héroes trágicos en contrapicado y a los bufones cómicos por encima del hombro” (2012: 151).

⁴⁵⁵ Algunos de los más utilizados son: *YouNow* <https://www.younow.com/> [Última consulta: 21 de marzo del 2016] y *Periscope* <https://www.periscope.tv/> [Última consulta: 21 de marzo del 2016].

y, sobre todo, para consolarse mutuamente ante el desastre⁴⁵⁶. Entre los usuarios se liberan preocupaciones y tristezas e intentan difundir mensajes de apoyo y ánimo.

Estas herramientas como los vídeos reacción, blogs, videochats, etc. que los prosumidores tienen a su disposición, redefinen el concepto que hasta ahora se había tenido de la persona fan. Tradicionalmente, el fan había tenido un papel muy limitado en una serie de televisión, ciñéndose a consumir los capítulos y a visionarlos en cada emisión religiosamente. Sin embargo, en la época actual el fan tiene un propósito más trascendente. Para Francisco Segado, María del Mar Grandío y Erika Fernández “Fandom is much more than regular viewing and engagement with a television show. It is a framework of taste, an identity and the sense of belonging to a particular community: those who consume and deeply get involved with a specific cultural product” (2015: 230).

Abordando los *reaction videos* desde otro punto de vista, estos también pueden tener otro tipo de aprovechamiento aparte de crear comunidades de fans. Estos vídeos son una fuente valiosa de información gratuita para productores y guionistas (Padilla, 2010: 1). A través de ellos los profesionales del audiovisual son capaces de observar qué tipo de situaciones o personajes son los que más agradan, disgustan, preocupan o si les es indiferente a los telespectadores. Pueden ver de primera mano las reacciones y valoraciones que facilitan los usuarios de forma desinteresada. En una sociedad de gustos efímeros y expuesta a una gran cantidad de opciones televisivas, el estudio de este tipo de elementos podría salvar de la cancelación a un programa. Además, normalmente quienes comparten sus reacciones en Internet suelen ser adolescentes, la audiencia más escurridiza e infiel debido a que rápidamente cambian sus preferencias y su atención es de fácil distracción. Estos vídeos reacción estrechan la distancia que antes mantenía la

⁴⁵⁶ Una fan de la serie *Los 100* llamada Sofia Rojas organiza una reunión, previamente promovida por las diferentes redes sociales, para abordar el asesinato de Lexa, su personaje favorito, en el capítulo séptimo de la tercera temporada, titulado “Thirteen”. Para ello recurre a la página de *YouNow*, web que los usuarios utilizan para sus videochats. En esta conversación de más de dos horas de duración participan activamente más de cien usuarios, comentando lo que Sofia aborda o sugiriendo otros aspectos importantes a tratar. Ante el dolor generalizado a causa de la muerte de Lexa, los fans alivian su malestar respaldándose unos con otros al empatizar con el dolor de toda la comunidad. Además, al ser un grupo tan numeroso y disponer de conexión a Internet, al mismo tiempo que conversan, los usuarios revisan las páginas y redes sociales oficiales de la serie, del *showrunner* y de los actores en busca de cualquier *spoiler*, publicación, entrevista o artículo que pueda ser publicado en ese mismo momento y que sirva para ayudar a entender mejor lo ocurrido. El videochat quedó almacenado en la página *YouNow* para poder ser consultado en cualquier momento. Dos días después de su creación, el video consiguió más de 10.500 reproducciones. Se puede acceder a través del siguiente enlace: <https://www.younow.com/SofiaRojas17/91909198/0/fb11db83/b/March-4,-2016> [Última consulta: 6 de marzo del 2016].

serie y la audiencia, permitiendo la comunicación y otorgando la posibilidad de crear un producto que satisfaga más las necesidades del consumidor.

Un ejemplo real que demuestra la importancia del activismo de los seguidores y la influencia de sus acciones sobre el éxito de un programa de televisión es lo sucedido tras que la serie *Los 100* decidiera prescindir de la comandante Lexa, uno de los personajes más queridos y mejor valorados por la audiencia. Se recuerda que este personaje femenino era la máxima autoridad de los trece clanes, la más temida pero también la más respetada. Además, se resalta que era un personaje homosexual, por lo que tenía toda la admiración de la comunidad LGBT⁴⁵⁷.

Cinco días después de la emisión del capítulo donde el personaje es asesinado, los fans se unieron para hacer un boicot a la serie, especialmente a su productor Jason Rothenberg. Las entrevistas que ofreció a los medios para explicar los motivos que le condujeron a decidir acabar con el personaje y el propio dolor mostrado por la pérdida del personaje mostrado en su perfil personal de la red social *Twitter*, no fueron lo suficientemente convincentes para calmar ni hacer entender a los seguidores la tragedia.

Las esperanzas que recibieron los fans a través de los mensajes y la promoción que se hacía en torno a la relación amorosa entre Lexa y Clarke por parte de la serie y de su productor, haciéndoles creer que podrían tener un final feliz a pesar de todo el drama que ha ido tradicionalmente ligado a los personajes homosexuales, hizo que se sintieran ofendidos⁴⁵⁸. El colectivo LGBT fue quien más manifestó su decepción debido a que el drama y la muerte volvieron a recaer sobre uno de los personajes homosexuales. Un alto porcentaje de los personajes homosexuales nunca alcanzan la felicidad o, si lo hacen, acaban siendo asesinados⁴⁵⁹. Las reprimendas no sólo fueron llevadas a cabo por los fans de la comandante y aquellos que están a favor de que triunfe la relación de Clarke y Lexa

⁴⁵⁷ Estas siglas que empezaron a usarse en los años noventa, hacen referencia al colectivo de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales.

⁴⁵⁸ El colectivo LGBT etiquetó esta estrategia de captación de la audiencia homosexual como “queer baiting”. Aseguraron que fueron utilizados únicamente por el interés de aumentar el índice de audiencias y recriminaron que el productor y los guionistas les convencieran de que este romance iba a romper con todos los estereotipos y tragedias que padecen los romances homosexuales en televisión.

⁴⁵⁹ Una gran parte de la audiencia homosexual que seguía las aventuras de Lexa ha expresado en las redes sociales que consideran insultante la representación del homosexual en pantalla. Se sienten ofendidos por el hecho de que haya cierta tendencia a atentar contra la vida de los personajes lésbicos, tanto en el cine como en televisión. Además, atacan la poca originalidad de los guionistas a la hora de escoger el motivo de la muerte. Las más habituales son por un disparo (Tara de *Buffy cazavampiros* y Root de *Person of Interest*), enfermedad (Dana de *L.* y Naomi de *Skins* (Jamie Brittain y Bryan Elsley, 2007-2013) o accidente (Cat de *Lip Service* (Harriet Braun, 2010) y Shay de *Chicago Fire* (Michael Brandt y Derek Haas 2012-...)).

(Clexa)⁴⁶⁰, sino que aquellos que son afines al personaje masculino Bellamy y a una posible relación sentimental entre él y Clarke (Bellarke)⁴⁶¹ también se unieron a la causa. Las rencillas que mantienen enfrentados a ambos bandos se dejaron a un lado para mostrar la indignación de toda una comunidad hacia la muerte de la guerrera y a la manera en que lo hicieron.

La comunidad de fans inició una batalla digital, donde el más perjudicado fue Rothenberg, quien antes de que el capítulo del asesinato fuera emitido tenía aproximadamente 120.000 seguidores en *Twitter* y una semana después, la cifra descendió hasta los 104.000 seguidores. Además, su perfil en Wikipedia fue modificado en varias ocasiones por la comunidad, añadiendo en la descripción de su profesión lo siguiente: “Jason Rothenberg (television producer), creator and screenwriter of *The 100* – Murderer of Lexa, the most amazing character ever created”. También se recogieron firmas para que el productor y otros profesionales de la serie decidieran traer de vuelta al personaje a través de la página web *Change.org*⁴⁶² y se escribieron cartas⁴⁶³ por la comunidad con el mismo objetivo. Por último, después de que Rothenberg publicara un video promocional del siguiente capítulo en *YouTube*⁴⁶⁴, en el que se intercalaban imágenes suyas aportando información de cómo van a avanzar las tramas, otro nuevo acto de sabotaje se produjo. En apenas veinticuatro horas de existencia, el video alcanzó más de 35.500 reproducciones. La votación negativa de los usuarios (1.263 “me gusta” frente a los 2.978 “no me gusta”) y los comentarios críticos hacia su persona y hacia la serie reflejaron nuevamente la desaprobación de la comunidad fan.

El habitual *hashtag* *#The100* desapareció de la lista de los *trending topics* mundiales y fue sustituido por otras etiquetas relacionadas con el personaje, con la propia actriz que la interpreta (Alycia Debnam-Carey), con el productor o incluso con el colectivo LGBT.

⁴⁶⁰ Clexa es el resultado de combinar los nombres de los dos personajes. Los fans suelen utilizar estos términos para hacer equipos o bandos que hacen que los mantengan unidos ante el propósito de que esa relación prospere y no las otras combinaciones posibles. Por lo general, los distintos bandos separan y dividen a la totalidad de la comunidad de fans de una serie, dando lugar a discusiones y réplicas entre ellos para hacer prevalecer la relación que cada equipo piensa que es la mejor opción.

⁴⁶¹ Con Bellarke ocurre lo mismo que lo explicado con Clexa. Tiene su origen en la unión de los nombres de los personajes de los que se espera que en algún momento se establezca una relación sentimental entre ellos.

⁴⁶² La recogida de firmas se encuentra en el siguiente enlace: <https://www.change.org/p/jason-rothenberg-bring-alycia-debnam-carey-lexa-back-in-the-100> [Última consulta: 8 de marzo del 2016].

⁴⁶³ Una de ellas se puede leer a través de este enlace: <http://www.fandomfollowing.com/an-open-letter-to-jason-rothenberg-of-the-100/> [Última consulta: 8 de marzo del 2016].

⁴⁶⁴ Se puede acceder al video promocional en: <https://www.youtube.com/watch?v=GLDfBu5lfG8&sns=tw> [Última consulta: 9 de marzo del 2016].

Algunos como *#JasonBringLexaBack*, *#CWStopJasonRothenberg*, *#MinoritiesAreNotDisposable*, *#LexaDeservedBetter* o *#AlyciaWantedToComeBack* fueron los más utilizados según los datos facilitados por *Twitter*, convirtiéndose todos ellos en *trending topics* mundiales durante varios días consecutivos⁴⁶⁵. Toda esta agitación social virtual tuvo cierta repercusión entre sus *sponsors*. Los internautas indignados los involucraron en los mensajes de protesta con la esperanza de que tomaran conciencia de lo que estaba sucediendo. Unos días más tarde, varias marcas como *Maybelline*, *Ask Target* o *Clorox* decidieron desvincularse de la serie tras la polémica generada y mostraron su rechazo ante el trato recibido de los fans por parte del equipo⁴⁶⁶.

Otro ataque tuvo lugar en la página IMDb. En dicha web los usuarios valoraron negativamente el capítulo séptimo de la tercera temporada, titulado “Thirteen”, en el que es asesinada la comandante. Cinco días después de que el capítulo fuera emitido, la puntuación media del episodio fue de 4’7/10, media obtenida de 4.011 votaciones de usuarios⁴⁶⁷. Esta puntuación que desaprueba el capítulo está muy por debajo de la otorgada a otros episodios de esa misma temporada. El margen de puntuación sitúa al resto de los capítulos entre un 8’5-9’3/10. El capítulo peor puntuado con ese 8’5 fue el que inició la temporada, titulado “Wanheda: Part 1”⁴⁶⁸ en el que participó 1.306 personas en su valoración. El mejor valorado con un 9’3 fue el tercer capítulo, titulado “Ye Who Enter Here”⁴⁶⁹ con 1.310 participantes. Como se puede comprobar, el porcentaje de participación a la hora de valorar los capítulos se mantuvo más o menos estable a excepción del capítulo séptimo, donde la participación se triplicó y la puntuación media fue bastante baja. De los 4.011 usuarios que valoraron el capítulo séptimo otorgándole

⁴⁶⁵ El primer mes tras la muerte del personaje, periodo de tiempo comprendido entre el 3 de marzo y el 3 de abril del 2016, los fans indignados llegaron a hacer más de treinta *trending topics* mundiales en *Twitter*.

⁴⁶⁶ La noticia se dio a conocer en la red social *Twitter* el 18 de marzo del 2016. *Maybelline* mostró públicamente su apoyo a los fans y corroboró el trato inadecuado que recibieron. Casi un mes más tarde, el 8 de abril del 2016, *Ask Target* también hizo pública en dicha red social su desvinculación con la serie. *Clorox*, ante todas las quejas recibidas por el colectivo LGBT, anunció el 6 de mayo del 2016 que no iba a colaborar más con el programa debido al “contenido inapropiado” que había difundido.

⁴⁶⁷ Las estadísticas del capítulo se pueden consultar en: <http://www.imdb.com/title/tt4731502/> [Última consulta: 11 de marzo del 2016].

⁴⁶⁸ Curiosamente este capítulo es el segundo peor valorado por los usuarios (después del séptimo) y el único en el que no aparece en escena Lexa.

⁴⁶⁹ Que este capítulo tenga la mejor puntuación de los siete primeros de la tercera temporada coincide con que este sea el episodio en el que por fin Lexa y Clarke se reconcilian y unen sus clanes. El episodio está repleto de escenas con una alta carga emocional entre ellas.

una puntuación media de 4'7/10, el 68'5% lo puntuaron con la mínima nota permitida (1/10) y sólo un 19'7% le otorgaron la máxima puntuación (10/10)⁴⁷⁰.

Pero el dato más perjudicial para la serie y todo el equipo artístico y técnico que participan en ella fueron los índices de audiencia del capítulo octavo de la tercera temporada, que corresponde al primer capítulo tras el fallecimiento del personaje femenino. Según los datos publicados en Internet, tuvo 1.204 millones de telespectadores⁴⁷¹, lo que le convirtió en el episodio con el índice de audiencia más bajo de todas las temporadas hasta la fecha. En comparación al capítulo anterior, que tuvo 1.390 millones de televidentes⁴⁷², se reflejó la disminución de un 13.38% de seguidores impulsado por su rechazo hacia las decisiones que tomó la serie para hacer desarrollar sus tramas. Ninguno de los siguientes capítulos de la tercera temporada, los cuales coinciden con la ausencia del personaje, logra alcanzar una cuota de pantalla similar a las obtenidas antes del suceso. La comunidad de fans se organizaron a través de las redes sociales y promovieron que los espectadores dejaran de ver la serie por aquellas vías que servían para cuantificar a la audiencia (emisión online, televisión, etc.). De esta forma, consiguieron que los índices fueran disminuyendo a cifras nunca vistas. El peor dato recogido fue el correspondiente al episodio undécimo, que sólo tuvo 1.083 millones de espectadores. No se experimentó una mejora relativamente destacable hasta que se emitió el último capítulo de la temporada. El episodio obtuvo 1.290 millones de espectadores (los mejores resultados desde el capítulo del fallecimiento) debido a que la serie promocionó a través de entrevistas a los actores y fotografías tomadas durante el rodaje que Lexa volvería a aparecer en pantalla de manera espiritual por última vez, en un mundo creado tecnológicamente⁴⁷³

⁴⁷⁰ Los datos recogidos en cuanto a las puntuaciones y valoraciones de los usuarios en los distintos capítulos mencionados son los que se mostraban en el día 8 de marzo del 2016.

⁴⁷¹ Capítulo octavo de la tercera temporada, titulado “Terms and Conditions”, emitido el día 10 de marzo del 2016. Los datos mostrados se pueden encontrar en: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2016/03/11/thursday-final-ratings-march-10-2016/> [Última consulta: 15 de marzo del 2016].

⁴⁷² Capítulo séptimo de la tercera temporada, titulado “Thirteen”, emitido el día 3 de marzo del 2016. Los datos mostrados se pueden encontrar en: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2016/03/04/thursday-final-ratings-march-3-2016/> [Última consulta: 15 de marzo del 2016].

⁴⁷³ Se pueden comprobar los índices de audiencia de cada capítulo de la tercera temporada en el siguiente enlace: <http://tvseriesfinale.com/tv-show/100-season-three-ratings/> [Última consulta: 23 de mayo del 2016]. En él se observa que los siete primeros capítulos son los que tienen mejores índices de audiencia en toda la temporada. A partir del octavo episodio, primer capítulo tras la muerte de la comandante, el número de espectadores cae en picado. La única mejora se experimenta en el último episodio de la temporada, cuando vuelve a aparecer Lexa, aunque no se puede comparar con la audiencia de los siete primeros capítulos.

Con algunos de los datos recogidos de esta “batalla digital”, se aprecia el activismo de una comunidad de fans y el poder que tienen tanto para hacer un *feedback* positivo como negativo. Ahora la comunidad fan no se caracteriza por su conformismo y exige ser respetado. Por esto mismo, Dany Roth dirige estas palabras a los profesionales de la ficción: “If you decide to kill off a queer character like Lexa, the consequences may not be limited to what happens within the confines of a fictional world”⁴⁷⁴. Con sus críticas y acciones tienen la capacidad de promocionar su serie favorita, de mantener la audiencia a través de un trato continuo y cercano entre los fans. Pero también son capaces de tomar represalias. Se evidencia una gran capacidad de organización y de complicidad que les ayuda a seguir manteniendo cierto espíritu reivindicativo hacia aquellos aspectos que consideran injustos.

Vanessa Rodríguez ya exponía la importancia de las redes sociales a manos de los individuos en el ámbito político, alegando que estas aumentan “la capacidad del ciudadano de impugnar públicamente los abusos de las instituciones, con el fin de reforzar su acción política más allá de la emisión de un voto” (2014: 15). En el caso de la narrativa de ficción ocurre exactamente lo mismo. Siguiendo esta teoría, el telespectador dispone de las redes sociales para denunciar aquellas injusticias que considere que productores, guionistas o canales de televisión estén cometiendo en contra suya, de la serie o de algún personaje. No sólo son un mero número silencioso que contribuye a medir el índice de audiencia, también pueden tomar otro tipo de acciones anteriormente impensables para el telespectador tradicional.

A la idea extraída a partir del comentario de Rodríguez, se le puede añadir de forma complementaria la afirmación por parte de Graciela Padilla, que dice así: “[Los telespectadores] ahora tienen voz gracias a los blogs y foros de series de televisión en Internet. Los productores y los guionistas les han escuchado y mandan en dos pantallas [televisión y ordenador], ahora amigas, subsidiarias y complementarias” (2010: 2). Aunque la palabra “mandar” utilizada por el autor para designar la función de los prosumidores puede ser un tanto drástica, sí que se puede decir que al menos la audiencia empieza a tomar más partido en las decisiones que afectan al desarrollo de un programa.

⁴⁷⁴ Cita recogida en el artículo “Why The 100’s showrunner just lost 15k followers, and why it matters”. Se puede leer en: <http://www.blastr.com/2016-3-8/why-100s-showrunner-just-lost-15k-followers-and-why-it-matters> [Última consulta: 8 de marzo del 2016].

Obviamente, la última decisión es tomada por los profesionales del audiovisual a pesar de los esfuerzos de la comunidad de fans, sin embargo ahora se les tiene en mayor consideración⁴⁷⁵. El fan solitario, despojado de autoridad y de decisión ha sido sustituido por otro nuevo con iniciativa, voluntad y, sobre todo, con recursos para hacerse escuchar⁴⁷⁶.

Por esto mismo, si cadenas y productores pretenden evitar que su programa no sea cancelado debe ofrecer un valor añadido a la audiencia, ya no es suficiente el hacer una buena campaña de publicidad. Ahora se requiere que el telespectador cree un vínculo emocional con la serie para sentirse que forma parte de ella y que es un sujeto activo a la hora de tomar decisiones que influyen en el presente y futuro de su programa favorito. Los foros, blogs, *reaction videos*, *fanfictions*, etc. son el resultado de la materialización de ese valor añadido. La confluencia adecuada o no de la televisión y las redes sociales será la que acabe dictaminando el futuro de las series de televisión (Padilla, 2010: 14).

⁴⁷⁵ La repercusión de las represalias que los fans tomaron contra la serie también consiguieron que algunos guionistas y productores de series de televisión tomaran conciencia del tipo de representación que en la actualidad tiene el colectivo LGBT en pantalla. Esta toma de conciencia se materializó el 21 de abril del 2016 en un documento conocido como “The Lexa Pledge”, documento que fue redactado y firmado por varios profesionales de series que se emiten en la actualidad, comprometiéndose a tratar de forma respetuosa y justa a los personajes LGBT que aparezcan en sus proyectos. Se puede acceder al documento a través del siguiente enlace: <http://www.thetvjunkies.com/saving-hope-writers-sign-lgbtq-fan-pledge/> [Última consulta: 2 de mayo del 2016].

⁴⁷⁶ La batalla digital llevada a cabo por los fans del personaje ha sido conocida por los medios de comunicación de todo el mundo, llegando a ser noticia en televisión. El 29 de marzo del 2016 la cadena sueca SVT2 dedicó en su noticiario un espacio de más de cinco minutos de duración para tratar el impacto social que tuvo el fallecimiento del personaje. Además, invitaron a Roger Wilson, periodista sueco de cine y televisión, para que aclarara los motivos que inspiraron esta agitación social. El periodista afirma que en televisión existe la tradición de acabar trágicamente con la vida de los personajes homosexuales una vez que alcanzan un estado de felicidad y reprocha que la audiencia LGBT es usada por las series por intereses propios. Se puede reproducir la noticia en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vkxsHwXV0nQ> [Última consulta: 4 de abril del 2016].

Algunos medios importantes de todo el mundo como la *BBC News* escribieron artículos sobre el impacto que ha tenido en la audiencia. Algunos que han sido publicados son:

- *BBC News*: <http://www.bbc.com/news/blogs-trending-35786382> [Última consulta: 15 de marzo del 2016].

- *The Sydney Morning Herald*: <http://www.smh.com.au/entertainment/tv-and-radio/the-100s-australian-actress-alycia-debnamcarey-in-lesbian-social-media-storm-20160313-gnhmdj.html> [Última consulta: 15 de marzo del 2016].

- La Vanguardia: <http://www.lavanguardia.com/series/20160311/40359857886/the-100-lexa-boicot-3x07.html> [Última consulta: 15 de marzo del 2016].

- *Variety*: <http://variety.com/2016/tv/opinion/the-100-lexa-jason-rothenberg-1201729110/> [Última consulta: 15 de marzo del 2016].

- *Daily Mail*: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3490096/LGBTQI-fans-teen-TV-drama-100-left-outraged-lesbian-character-played-Australian-actress-Alycia-Debnam-Carey-killed-off.html> [Última consulta: 15 de marzo del 2016].

- *Inquisitr*: <http://www.inquisitr.com/2877474/the-100-hammered-by-lgbtfansdeservebetter/> [Última consulta: 15 de marzo del 2016].

12. Las comedias de situación y su relación con la cultura popular

Las bases de la cultura popular⁴⁷⁷ actual, también conocida como cultura de masas⁴⁷⁸, baja cultura o cultura inferior, se asientan en la Inglaterra de finales del siglo XVII e inicios del XVIII a manos de la literatura (Adorno, 1954: 2). En una misma sociedad coexisten varias culturas, por esto es que se utilizan distintas etiquetas que las dotan de valores diferenciados, estableciendo con ello una jerarquía donde se establecen lo que Óscar Blanco denomina la “magna” cultura, que engloba a un número reducido de eruditos, y la “pequeña” cultura, que recoge al resto de personas que no tienen lugar en el anterior grupo (Zubieta, 2000: 18).

La cultura popular puede ser definida mediante su antónimo: la alta cultura, también identificada como cultura de élite o cultura oficial. Si por alta cultura se comprende que es todo aquel entretenimiento que requiere de una amplia formación educativa para poder entenderla y valorarla, como puede ser el ballet, la ópera, la música clásica o las exposiciones artísticas, baja cultura englobaría toda forma de expresión que vaya dirigida a la sociedad de masas con ayuda de la difusión de los medios de comunicación, especialmente del cine y de la televisión. Otra diferencia que separa a ambas culturas es el tipo de acceso que se tiene a ellas, mientras que en la primera es un acceso limitado a los intelectuales o a la élite de la ciudadanía, la segunda facilita la entrada a todo individuo.

Una característica relevante de la cultura de masas es que nunca deja de evolucionar. Los medios de comunicación y los avances tecnológicos dificultan que esta se paralice (Cifuentes, 2010: 8). Además, nadie puede quedar exento de ella, ni siquiera el ser más intelectual, ya que es casi imposible ignorarla debido a la magnitud de los medios comunicativos (Eco, 1993: 32).

La cultura popular ni nos manipula ni nos refleja; lo que ocurre es que vivimos inmersos en ella. No estamos más obligados a imitarla de lo que ella lo está a imitarnos a nosotros; pero lo cierto es que toda nuestra vida se encuentra unida a ella. La habilidad de la cultura popular para producir

⁴⁷⁷ Umberto Eco utiliza los adjetivos “anticultura” y “monstruoso” para describirla, debido a que está hecha y va dirigida a todo el mundo (1993: 28).

⁴⁷⁸ Aunque es habitual utilizar “cultura popular” y “cultura de masas” como equivalentes, se puede extraer algunas diferencias entre ambas. A la cultura popular se le es asignada la función del consumo y a la cultura de masas se le atribuye la de la producción y normalización de unos modelos propios acordes a la ideología capitalista, los cuales son introducidos en cualquier ámbito, especialmente en el de ocio (Jenkins, 2008: 141; Zubieta, 2000: 118).

y articular sentimientos puede cimentar una identidad, y esta, a su vez, puede generar pensamiento y acción política. Sabemos quiénes somos por los sentimientos que experimentamos y las respuestas que damos a la vida, y lo que somos determina las preferencias y las expectativas (Street, 2000: 17).

De esta forma, la cultura popular, según el autor, al no constituirse como un espejo social se puede entender que al menos sí que aporta información y un punto de vista mediante los cuales los ciudadanos pueden seguir transformándola. Por lo tanto, los contenidos televisivos, como lo son las *sitcoms*, proporcionan modelos de comportamiento y diferentes formas de proceder ante un suceso, facilitando a la sociedad de masas un espacio de reflexión donde poder cuestionar dichos comportamientos y acciones de los personajes. Tras juzgar de forma positiva o negativa la experiencia vivida por el personaje, el resultado obtenido de la meditación puede llegar a influir sobre las futuras formas de proceder y la conformación de personalidades de los individuos. Como resultado, se puede decir que más allá del mero hecho de entretener o de divertir, la ficción narrativa ha tenido importantes repercusiones sobre el ser humano a la hora de consolidar una forma de ser y unas expectativas.

Así pues, queda validada la idea de que la televisión es un medio que produce y reproduce cultura, asumiendo los cambios sociales que se presentan en Norteamérica, como pueden ser la diversidad familiar o la inclusión de la mujer al mundo laboral. Algunos acontecimientos bélicos o políticos como la Guerra de Vietnam o el atentado terrorista del 11-S, fueron motivos de cambio en las posteriores producciones fílmicas y televisivas. El caso segundo tuvo especial repercusión en el tipo de series que se realizaban dentro del género dramático, donde los resultados fueron personajes sometidos a graves accidentes, enfermedades y actos de violencia como se puede comprobar en *Perdidos* (*Lost*, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber y Damon Lindelof, 2004-2010), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013) o *Juego de tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff y D.B. Weiss, 2011-...) (Carrión, 2012: 34-35).

En general, la ficción puede llegar a tener mayor incidencia social que la propia programación no ficcional, como son los informativos, debido al grado de proximidad que puede sentir la audiencia hacia los personajes. Si la identificación y la empatía creada son suficientes, sus comportamientos y acciones pueden condicionar la personalidad y el punto de vista respecto a aspectos pertenecientes a la realidad (Montero, 2006: 21-22). Además, los telespectadores adoptan una postura relajada y receptiva frente a una serie a

diferencia de un informativo, donde se muestra más desconfiado y escéptico debido a que sabe que, dependiendo del canal, las mismas noticias serán contadas desde un punto ideológico u otro. Sin embargo, aunque las series están cargadas de ideologías y de intenciones premeditadas, la audiencia no es tan consciente de ello.

Por esto mismo, Alberto N. García especifica que actualmente las series de televisión son uno de los entretenimientos culturales que más poder de sugestión tiene sobre la ciudadanía⁴⁷⁹. Ampliando esta afirmación, José Daniel Rodríguez expone el ejemplo de *Los Simpson*, serie que a través de su humor satírico, irónico y crítico ha podido convertirse en un constituidor de opiniones públicas y en una importante fuente de información del contexto en el que se hallan los ciudadanos norteamericanos. Además, su credibilidad para los telespectadores queda afianzada por la longevidad de sus temporadas, lo que a su vez refuerza su influencia social (2014: 110).

Otro autor que comparte este pensamiento es Ronald Berman, quien considera que la *sitcom* al incluir en sus tramas cuestiones referentes al feminismo, homosexualidad o derechos cívicos, entre otros, participa en la transformación del pensamiento colectivo. Como hecho que corrobora lo mencionado, Berman destaca el aumento de las donaciones de sangre en las clínicas *Red Cross* en los Estados Unidos, al haber participado previamente en la donación el personaje Archie Bunker de *Todo en familia* (1987: 15-18). Como se puede apreciar, las series televisivas pueden llegar a tener una mayor concienciación sobre aspectos vitales del mundo que los que se pueden llegar a alcanzar con otras vías más formales como las campañas o los noticiarios (Montero, 2006: 23-24). A su vez, la efectividad que tiene el formato para favorecer las ventas de un producto o sugestionar al espectador hacia un tipo de práctica o conducta es algo demostrable. Series como *Friends* o *Frasier* donde sus personajes solían encontrarse en bares, provocaron en los años noventa un incremento del número de cafeterías en las zonas urbanas (Russell y Stern, 2006: 7).

Este poder de sugestión también se remarca en el cine, cuando en los años setenta los gays y lesbianas lucharon por acabar con las imágenes denigrantes que las cadenas principales de televisión ilustraban en sus películas. Conociendo la importancia y el poder

⁴⁷⁹ Esta afirmación del autor fue publicada el 23 de octubre del 2013 en el Diario de Navarra. http://www.diariodenavarra.es/noticias/navarra/mas_navarra/2013/10/23/series_televisivas_son_producto_s_culturales_influyentes_134331_2061.html [Última consulta: 17 de agosto del 2015].

que ejerce la televisión sobre el imaginario social, no cesaron sus esfuerzos hasta conseguir que se produjeran algunos *teletelms* que mejoraran la imagen del homosexual.

Por otro lado, la cultura popular también está ligada a la política. Personas públicas como cantantes o actores y sus actuaciones en conciertos o películas/series pueden llegar a tener una gran repercusión sobre la sociedad. Resulta sorprendente la manera en la que las personas son capaces de sentir admiración o incluso devoción por otra, por alguien con el que rara vez llega a establecer contacto físico, por lo que únicamente existe a modo de idea formada a partir de varias imágenes facilitadas por los distintos medios, hasta el punto de aceptar y justificar cualquier postura optada por la persona deseada. John Street comparte el ejemplo del intento de asesinato de Ronald Reagan a manos de John Hinckley Jr., quien le disparó en 1981 con el fin de atraer la atención de la actriz Jodie Foster (2000: 15). Otro ejemplo viene a manos de Michael Jackson y su éxito de 1995 *Earth Song*, en el que critica diversos desastres como el hambre y la aniquilación de la Tierra. También se puede incluir a Elvis Presley, considerado por el autor como aquel que canalizaba todos los valores políticos americanos, como lo son la democracia y la libertad (*id.*: 41-42).

Uno de los problemas que reside en la cultura de masas es que a pesar de que vaya dirigida a la sociedad en su conjunto, rara vez es diseñada por ella. La forma en la que los individuos se entretienen, en la que se establecen los modelos de conducta, la manera de pensar, de actuar o de razonar vienen determinados por la clase dominante, quienes utilizan los medios de comunicación para promulgar productos culturales que favorezcan su postura. De esta forma, la sociedad interpreta y asume como propios unos modelos que difieren de sus verdaderas necesidades, unos modelos que únicamente sirven para beneficiar a unos pocos elitistas y para que estos los mantenga controlados (Eco, 1993: 42). Un ejemplo tuvo lugar durante la Guerra Fría, como ya se ha hecho mención anteriormente, cuando Estados Unidos hizo uso de películas cinematográficas para implantar una ideología de odio y hostilidad hacia la Unión Soviética y a todo lo que representaba.

La segunda controversia que presenta viene en relación a lo que se acaba de explicar. Se trata del peligro que implica que los mensajes de la clase hegemónica, los cuales ejercen un control político, queden disimulados al mezclarse con el placer y el divertimento que produce la narrativa de ficción. De esta forma, se consigue que el telespectador asimile toda la información sin ser totalmente consciente de ello. Este es el ejemplo de *Papá lo*

sabe todo, serie en la que no sólo se ignoraba el malestar social de la época, sino que también servía para mantener anestesiada a la población mostrándoles un mundo ajeno al real, al mismo tiempo que cumplía la función de respaldar a la ideología imperante (Newcomb y Hirsch, 1983: 562-565). Cuando esto sucede, los telespectadores no llegan a darse cuenta de toda la información que están recibiendo y que realmente les perjudica, o al menos no les beneficia directamente. A consecuencia de ello, los ciudadanos se convierten en entes pasivos que quedan fácilmente expuestos a ser dirigidos por aquellos que se asientan en lo alto de la pirámide jerárquica.

Un ejemplo es la influencia que ejerció Bill Cosby durante los años en los que su serie fue emitida. El personaje se constituyó como un modelo de conducta considerado el ideal por los conservadores norteamericanos. Cosby reforzaba los valores tradicionales demostrando que aún eran efectivos para alcanzar una vida feliz y acomodada⁴⁸⁰. A su vez impulsó y afianzó el sueño americano puesto que representaba a la persona humilde que triunfaba en la vida, tanto en el ámbito laboral como en el personal. Sin embargo, el papel que interpretó se encontraba muy lejos de la realidad, puesto que la comunidad negra sufría un alto grado de exclusión y de desempleo, condenándolos a la pobreza e incluso a la criminalidad para su supervivencia.

De este modo, se puede decir que la cultura popular y la mayoría de los productos culturales que la conforman están regulados y controlados por la conveniencia de unos pocos. Los medios comunicativos, que son los que se encargan de poner al alcance de todos a dichos productos culturales, se han puesto a disposición de las demandas de los poderosos. Como consecuencia, se han servido de los estilos, argumentos, imágenes, personajes y diálogos de los programas televisivos y de las películas cinematográficas

⁴⁸⁰ En el capítulo doceavo de la temporada vigésimosegunda de los *Los Simpson*, titulado “Homer, the Father”, Homer encuentra en la televisión una reposición de una *sitcom* de los años ochenta centrada en la vida cotidiana de una familia nuclear. La gran estrella del programa es el cabeza de familia, quien en cada capítulo consigue transmitir ciertos valores tradicionales en torno a la educación de sus hijos. Muy similar a *La hora de Bill Cosby* y su propósito de inculcar modelos tradicionales a la audiencia. Homer termina por obsesionarse con la serie, hasta el punto de acabar vistiendo igual que el protagonista y educando a sus hijos tomándole de referencia. Todo lo que él hace, Homer lo imita pensando que su forma de hacer las cosas le va a conducir a la felicidad de la que él presume en la serie, pero no termina alcanzándola. La imagen de padre perfecto y comprensivo que se intenta mostrar queda en entredicho cuando se emiten unas imágenes suyas fuera del rodaje quejándose del contenido del guión, ya que ni él encuentra creíble lo que tiene que decir, e insultando al guionista por ello. Con esta doble cara que muestra el padre de familia, se refleja lo que ocurría en los años ochenta, cuando aún quedaban restos de series con familias nucleares como la de Cosby, pero que irremediamente iban llegando a su fin.

para alcanzar sus propósitos de manera sutil y pacífica, dejando en un segundo plano los deseos de la multitud.

12.1. Influencia de las series cómicas *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* sobre la cultura popular y viceversa

Big Bang Theory ha reconstruido la forma de hacer humor empleando el ingenio y la inteligencia, diferenciándose de series antecesoras que han abusado del humor fácil, insulso e incluso grosero y cuyo objeto de burla recaía sobre el personaje bufón. Esta comedia de situación demuestra que la intelectualidad puede ser un vehículo efectivo para divertir, pudiéndose adaptar a casi todo tipo de público. Los *nerds*, que antes permanecían ocultos entre cómics y videojuegos, ahora están de moda, incluso en ocasiones es signo de orgullo. Como resultado, *Big Bang Theory* al cambiar el procedimiento de la producción del divertimento inevitablemente ha afectado, en mayor o menor medida, a la forma en la que los telespectadores son entretenidos y, por lo tanto, también a la cultura de masas.

Esta *sitcom* tiene en cuenta la idea del sueño americano y lo pone en práctica a través del mito de Superman. Umberto Eco explica que la doble personalidad del protagonista, Clark Kent y Superman, ha servido para que el ciudadano medio se identifique con el primero, un hombre tímido, miope e imperfecto pero honrado, capaz de llegar a convertirse en un superhéroe que lucha por un ideal. La importancia de este mito reside en que enseña a la ciudadanía que cualquiera de ellos, por muy corriente que sea, puede tener la oportunidad de convertirse en otra versión de sí mismo más atractiva y mejorada, pudiendo compensar los pésimos años de su antigua vida y mostrar unas expectativas de futuro mucho más prometedoras (1993: 227).

Extrapolándolo a la serie, personajes como Leonard, Howard o Rajesh han conseguido compensar los angustiosos años pasados, caracterizados por no haber tenido nunca novia y por haber padecido una serie de limitaciones a la hora de relacionarse con otras personas (Leonard⁴⁸¹ es tímido, Rajesh no era capaz de hablar con mujeres atractivas y Howard

⁴⁸¹ En una de las escenas del capítulo decimocuarto de la primera temporada titulado “The Nerdvana Annihilation”, Leonard encarna literalmente la idea del superhombre que desea ser. En ella interviene Penny, que necesita hacer uso de las escaleras para ir al trabajo pero estas se encuentran totalmente bloqueadas por una réplica gigante de la máquina del tiempo que ha comprado el personaje junto a sus

solía asustar a las mujeres debido a las rudas tácticas que empleaba a la hora de conquistarlas). Pero con el tiempo, debido a su perseverancia en la búsqueda de su mujer ideal y al aferrarse a la esperanza de que su situación debe mejorar, consiguen finalmente su propósito al encontrar a las parejas soñadas.

A consecuencia de cumplir su meta, se puede observar que la inteligencia de estos *nerds* prevalece sobre el físico. Ahora lo inteligente y lo sabio resulta ser sexy, compensando e incluso superando la carencia del encanto físico⁴⁸². Ninguno de ellos posee el atractivo deseado por la mayoría de mujeres: débiles, rostro poco agraciado, altura más baja que la media, no tienen una figura esbelta e incluso suelen ser más sensibles que sus parejas. Sin embargo, a pesar de tener todas estas cualidades que en principio reducen las probabilidades de éxito, todos ellos han conseguido afianzar una relación estable con mujeres bellas.

Una situación similar es la que ocurre con Schmidt de *New Girl*. Aunque en el presente es un joven atractivo y musculoso, en el pasado no solía ser así, más bien era todo lo contrario. Schmidt padecía una seria obesidad debido a la ingesta excesiva de alimentos ricos en carbohidratos, lo que le impedía en gran medida encontrar pareja. No obstante, el personaje consiguió superar esa fase cambiando por completo su aspecto a base de mucho ejercicio y de una estricta dieta baja en grasas. Este cambio le ha permitido conocer a muchas y muy distintas mujeres a lo largo de los años, hasta que finalmente logró iniciar una relación sentimental con Cece, modelo y mejor amiga de la protagonista. Todos estos ejemplos mantienen viva la esperanza de encontrar a la pareja ideal a aquellos que se puedan sentir identificados con este tipo de personajes, probablemente debido a que puedan encontrarse en una situación más o menos similar.

amigos. Como el ascensor sigue estropeado, Leonard tiene una ensoñación en la que la solución que aporta es abrir la puerta del ascensor, tirar al suelo sus gafas, agarrar con una mano a Penny y con la otra a los cables de la máquina e ir descendiendo poco a poco mientras se dan un largo beso. Para recalcar la imagen del superhéroe Leonard se deshace de sus gafas como si realmente no las necesitara (al igual que ocurría con Clark Kent cuando se convertía en Superman) y le dice a Penny que no tenga miedo porque él la mantendrá sujeta.

⁴⁸² No sólo el intelecto ha resultado ser más valioso que el físico, sino que se establece un punto de no retorno para Penny. En el capítulo decimotercero de la tercera temporada titulado “The Lunar Excitation”, el personaje femenino es incapaz de estar con los hombres atractivos pero estúpidos con los que solía relacionarse antes de conocer a Leonard, debido a que ahora se avergüenza de ellos. Dicho punto de no retorno se refleja en la acusación que Penny lanza sobre Leonard, en la que dice: “You have destroyed my ability to tolerate idiots”.

Hasta ahora había sido habitual que en las series de comedia se produjeran uniones entre mujeres bellas y hombres poco agraciados que, por norma general, también cumplían el papel de bufón (Jim Orental de *El mundo según Jim* o Doug Heffernan de *El rey de Queens*), convirtiéndose en el blanco al que iban dirigidas las burlas. Como se puede comprobar, a lo largo de los años el papel del hombre ha experimentado varios cambios. Si en las primeras series eran mostrados como seres inteligentes, fuertes y capaces de ser un modelo a seguir para sus hijos (Jim Anderson de *Papá lo sabe todo* o Ward Cleaver de *Aventuras de Pablito*), años más tarde, especialmente a partir de los años ochenta, esta imagen fue decayendo haciéndose mucho más imperfecto al cometer errores y no representar el mejor patrón de conducta (Al Bundy de *Matrimonio con hijos* o Homer Simpson de *Los Simpson*).

A diferencia de estos varones, Howard, Leonard y Rajesh hacen un pequeño avance en la representación del hombre, mostrando las imperfecciones masculinas de las que carecían los idílicos hombres de los años cincuenta pero sin llegar a ser los completos fracasos, tanto física como psicológicamente hablando, que tanto caracterizaban a las series *mock-macho*. En resumen, son varones que se acercan un poco más a la realidad mostrando sus grandes dotes intelectuales, sin llegar a ser perfectos, y evidenciando sus defectos sin llegar a ser un fracaso.

Modern Family ha tenido en cuenta los nuevos modelos familiares que coexisten dentro de la sociedad norteamericana (matrimonios interraciales, padres divorciados, familias homoparentales, etc.) y los ha concentrado en una misma familia, emparentándolos entre sí. De esta forma, la serie demuestra que a pesar de las aparentes diferencias que existen entre ellos el amor prevalece como el denominador común que los une, que los hace iguales. Esto se podría interpretar como una lección moral dirigida a la cultura de masas, que resalta la importancia de mostrar respeto y tolerancia hacia aquellas personas o estilos de vida que difieran del propio, demostrando que todas ellas son válidas para la convivencia en sociedad.

Además, la serie muestra con optimismo a las familias homoparentales, apoyándoles en su derecho a contraer matrimonio y a adoptar. Cam y Mitchell, aunque sean personajes un tanto estereotipados, consiguen hacer sólida la idea de que los homosexuales pueden crear un núcleo familiar estable para la crianza de un niño. Por otro lado, también se muestran varios conflictos familiares entre Mitchell y su padre Jay. Este último representa

al clásico patriarca de familia americana, a quien le cuesta entender todo lo que se aleje de lo “normal” o habitual. Jay es puesto a prueba constantemente mediante diversos retos de los que debe salir ileso. Algunos casos, en relación a lo explicado, tienen lugar cuando Jay es informado de que su hijo y su pareja han adoptado a un bebé⁴⁸³, cuando deciden contraer matrimonio⁴⁸⁴ o cuando se encuentra desnudo delante de Cam y accidentalmente se rozan la piel⁴⁸⁵. Dichas pruebas se basan en una batalla psicológica en la que se enfrenta el rudo y tradicional carácter del personaje, propio de los padres de los años cincuenta, y el intento de respetar a su hijo tal cual es. Como buen padre, antes que sus creencias está el amor por su descendencia, por lo que siempre acaba por situarlos en lo más alto de su lista de preferencias actuando a su favor. Este comportamiento que adopta el personaje ayuda a incentivar la tolerancia y el respeto hacia los homosexuales, especialmente sirve como referencia a aquellos padres de generaciones pasadas que tienen dificultades para aceptar las preferencias sexuales de sus hijos o familiares cercanos.

En *New Girl* aparecen varios personajes homosexuales recurrentes como Sadie, ginecóloga y amiga de Jess, o las madres de una de las alumnas de la protagonista, entre otros. En todos los casos la homosexualidad está aceptada y tratada con máxima naturalidad dentro del mundo ficticio creado en la serie. En dicho mundo las orientaciones sexuales no son cuestionadas, directamente son validadas y dejan de ser motivo de exaltación o morbosidad. Probablemente, en estas escenas lo que resulta ser más alarmante, en el mejor de los sentidos, es el nulo espacio que se le dedica a una posible justificación, o al menos una explicación, sobre el hecho de que a cierto personaje le gusten las personas de su mismo sexo. Esto mismo ha sido muy habitual en otras series que se molestan en mostrar el proceso de descubrimiento, negación, aceptación y puesta en práctica de su orientación sexual, como es el caso de *Las farsantes*. Tampoco hay en *New Girl* lugar para aquellos estereotipos que permiten una rápida identificación con la homosexualidad y que a la vez la estigmatizan, como ocurre en *One Big Happy*⁴⁸⁶, donde la protagonista queda visiblemente marcada con estereotipos que designan su orientación

⁴⁸³ Capítulo piloto.

⁴⁸⁴ A la boda le dedican un espacio doble, abarcando los capítulos vigesimotercero y vigesimocuarto de la quinta temporada, titulados “The Wedding (Part 1)” y “The Wedding (Part 2)” respectivamente.

⁴⁸⁵ Capítulo decimocuarto de la primera temporada, titulado “Moon Landing”.

⁴⁸⁶ Cuestiones como la ropa o su personalidad delatan las preferencias sexuales de Lizzy. Respecto a la personalidad, la protagonista cumple con el mito de que las lesbianas se enamoran rápido y que difícilmente superan la ruptura. Además, es un tanto masculina debido al humor fácil que emplea al referirse a la homosexualidad y a las mujeres. En cuanto a la forma de vestir, este es el rasgo que más la resalta ya que normalmente utiliza ropa deportiva o camisas a cuadros y nunca lleva vestido ni para el día de su boda, al que acudió con un traje negro, muy similar al que llevan los novios.

sexual. Todos los personajes femeninos de *New Girl* son mostradas como mujeres femeninas, inteligentes y exitosas en su profesión, indistintamente de sus preferencias sexuales.

Estas positivas imágenes relacionadas con la diversidad sexual y los tipos de familias que se derivan de ella, aunque no tienen por qué cambiar necesariamente la mentalidad de los telespectadores, como decía John Street (2000: 17), sí que pueden reducir el rechazo o la repulsa hacia lo distinto al normalizar este estilo de vida. Por lo que de esta forma, se consigue, como mínimo, limar las asperezas favoreciendo la aceptación social de esta minoría.

Aparte de los índices de audiencia, existen varios factores que indican la influencia que una obra audiovisual tiene sobre la cultura de masas. Uno de ellos es el fenómeno mediático que experimentan algunos personajes, lo cual se puede materializar a través de gestos o frases célebres. Ejemplo de ello es Sheldon Cooper, quien acaba siendo mundialmente reconocido por utilizar la expresión *bazinga!*⁴⁸⁷ y que termina por convertirla en un latiguillo al repetirla en los siguientes episodios. Otro latiguillo que se repite en la mayoría de capítulos es la forma específica que Sheldon tiene para llamar a la puerta de Penny. El personaje dice tres veces el nombre de su vecina mientras golpea una vez la puerta por cada vez que pronuncia su nombre. Nunca varía su forma de llamarla y hasta le es imposible permitir que otras personas llamen a su puerta de distinto modo delante de él. Este trastorno obsesivo compulsivo del protagonista se ha convertido en otra frase célebre del personaje que ha derivado al diseño de camisetas, tazas, entre otros.

Es tal el reconocimiento social que ha tenido este tipo de expresiones que han acabado por transformarse en productos culturales aptos para su consumo a través del *merchandising*⁴⁸⁸. Las ventas que se producen gracias a él constituyen otro de los factores que ayudan a cuantificar el éxito cosechado junto a la transcendencia de determinadas expresiones, como se ha explicado antes. Camisetas, tazas, figuras de coleccionista, juegos de mesa, etc. son creados en base a los personajes y a las cuestiones que más los caracterizan. En el caso de la expresión *bazinga!* ha sido incluso motivo para la creación

⁴⁸⁷ Esta expresión apareció por primera vez en el capítulo vigesimotercero de la segunda temporada, titulado "The Monopolar Expedition" y ha sido traducida de manera distinta en cada país destinatario. En el caso de España, se tradujo como "¡zas! en toda la boca".

⁴⁸⁸ A través de esta táctica empresarial se consigue rentabilizar la fama recogida por una pieza audiovisual mediante la venta de productos relacionados con ella.

de una tienda de tebeos virtual llamada *BazingaComics!*⁴⁸⁹, donde puedes adquirir los cómics de los superhéroes que leen los protagonistas.

Pero no sólo las series han influido en la conformación de la cultura popular, también la cultura de masas ha tenido efecto sobre las series. Renombrados científicos, actores o cantantes han participado como artistas invitados en las series, ayudando a que las tramas se desarrollen. En *Big Bang Theory* es donde se puede encontrar a Stephen Hawking⁴⁹⁰, Wil Wheaton⁴⁹¹, Neil deGrasse Tyson⁴⁹² y Summer Glau⁴⁹³, entre otros muchos. Gracias a que todos ellos aparecían en la serie interpretándose a ellos mismos, el grupo de amigos eran capaces de simular en la mayoría de los casos escenas que podían tener lugar en la vida real al encontrarse con estas celebridades. Este primer contacto entre *nerds* y famosos simula la reacción y el comportamiento que cualquier persona corriente podría experimentar al encontrarse accidentalmente con alguien así. Aunque las reacciones pueden ser muy variadas, las más comunes suelen ser las de alabar los proyectos de los científicos o sentir vergüenza al querer acercarse a un actor o actriz famosa y no atreverse.

Pero a pesar de que los personajes parten de una base de realidad, al tratarse de una comedia de ficción, la serie se ve casi obligada a acabar por exagerar los acontecimientos, llegando a terminar en desastre en algunas ocasiones. Esta sobreactuación se muestra cuando los protagonistas intentan conquistar sin éxito a Summer Glau, alagándola por sus actuaciones en papeles destacados o cuando Sheldon muestra su desprecio por Neil deGrasse Tyson debido a que colaboró en la exclusión de Plutón de la lista de planetas. Con este tipo de intervenciones se consigue establecer un sentido de actualidad y realidad a la serie, puesto que tiene en consideración los temas que interesan y que ocurren en el mundo real hoy en día.

⁴⁸⁹ La página web de la que se habla es la siguiente: <http://www.bazingacomics.cl/bazinga.php> [Última consulta: 17 de mayo del 2016].

⁴⁹⁰ Capítulo vigésimoprimer de la quinta temporada, titulado “The Hawking Excitation”.

⁴⁹¹ Actor que interpretó a Wesley Crusher en la serie *Star Trek: la nueva generación* (*Star Trek: Next Generation*, Gene Roddenberry, 1987-1994). Su primera intervención en la serie tiene lugar en el capítulo quinto de la tercera temporada, titulado “The Creepy Candy Coating Corollary”.

⁴⁹² Importante astrofísico estadounidense cuya presencia se encuentra en el capítulo séptimo de la cuarta temporada, titulado “The Apology Insufficiency”.

⁴⁹³ Actriz estadounidense reconocida por su participación en varios proyectos como *Terminator: las crónicas de Sarah Connor* (*Terminator: The Sarah Connor Chronicles*, Josh Friedman, 2008-2009), *Firefly* (Josh Whedon, 2002-2003) o *Serenity* (Josh Whedon, 2005). Su aparición se hace visible en el capítulo decimoséptimo de la segunda temporada, titulado “The Terminator Decoupling”.

La serie *New Girl* también cuenta con numerosos artistas invitados pero lo que la diferencia de *Big Bang Theory* es que la mayoría de ellos interpretan a un personaje ficticio, no a ellos mismos. Esta forma de proceder en cierto modo ignora a la cultura popular, puesto que para los telespectadores esos artistas invitados representan una parte importante de su ocio diario que no está siendo reflejado pero, sin embargo, al incluirlos en sus tramas se aprecia que la serie sí que al menos tiene en cuenta aquellos seres que forman parte de la cultura popular. Así mismo, la *sitcom* juega con estos iconos fácilmente reconocibles por las masas con el interés de obtener provecho de su relevancia social, utilizándolo como un reclamo para los telespectadores.

Este es el caso de Taylor Swift⁴⁹⁴, Dylan O'Brien⁴⁹⁵ o Adam Brody⁴⁹⁶, figuras importantes de la industria cinematográfica, televisiva y musical que han encarnado a personajes ficticios fugaces a pesar del éxito que tienen en la actualidad, especialmente las dos primeras celebridades. Aunque también hay excepciones como Prince⁴⁹⁷ o Kareem Abdul-Jabbar⁴⁹⁸, quienes se interpretan a sí mismos siendo fieles en la forma en la que pertenecen a la cultura de masas. En *Modern Family* ocurre algo similar, en esta serie también se cuenta con la presencia de estrellas invitadas que interpretan a personajes episódicos, como sucede por ejemplo con Josh Gad⁴⁹⁹, Judy Greer⁵⁰⁰ y Matthew Broderick⁵⁰¹.

También los acontecimientos históricos de Norteamérica tienen presencia en estas series donde los personajes en ocasiones aluden a estos momentos clave a la hora de lidiar con situaciones de la vida cotidiana. Un alto porcentaje de los acontecimientos que tienen

⁴⁹⁴ Capítulo vigésimoquinto de la segunda temporada, titulado "Elaine's Big Day". La cantante interpreta a Elaine, una invitada de la boda de Cece y Shivrang. El novio acaba por cancelar la unión y huye con Elaine, su amor verdadero.

⁴⁹⁵ Capítulo vigésimo tercero de la segunda temporada, titulado "Virgins". El actor es tratado de forma anónima y aparece como un breve romance fracasado de Jess. Es reconocido por interpretar papeles en obras como *Teen Wolf* (Jeff Davis, 2011-...), *El corredor del laberinto* (*The Maze Runner*, Wes Ball, 2014) o *The First Time* (Jon Kasdan, 2012).

⁴⁹⁶ El actor conocido por *O.C.*, *Life Partners* (Susanna Fogel, 2014) y *La hija de mi mejor amigo* (*The Oranges*, Julian Farino, 2011), interpreta a un exnovio de Jess llamado Berkley en el capítulo decimoquinto de la tercera temporada, titulado "Exes".

⁴⁹⁷ En el capítulo decimocuarto de la tercera temporada, titulado "Prince", aparece el cantante como anfitrión de una fiesta a la que asisten Jess y Cece.

⁴⁹⁸ En el vigésimo capítulo de la primera temporada, titulado "Normal", el exjugador de baloncesto de la NBA aparece como colaborador de un programa de radio.

⁴⁹⁹ El actor interpreta a Kenneth, un hombre que asegura haberse hecho rico por tener como modelo a Phil en el capítulo noveno de la tercera temporada, titulado "Punkin Chunkin".

⁵⁰⁰ Su aparición se produce en el capítulo decimoséptimo de la primera temporada, titulado "Truth Be Told". En el la actriz interpreta a Denise, la exnovia de Phil que intenta tener una aventura con él otra vez.

⁵⁰¹ En el capítulo octavo de la cuarta temporada, titulado "Mystery Date", el actor interpreta a Dave, un amigo gay de Cam, quien confunde una invitación amistosa de Phil con una cita.

presencia en estas series suelen estar íntimamente ligados a cuestiones políticas o bélicas⁵⁰² fácilmente reconocibles por el ciudadano medio, por lo que resulta imprescindible que estas referencias hayan tenido suficiente trascendencia social como para permanecer presente en su memoria. Independientemente de la índole del acontecimiento pasado al que un personaje hace mención, todos ellos comparten la similitud de que son presentados con una importante dosis de humor o ironía en medio de un contexto familiar o amistoso desenfadado y cómico.

Un ejemplo que pone en práctica lo recién explicado tiene lugar en una escena de *Modern Family*⁵⁰³, cuando Mitchell permite a su hija Lily invitar a sus amigas vietnamitas para pasar una noche en casa. Rápidamente, Mitchell se ve sobrepasado por la energía inagotable que tienen las niñas, por lo que pide ayuda a su padre Jay, quien tiene más experiencia en este tipo de casos. En un principio los métodos que utilizan para agotar a las menores no cumplen su objetivo. Ante tan desalentadora situación, Mitchell se desploma sobre el sofá y mantienen la siguiente conversación:

Jay: So, what? You're just gonna give up?

Mitchell: You got to know when to surrender.

Jay: No, sir. I'm not losing to the Vietnamese twice in a lifetime. Get Up.

Este *gag* que protagoniza Jay hace referencia a la batalla perdida de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam. Esta guerra supuso un golpe letal al ego de Estados Unidos que a día de hoy sigue sin estar completamente superado. En este caso, se vuelve a tener una nueva confrontación entre el bando estadounidense, compuesto por Mitchell y Jay, y el vietnamita, liderado por Lily, seguida por todas sus amigas que comparten su lugar de origen. Esto supone una oportunidad para Jay de hacer sanar la herida que dejó la derrota de la Guerra de Vietnam y el personaje no duda en armarse de valor para ganarle la batalla al grupo de niñas. Finalmente, Jay consigue su objetivo, ha obtenido la revancha logrando dormir a cada una de las vietnamitas. A su vez, con este acto ha hecho una gran muestra de patriotismo. Todo esto ha sido mostrado en un contexto donde no hay lugar para los

⁵⁰² En el capítulo quinto de la primera temporada, titulado “The Hamburger Postulate”, el grupo de amigos escenifican la batalla de Gettysburg de 1863. Otro acontecimiento bélico como la Batalla Antietam de 1862 es mencionado por Sheldon en el capítulo primero de la quinta temporada, titulado “The Skank Reflex Analysis”.

⁵⁰³ Capítulo undécimo de la séptima temporada, titulado “Spread your Wings”.

elementos dramáticos. Por muy desgarrador que haya podido suponer una guerra y su consecuente derrota, en este caso, la escena tiene lugar en un ambiente amable, ameno y divertido para la audiencia.

Una de las cuestiones a resaltar es la manera en la que los telespectadores se han convertido en seres activos, que no sólo asimilan ideas o actitudes que se muestran en las series y que acaban siendo parte de la cultura popular, sino que también son capaces de transformarlas como filosofía de vida para adaptarlas a distintos aspectos de lo cotidiano a través de los memes de Internet⁵⁰⁴. Estos memes hacen referencia a la difusión cultural a gran escala de una idea conformada por la unión de textos e imágenes, por lo que en este sentido, la globalidad e inmediatez que ofrece Internet juega un papel esencial a la hora de permitir que esas imágenes y textos alcancen a un extenso número de personas. De este modo, los telespectadores, que a la vez toman la posición de usuarios, modifican y adaptan a su vida personal aquellos mensajes que, o bien son lanzados por los personajes y quedan grabados en el imaginario social, o bien son sustraídos tras reflexionar sobre alguna vivencia del personaje.

Finalmente, los memes de Internet se han constituido como un transmisor de rasgos culturales que refleja una forma de pensar, una ideología. Además, ha conseguido abarcar todos los ámbitos del ser humano, ocupando un espacio en lo político, económico y social relevante de la esfera humana. Como resultado, series que han tenido un gran impacto mediático han sido utilizadas reiteradamente como vehículo de expresión con el que se cuestiona, apoya o se muestra la disconformidad de los individuos respecto a algún aspecto específico de los ámbitos citados.

En *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* son numerosos los memes que han derivado de ellas y que se han extendido por todo el mundo e incluso en distintos idiomas. Para terminar de entender el significado y la función de los memes, se pueden citar algunos ejemplos de estas series. De *Modern Family* se ha extraído un fotograma en el que aparecen Claire, Cam y Mitchell manteniendo una conversación que parece no ser agradable debido a que la expresión de sus rostros transmiten una sensación que mezcla enfado, confusión y repulsa. El texto que lo acompaña es una pregunta con una respuesta

⁵⁰⁴ Esta palabra, que es resultado de la fusión de “memoria” y “mímesis”, ha sufrido cambios en su significado a lo largo de los años. Originariamente su aparición tuvo lugar en 1976 a manos de Richard Dawkins y se hablaba de ella como la unidad mínima de información y transmisión cultural de un ser a otro o de una generación a otra (Cortés, 2012: 1-3).

concreta, que dice así: “What kind of people would we be if we denied you or anyone the right to marry? #politics⁵⁰⁵”. Esta frase invita a la reflexión en torno a una cuestión perteneciente a la esfera política, en la que se reitera el derecho de los homosexuales a contraer matrimonio y se denuncia la injusticia de aquellos que no sólo se oponen a ese derecho básico, sino que también se lo niegan.

Big Bang Theory es una de las series que más memes ha recibido debido a su popularidad. Se resalta uno de ellos en el que la imagen enmarca a Penny vestida con el uniforme de trabajo y mostrando una amplia sonrisa. Las palabras que aparecen sobre el personaje son: “Waitress can afford the same apartment as a physicist with a PhD”. En ella se transmite un punto de vista que hace una crítica económica respecto a la supuesta falta de lógica de que una persona que ejerce un trabajo no cualificado, pueda alcanzar el mismo estilo de vida acomodado de una persona que cuente con estudios superiores.

Por último, una observación en relación al comportamiento social aparece en *New Girl*. En esta ocasión el meme está compuesto por dos imágenes, una al lado de la otra, y ambas se reparten equitativamente la totalidad del espacio. En el lado izquierdo se encuentra Jess, quien con su rostro transmite entusiasmo y a través de sus manos cerradas en forma de puño resaltan la intensidad y la fuerza que está sintiendo. En el lado derecho, por el contrario, está Nick, que muestra una expresión de confusión, incredulidad y resignación. En cuanto al texto, es el siguiente: “On the phone with a dumb customer. What I sound like [escrita en la imagen de Jess]. What I look like [escrita en la imagen de Nick]”. En ella se hace una confesión de la dualidad contradictoria del estado de ánimo que experimentan las personas, en este caso específico, los que trabajan atendiendo llamadas telefónicas. Estos individuos debido a su profesión se ven obligados a mostrar interés y a ser serviciales con el cliente por muy incoherente o absurda que sea su consulta, pero la realidad que se deja ver al otro lado de la llamada y que queda oculta para el cliente es otra muy distinta.

Tras exponer estos tres ejemplos, se es consciente de que la ironía y el humor son el medio preferido por los usuarios para elaborar los memes. A través de ambas se consigue transmitir un punto de vista sobre cualquier tema, por muy conflictivo que pueda llegar a ser, sin que necesariamente tenga que ser considerado una ofensa grave hacia un

⁵⁰⁵ Este *hashtag* o etiqueta es utilizado en las redes sociales para compartir distintos puntos de vista entre usuarios de todo el mundo sobre cualquier tema que guarde relación con la política.

individuo o colectivo. Por esto mismo, se puede decir que lo cómico resta gravedad y es capaz de abordar ciertas cuestiones que de otra forma probablemente sería imposible, no al menos sin hacer sentir al otro que ha sido humillado públicamente. Debido a ello, aunque todos los géneros son propensos a formar parte de memes, la comedia y especialmente la *sitcom* son las opciones más sencillas y adecuadas a la hora de realizar este tipo de prácticas, ya que sus tramas están repletas de todos los ingredientes necesarios para darles forma.

Como conclusión y a modo de resumen, se puede decir que la cultura popular se presenta como un ente vivo, capaz de transformarse y reinventarse adoptando diversas apariencias (música, libros, películas, series, cómics, etc.). Esta cultura de masas constituye todo lo que rodea al ser humano sin ofrecer una escapatoria, debido a que hacen uso de los medios de comunicación para propagarse globalmente. A consecuencia de que la vida del ser humano tiene la presencia constante de la cultura popular y aunque no siempre consiga dictaminar unos patrones de conducta, puede llegar a influir en múltiples aspectos como en la conciencia, las necesidades, el comportamiento o los pensamientos del individuo, los cuales son los factores que acaban por conformar su personalidad. De esta forma, la sociedad, consciente o inconscientemente, puede llegar a ser fácilmente seducida hacia una forma de pensar o de actuar determinada.

A su vez, la sociedad también puede infligir presión sobre la forma en que la cultura popular es constituida, haciendo que tenga en cuenta la situación política, económica y social a la que están expuestos en la vida real. El único problema que se evidencia es que la parte de la sociedad que suele y que puede ejercer más control sobre los contenidos mediáticos es la clase hegemónica y no las masas, por lo que prácticamente quedan relegados a ser consumidores pasivos de todo tipo de productos que los medios de comunicación produce masivamente⁵⁰⁶.

⁵⁰⁶ En el caso concreto de la televisión, Umberto Eco considera que, a pesar de la variedad masiva de contenidos y mensajes que se pueden encontrar en este medio, no se consigue hacer del telespectador un ser más libre. De forma contraria, lo que persigue es diseñar nuevas formas de ejercer control sobre el individuo (1986: 197)

12.2. Panorama televisivo actual: ¿cultura de masas o cultura de nichos?

A raíz de la aparición de la televisión por cable y sobre todo de Internet, los tipos de contenido televisivo se han multiplicado considerablemente en los últimos años y continúan ampliándose a un ritmo vertiginoso. Los nuevos formatos, como las *webseries*⁵⁰⁷, y la experimentación de los híbridos provocan que los contenidos acaben por ser dirigidos a un grupo específico y no a toda una masa. Así pues, cada vez más se va haciendo visible la tendencia de segmentar a la sociedad y, al mismo tiempo, a la cultura de masas.

La auténtica revolución que se experimenta en la actualidad en torno a la narrativa de ficción es que la cultura de masas está siendo sustituida por la formalización de grupos reducidos que se mantienen unidos por unos intereses específicos comunes (comunidades de fans). Por otro lado, el hecho de que la generación actual se caracterice por tener gustos efímeros, donde por ejemplo un libro o una película puede tener una gran relevancia social pero durante un corto periodo de tiempo (Wu, 2014: 15), sumado a la amplia oferta de contenidos, provoca que resulte más difícil consagrar una cultura común y por el contrario, concede la oportunidad de producir una programación de temática no generalista capaz de satisfacer cada una de las demandas de esta sociedad tan desprovista de claras preferencias compartidas.

Empresas como *Amazon Studios* o *Netflix*⁵⁰⁸ han cobrado notoriedad en los últimos años y se están encargando de alterar el modelo televisivo tradicional basado en reunir al mayor número de personas posible frente al televisor, en un día y a una hora determinada. El éxito de las plataformas *online* frente a la televisión se debe a la confluencia de varios aspectos que logran satisfacer las necesidades del nuevo consumidor. El primero es la numerosa programación que oferta. El segundo factor es que el servicio que proporcionan al cliente es económico, pudiendo ser accesible para la mayoría, y además no hay contrato

⁵⁰⁷ Series producidas exclusivamente para ser difundidas por Internet. Estas series se caracterizan por tener unos capítulos de corta duración, de unos diez minutos aproximadamente. Además, suelen ser de bajo presupuesto y, teniendo que ver con ello, de peor calidad en comparación a otras series emitidas por televisión. Sin embargo, tienen la ventaja de no estar limitadas por las exigencias de la pequeña pantalla y pueden llegar a tener un gran impacto mediático. Este es el caso de *Carmilla* (Jordan Hall y Ellen Simpson, 2014-...), un *dramedy* que ganó en la categoría de *webserie* favorita en los *AfterEllen Visibility Awards* de 2014 y además ha sido la primera *webserie* en ser invitada al prestigioso evento *The Canadian International Television Festival* en 2014.

⁵⁰⁸ Reconocida empresa de entretenimiento estadounidense que desde 1997 proporciona películas y series en línea como *Orange is the New Black*, *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-...) o *Daredevil* (Drew Goddard, 2015-...).

de permanencia que obligue al cliente a estar ligado a la empresa más tiempo del deseado. El tercer elemento clave es la calidad de la imagen y el permitir el acceso a los contenidos desde cualquier dispositivo móvil (Izquierdo-Castillo, 2015: 825; Ojer y Capapé, 2012: 192).

Otros factores que favorecen su éxito y la permanencia de los clientes es que, por ejemplo, *Netflix* tenga en cuenta las preferencias de cada cliente individualmente. Esta empresa les sugiere programas cuyas características podrían asimilarse a las de las series que suelen consumir habitualmente (Bowen, 2007: 2). Este estilo de personalización resulta vital para que el nuevo telespectador de la era digital sienta que es tratado como un ser único y especial. Ya no es uno más dentro de una masa homogénea que consume televisión silenciosa e indiscriminadamente (Del Pino y Aguado, 2012: 1484). Actualmente, sus demandas y críticas hacia la programación empiezan a ser escuchadas gracias a las redes sociales de las que se sirven para hacerse públicas, distanciándose así del consumidor tradicional de televisión (*id.*: 1493).

Si desde temprana edad la televisión ha sido una herramienta de ayuda social para entablar y fortalecer la comunicación interpersonal (Alexander, 1990: 211; Morley, 1991: 31; Bruhn, 1997: 17; Quiroga, 2005: 1), para Tim Wu, empresas como *Netflix* han creado una brecha en los “valores compartidos” por la sociedad, ya que están dejando de existir aquellas “experiencias compartidas” de las series que se emitían en el modelo tradicional. En la actualidad, ya no hay necesidad de organizar la agenda personal acorde a los estrictos horarios de emisión de la televisión. Ahora la audiencia puede elegir el tipo de programación que desea ver, cuándo lo quiere ver e incluso cómo lo quiere ver (empleando tabletas, teléfonos móviles, ordenadores⁵⁰⁹...). Además, se han alterado las cantidades en las que se puede consumir una serie. Ahora *Netflix* ofrece la posibilidad de tener acceso a toda una temporada de una sólo vez, por lo que acaba con la larga espera de los episodios emitidos semanalmente. Como consecuencia, paulatinamente este hecho ha afectado a la forma en la que dialogan y se relacionan las personas.

⁵⁰⁹ Javier Pérez de Silva asegura que este cambio en la forma de consumir contenido televisivo ha significado la muerte de la televisión tal y como se conocía tradicionalmente (2000: 18-19). Para producir y visualizar material audiovisual ya no se requiere de una televisión, con poseer un ordenador es suficiente (*id.*: 27). De forma complementaria a este pensamiento, Rafael Ahumada ve la llegada de Internet como una oportunidad de mejora para la televisión y no como una amenaza. Esto se debe a que la televisión ha sabido aprovechar las ventajas que ofrece Internet para difundir todavía más sus programas y para obtener nuevos modos de financiación (2013: 287).

El autor prosigue explicando que ante la numerosa programación, ya no existe un elemento claro que los una, por lo que esto altera las formas de comunicarse. Por esto mismo ya no se debate sobre el último capítulo emitido en una cadena generalista, ahora primero se debe buscar a aquellos que conozcan y compartan la misma preferencia hacia una serie específica e incluso averiguar si estos han visto el mismo número de capítulos, con el fin de que el conocimiento adquirido sea equitativo. Sin embargo, para el autor esta remodelación en las costumbres de la sociedad que tanto perjudica a la cultura de masas, también conlleva una serie de ventajas. La más relevante es que el sentimiento de pertenencia y los vínculos que se establecen entre los miembros de estos grupos reducidos son más fuertes y sólidos que los que se pueden establecer en la cultura de masas (2014: 15).

A modo de resumen, se puede decir que la cultura de masas se está viendo cada vez más obligada a ceder notoriedad a lo que se podría llamar cultura de nichos. *Netflix* y *Amazon Studios*, entre otras plataformas *online*, han cambiado la forma de consumir televisión pero también son conscientes de que la pequeña pantalla sigue siendo el modo de entretenimiento por excelencia dentro de la vida cotidiana de las familias norteamericanas modernas (Garmendia, 1998: 16-17). Por esto mismo, pretenden seguir el modelo televisivo pero remodelándolo para ofrecer una serie de ventajas que el viejo medio no facilita. Todo ello no sólo altera los modos de consumir la programación⁵¹⁰, sino también la forma en la que se relacionan los seres humanos y en la que se consolidan los grupos sociales.

⁵¹⁰ Mientras que la televisión obliga al telespectador a permanecer en casa a una hora y a un día determinado para visionar un capítulo y a consumir minutos de publicidad, los servicios *streaming* sacian la necesidad del aquí y ahora de los nuevos telespectadores y permiten que sean ellos quienes organicen la programación a su antojo. Especialmente para las generaciones más jóvenes, el modelo tradicional de la pequeña pantalla resulta inviable. Ellas han aprendido las ventajas de Internet y de los dispositivos móviles desde bien pequeños y no están dispuestos a limitarse voluntariamente a los modos de proceder de la vieja televisión.

13. Conclusiones

Debido a la extensión de este trabajo y a la exhaustiva investigación que se ha realizado sobre la comedia de situación, se han podido recoger numerosas conclusiones. Todas ellas han surgido principalmente al estudiar el formato a partir de sus aspectos formales, técnicos y de audiencias, al abordarlo desde diferentes perspectivas como la sociológica, política, económica e ideológica y de la contemplación de cuestiones más concretas como la tipología del humor o las técnicas de hibridación de géneros y formatos. Aunque algunos de estos resultados obtenidos no han afectado directamente a las hipótesis formuladas, sí que han servido para alcanzar los conocimientos necesarios sobre la comedia de enredo, ayudando así a tener una base sólida de documentación para poder validar o refutar dichas hipótesis.

Resaltando la importancia de toda esta información recogida, las conclusiones han sido divididas en dos categorías: la primera, que corresponde a las conclusiones generales más relevantes de esta investigación y la segunda, que concierne a dar respuesta a las hipótesis planteadas.

13.1. Conclusiones generales

Tras la finalización de esta tesis doctoral, se va a proceder a enumerar brevemente los resultados más relevantes de la investigación en relación a la comedia de situación.

1. Una vez se ha puesto en conjunto las definiciones de *sitcom* de los distintos autores mencionados en el epígrafe tercero, se puede decir que el formato se caracteriza por tener una duración aproximada de veinte minutos por capítulo, aunque paulatinamente se va normalizando la tendencia de ampliar los minutos, sobre todo en aquellas series que utilizan la técnica de la hibridación, llegando a alcanzar los treinta minutos o más de duración por episodio.

El número habitual de personajes principales en una comedia de situación oscila entre los dos y cinco individuos. Sin embargo, esta no es una cifra inamovible, ya que a lo largo de los años se han dado casos en los que se han utilizado cifras superiores a la franja mencionada. Con el paso del tiempo, las nuevas series cómicas apuestan por el empleo de una mayor cantidad de personajes.

Es necesario que los personajes partan de situaciones y/o problemas que se puedan considerar comunes y cotidianos, que eviten lo excéntrico, para que la audiencia pueda ver su rutina y sus conflictos diarios fácilmente reflejados en pantalla. El hecho de que los personajes partan de situaciones ordinarias no implica que el desarrollo y el desenlace de dichas situaciones no acaben por ser disparatados o absurdos.

Los personajes que se pueden encontrar en la comedia de situación están altamente estereotipados. Esto quiere decir que su personalidad se mantiene estancada, nunca evoluciona, lo que le convierte en un personaje plano y predecible. Sin embargo, en las comedias actuales se está empezando a crear personajes más tridimensionales. Personajes que, aunque en esencia siempre seguirán siendo los mismos, pueden llegar a cambiar aspectos importantes de su carácter.

La risa enlatada es un recurso frecuente en los capítulos de una *sitcom*. Se emplea como herramienta de contagio de la risa y para remarcar los momentos de humor. La risa enlatada se ha utilizado desde su creación y en la actualidad se sigue empleando, aunque la tendencia en las series contemporáneas es la de ir rechazando dicho recurso debido a que está sobreexplotado y a que dota de artificiosidad a la escena. En su lugar, el silencio va sustituyendo a la risa pregrabada para resaltar lo absurdo del momento y para transmitir incomodidad al telespectador. Además, si se utiliza adecuadamente, el silencio también puede despertar una reacción similar a la risa enlatada.

Normalmente los capítulos son autoconclusivos. Las tramas presentadas siguen la estructura clásica (inicio, nudo y desenlace), por lo que no se requiere de otros episodios para terminar de desarrollarlas. De este modo, cada capítulo presenta a los mismos personajes pero con distintas situaciones y conflictos. No obstante, existen excepciones en muchas comedias donde las tramas se pueden llegar a extender a dos capítulos.

Una práctica muy utilizada fue la inclusión de una lección moral al final de cada episodio. Sobre todo era habitual en aquellas primeras *sitcoms* que asumían el objetivo de moralizar a la sociedad mientras se divertía. Sin embargo, la moraleja perdió fuerza a partir de los años noventa con series que centraban su atención en hacer reír mediante situaciones absurdas y que no pretendían educar ni enseñar nada. En su lugar, las series modernas se muestran más predispuestas a provocar la autorreflexión en la audiencia.

Las comedias de situación se solían grabar con varias cámaras simultáneamente, permitiéndole que el rodaje fuera más rápido y ágil. Paulatinamente, las comedias contemporáneas han preferido utilizar una única cámara, consiguiendo una mayor calidad en el resultado final.

Los espacios que suelen aparecer en una serie cómica son los interiores, dejando los exteriores para aquellas ocasiones en las que sean estrictamente necesarios. El lugar de rodaje es un único decorado dividido por varios *sets*. No obstante, aunque los exteriores no sean habituales, sí que están presentes en los diálogos de los personajes. En las *sitcoms* actuales se va apreciando un cambio, estas van apostando cada vez más por incorporar exteriores a la escena, por lo que su aparición en pantalla va siendo cada vez más frecuente.

Desde sus orígenes, la comedia de situación no tenía un *target* específico, pretendía abarcar a todo tipo de telespectadores, independientemente de su edad o sexo, y agrupar a toda la familia frente al televisor. Sin embargo, a consecuencia de la multiplicación de programas en televisión y a la necesidad de abastecer nichos de audiencia, las series van estableciendo un *target* más concreto.

2. La comedia de situación es el resultado de la influencia de algunos antecedentes como el teatro *Yiddish*, el folletín o novela por entregas, el vodevil, el teatro popular, las actuaciones de humoristas, piezas teatrales con público en directo, *sketches* de variedades y la radio. Dentro de la radio, que es uno de los elementos que más ha influido sobre la *sitcom*, se dio lugar al *radio drama* o serial radiofónico, constituyéndose como otro elemento que tuvo mucha repercusión en el formato.
3. La comedia de situación es el formato que más reacio se muestra a incorporar cambios en la forma de producirse. A lo largo del tiempo han sido relativamente escasas las modificaciones que ha experimentado desde su origen (Bonaut y Grandío, 2009a: 753 y 2009b: 33). Por otro lado, la longeva historia de las *sitcoms* ha gozado de grandes éxitos de audiencia a pesar de los altibajos que ha podido sufrir en momentos determinados. Además, aunque haya vivido épocas de poco auge, nunca se ha dado lugar a sentir una fuerte amenaza por la subsistencia de este formato, siempre se ha mantenido dentro de las primeras preferencias de los telespectadores. Esto se debe a que las *sitcoms* han sabido adaptarse, en mayor o menor medida, a los gustos de una sociedad cuyas inquietudes e

intereses cambian constantemente, dependiendo del contexto de un momento determinado.

4. Se considera humor a todo aquello que tenga como propósito el alcanzar la risa o la sonrisa del público, ya sea a través de la palabra, de una imagen o pieza musical (Bremmer y Roondenburg, 1999: 1). Lo incoherente, lo ambiguo, los malos entendidos y las mentiras consolidan las múltiples formas que puede adoptar el humor (Zubieta, 1995: 20). Tanto el humor como el efecto de risa que produce son universalmente compartidos, independientemente de la cultura que posea el individuo (Bardon, 2005: 1; Berger, 1999:15). Todas las culturas comparten la capacidad de producir, asimilar y disfrutar de lo humorístico. Lo único que varía es el tipo de humor que resulta efectivo en cada país y el objeto al que van dirigidas las bromas (Mendiburo y Páez, 2011: 92). Cuestiones como la zona geográfica, el tiempo y la cultura establecen las preferencias humorísticas de una sociedad. A consecuencia de que el humor es un elemento definitorio de una sociedad en un momento y tiempo determinado en la Historia, las comedias de situación se convierten en un elemento capaz de registrar y almacenar las particularidades culturales de una sociedad. Esto quiere decir que al ver una *sitcom* se puede averiguar cuáles eran las preocupaciones que existían en aquella década, qué elementos eran los que les producía la risa, entre otras cuestiones.

El humor concibe distintas funciones y produce variados efectos sobre las personas. De los muchos resultados que se pueden obtener a través de ella, se destacan: realzar el estado de ánimo, aliviar la tristeza o sufrimiento, aportar alegría y facilitar unas pautas a seguir para alcanzar un estado de ánimo más feliz u optimista (Hu, 2012: 1985). Además de la mera diversión, el humor persigue otros propósitos sociales, como es el ayudar a infringir las normas, proporcionar libertades y reducir desigualdades. Pero también puede ser aprovechado para ejercer un efecto contrario a las citadas, como es el someter o limitar a los miembros de una sociedad. Otros de sus posibles objetivos es el de persuadir, servir como arma moralizadora, favorecer la comunicación, crear o disolver los vínculos entre distintos grupos y eliminar la hostilidad o tensión (Bremmer y Roondenburg, 1999: 32-37; Zubieta, 1995: 26; Bernández, 2001: 15; Elizondo, 2010: 105).

A pesar de la idea generalizada de que el humor debe hacer reír, no siempre es la finalidad que persigue, también puede llegar a ser un aspecto formal. Muestra de ello es lo que se denomina “humorismo serio”, resultado de combinar el humor con temas controvertidos.

Este humorismo serio no pretende provocar la risa. Su meta es la de cuestionar el contexto en el que está situada la sociedad, establecer distintos puntos de vista sobre un tema de interés público e incluso aportar un argumento propio, distinto al argumento imperante ofrecido por la clase dominante (Palmira, 2008: 159).

La seriedad puede ser un elemento definitorio de la noción de humor y esto se debe a que a través de ella se puede averiguar qué cuestiones eran las que realmente importaban a un tipo de sociedad en un lugar y en una época concreta. Como consecuencia, se facilitaría el conocimiento y comprensión de una cultura (Bremmer y Roondenburg, 1999: 227). Humor y cultura son dos términos que trabajan de forma conjunta. Esto se debe a que el humor es algo que se aprende y se transmite generacionalmente. Considerando que el humor es un modo de comunicación y de expresión del individuo dentro de la sociedad de la que forma parte, se puede decir que el humor es una prueba fehaciente de la forma en la que piensa y actúa una sociedad determinada (Martínez, 2008: 94-96).

Independientemente de que el humor sea empleado para alcanzar un fin positivo o negativo, una de sus labores más destacables hacia la sociedad es la de perturbar sus valores éticos, llamar su atención y provocar una serie de sentimientos que variarán dependiendo del propósito asumido (Berger, 1999: 16). En última instancia, el humor se propone hacer más liviana la vida de las personas que se encuentran sometidas a las limitaciones y/o restricciones habituales de la vida cotidiana (*id.*: 323) y, además, la risa que puede desencadenar el humor puede llegar a mejorar la salud del individuo (*id.*: 113).

5. Existen distintas teorías clásicas del humor cuyo propósito es el de responder cuestiones sobre la esencia del humor, los motivos por el que se produce la risa y su sentido (Kulka, 2007: 320). Entre todas las que se pueden encontrar, hay tres teorías que son las más populares y que son abordadas por numerosos expertos (Mulder y Nijholt, 2002: 3; Attardo, 1994: 139; Bardon, 2005: 2-11; Hu, 20012: 1985; Kulka, 2007: 320-321).

- *Teoría de la superioridad*. Defendida por Platón, Aristóteles y Hobbes. Considera que la risa viene provocada por establecer un sentimiento de superioridad hacia el individuo que padece desventuras o defectos. En este caso, la risa implicaría ser una expresión de estar por encima del resto, llegando a considerarse mejor que el desafortunado.

- *Teoría del alivio*. Defendida por Spencer y Freud. Cree que la risa es el mecanismo por el que las personas pueden liberarse de las restricciones impuestas por la vida mediante

las normas morales, leyes o de cualquier otra índole que cumpla la función de limitar las acciones de la sociedad. En este caso la risa sirve para que el individuo que se encuentra castrado pueda reducir las tensiones y disfrutar de un momento placentero al olvidar momentáneamente todas las sanciones a las que está siendo sometido.

- *Teoría de la incongruencia*. Defendida por Cicero, Kant, Schopenhauer y Kierkegaard. Se basa en que la risa es la consecuencia de percibir dos elementos o situaciones incoherentes, que pueden cohesionarse para obtener un resultado más complejo.

6. El humor se puede clasificar por el tipo o estilo humorístico que emplea. Los autores Andrés Fernando Mendiburo y Darío Páez (2011: 91) dividen en cuatro grupos las apariencias que puede tomar el humor, considerándose unas más inocentes y/o positivas que otras.

- *Humor afiliativo*. Hace referencia a un tipo de humor permisivo y respetuoso y que pretende establecer una estrecha relación con la satisfacción, autoestima y todo tipo de sentimientos que se puedan considerar placenteros.

- *Humor de auto afirmación*. Es empleado con la intención de paliar emociones negativas como el estrés o el nerviosismo para conducir al individuo hacia un estado de armonía. Este tipo de humor ofrece un punto de vista alternativo y optimista para hacer frente a las adversidades que se pueden encontrar en el mundo real.

- *Humor agresivo*. Su única pretensión es la de divertir a través de la ofensa y de la humillación hacia el otro, hacia aquel que tiene asumidas unas características que lo diferencian de quien utiliza este estilo. En este sentido, lo agradable y lo placentero que buscaban las dos anteriores es sustituido por lo negativo y lo denigrante.

- *Humor de auto descalificación*. Se inclina hacia la voluntad de agredir pero en esta ocasión la agresión es producida a uno mismo. El individuo al que va dirigido el menosprecio es el mismo sujeto que emplea este tipo de humor, deteriorando la imagen propia de forma voluntaria. Este tipo de humor normalmente es empleado a modo de prevención, para mantener ocultas las inseguridades y/o defectos que no quieren ser dadas a conocer y también para evitar posibles conflictos.

7. En la década de los años cincuenta surgieron las primeras comedias de situación como *Te quiero*, *Lucy* y *Papá lo sabe todo*, al mismo tiempo que paulatinamente iban normalizándose las televisiones en los hogares norteamericanos.

Mientras que las primeras *sitcoms* disfrutaban de cierto éxito, Estados Unidos experimentaba una revolución cultural, de la que forma parte la comercialización de la televisión, favorecida por el vertiginoso desarrollo industrial que desembocó a una sociedad de consumo. A su vez, fue una época de mucho miedo al comunismo, el mundo estaba horrorizado ante la posibilidad de que estallara una nueva guerra entre Estados Unidos y la Unión Soviética aún más atroz debido a las armas nucleares que ambas potencias poseían (Martinelli, 1973: 413; Cavallin, 2012: 317).

La depresión que Estados Unidos experimentó en 1929, la cual provocó una severa crisis económica, y el inicio en 1947 de la Guerra Fría fue el caldo de cultivo de la caza de brujas (Riambau, 1996: 89-90). Durante esta persecución, se acusó de manera deliberada a autores, directores cinematográficos y de producción, realizadores y actores del cine hollywoodiense de hacer propaganda comunista en las películas en las que participaban (Bertrand, 1992: 27; Martinelli, 1973: 373).

Más que una guerra armamentística, la Guerra Fría fue un combate basado en la realización de ataques ideológicos a través de los medios de comunicación, la radio, los periódicos, los libros y sobre todo haciendo uso de la televisión y del cine (Cavallín, 2012: 317). Para impedir que el comunismo se propagara en el ámbito nacional, la derecha se sirvió de la industria cinematográfica, ya que era sabido que Hollywood era una potente industria capaz de influir en los pensamientos y creencias de la sociedad norteamericana (Gomery, 1996: 62). Esta idea queda apoyada por la creencia de Frances Stonor Saunders de que “las películas, como la propaganda, son ficción, pero si esta ficción se manipula adecuadamente, se puede tomar como realidad” (2001: 400).

De esta forma, entre 1948 y 1954 se difundieron más de cuarenta películas hollywoodienses anticomunistas que tenían como objetivo moldear la imagen del enemigo. En ellas se mostraban los actos heroicos de individuos que se oponían al comunismo. A partir de entonces, el rechazo al comunismo se implantó y se extendió por todo el territorio estadounidense, ante el pánico que abrumó a la ciudadanía a consecuencia de la supuesta amenaza roja (Zinn, 2005: 388).

En el ámbito televisivo, ni siquiera la comedianta más adorada por Norteamérica pudo permanecer apartada de las acusaciones referidas al establecimiento de vínculos con los comunistas. Lucille Ball fue acusada en 1953 de ser afín a la ideología roja. La artista tuvo que ser defendida por su marido, Desi Arnaz, antes de que la acusación pudiera afectar seriamente tanto a ella como al éxito del que disfrutaba su serie. Arnaz negó todo tipo de relación de su esposa con el comunismo y aseguró el orgullo que profesaba por su país (Engelhardt, 1997: 156).

Esta caza de brujas afectó negativamente a la calidad del cine americano, sobre todo cuando la Guerra Fría estaba en pleno fervor, puesto que muchos profesionales cinematográficos se autocensuraban por miedo a ser acusados de favorecer al bando comunista (Gubern, 1987: 87-93; Cavallin, 2012: 321). También se promulgaron varias instituciones, la más destacable la del Código de Producción, que aseguraba la autorregulación del contenido de las obras fílmicas que se producían para mantener, de esta forma, la supremacía de la cultura nacional (Maltby, 1996: 175). La pérdida de la calidad fílmica fue tan evidente que si los beneficios netos que se recaudaron en el año 1947 fueron de 121 millones de dólares, un año más tarde la cifra descendió a 48 millones de dólares. Esto fue consecuencia de una considerable reducción de asistencia a las salas de proyección (Pelaz, 2008: 128). En televisión todavía se pueden ver algunos residuos de la fricción que existía entre soviéticos y americanos. *The Americans* es una serie en la que dos agentes soviéticos de la KGB se infiltran para espiar al gobierno americano.

8. Mientras que la Guerra de Vietnam estaba en pleno desarrollo, las primeras comedias de situación ayudaban a incrementar el número de venta de televisores hasta que en 1960 se convirtió en algo común el hecho de poseer uno en el hogar. Los políticos conocían el potencial que poseía la pequeña pantalla, sabían que sus funciones podían ir más allá del mero entretenimiento. La televisión podía transmitir discursos ideológicos capaces de influir sobre las mentes de la sociedad y así instaurar unos valores sociales, culturales, políticos y económicos determinados, constituyéndose así como un arma ideológica clave a la hora de justificar la participación de Estados Unidos en una guerra y conseguir la aprobación de los estadounidenses. Además de para vender televisiones, las *sitcoms* podían abordar de forma más o menos explícita información sobre cualquier asunto para atraer al ciudadano hacía una postura u otra. Dicha información daba igual si era veraz o no, según Fernando Jiménez y Natalia Vela, el televisor, con la ayuda de la comedia,

podía influir en las opiniones de los norteamericanos a fuerza de repetir el mensaje (2005: 3).

9. Aunque a mediados de los años veinte ya existía la televisión, el medio tuvo que esperar varios años para poder comercializarse. La complejidad que entrañaba su regulación y sobre todo la Segunda Guerra Mundial hicieron imposible su distribución (Bertrand, 1992: 24; Sinclair, 2002: 35; Abercrombie, 1999: 74). En poco tiempo este pequeño electrodoméstico eclipsó a la radio y al cine, los cuales habían sido hasta los años cuarenta las principales preferencias de los estadounidenses a la hora de invertir su tiempo de ocio (Engelhardt, 1997: 183).

El furor televisivo se extendió a un ritmo vertiginoso. Si en 1949 sólo un 9% de la población norteamericana tenía una televisión en su hogar, en 1960 el porcentaje pudo ascender hasta un 87% aproximadamente (Álvarez, 1999: 23; Bertrand, 1992: 193) convirtiéndose, de esta forma, en un fenómeno de masas. A este hecho contribuyó la aparición de comedias como *Te quiero, Lucy* y de cómicos como Milton Berle *Mister Television* (Álvarez, 1999: 23). Ambos fueron decisivos para que el aumento del número de ventas de televisores fuera posible.

A pesar de que la televisión en su origen fue concebida como un mero pasatiempo doméstico (Hartley, 2000: 136) y como una vía para conseguir beneficios económicos a través de la venta de tiempo a los anunciantes (Sinclair, 2002: 35), poco después encontró otras funcionalidades, sin dejar de lado el divertimento, como la difusión política y promoción de productos para su venta, originando necesidades de consumo.

10. Para que los ciudadanos, generalmente de naturaleza pacifista, apoyen una guerra, las fuerzas políticas dominantes deben ofrecer estímulos que aseguren su aprobación (Mattelart, 1993: 76). El recurso más utilizado es la implantación del miedo. Hay que asustar a la población para que apoyen unos actos sanguinarios (Tucho, 2003: 242). De esta forma, una vez extendido el pánico, las personas aceptarán cualquier medida que el gobierno considere oportuno para acabar con la amenaza y asegurar su supervivencia (Chomsky y Ramonet, 1999: 35).

Las series televisivas han tenido mucho que ver en la inducción del miedo para alcanzar un fin. Cuando una sociedad es abrumada por imágenes de actos vandálicos y violentos de forma continua por televisión, lo que se produce es una sensación de miedo y

preocupación por la seguridad de uno mismo y de sus posesiones. De esta forma, cuando los telespectadores alcanzan un nivel alto de temor, se muestra receptivo a las medidas más o menos extremas que un gobierno pueda dictaminar siempre y cuando les asegure cierta protección. Es tal la efectividad del miedo televisivo que en ocasiones la población puede llegar a aceptar regímenes totalitarios (D'Alamo, García y Freidenberg, 2007: 110-111; Popper y Condry, 1998: 75).

11. A partir de 1963 televisión y política acaban uniéndose, ya que la pequeña pantalla se convierte también en el principal medio informativo de los americanos (Bertrand, 1992: 193) y a la vez, en el más destacado medio de desinformación.

El siglo XX ha sido definido como la era de la información pero también del engaño y de la desinformación (Durandin, 1995a: 11). Incluso se dice que concretamente la televisión no tiene interés en mostrar la realidad, sino que lo único que realmente le inquieta es acaparar la atención de la audiencia a toda costa, aunque para ello se requiera manipular los hechos (Popper y Condry, 1998: 78).

La manipulación informativa normalmente actúa en favor al sistema político imperante, ya que es donde reside el poder y los medios prefieren estar de su lado que en contra (Reig, 2005: 64; Elizondo, 2010: 104). Noam Chomsky ya advertía que “el cuadro del mundo que se presenta a la gente no tiene la más mínima relación con la realidad, ya que la verdad sobre cada asunto queda enterrada bajo montañas de mentiras” (Chomsky y Ramonet, 1999: 29-30). Esta cita se ve reflejada en un estudio realizado por la Universidad de Massachusetts, donde se analizaron las opiniones que se producían al ver la televisión. Ante la pregunta de cuántas vidas vietnamitas se perdieron durante la Guerra de Vietnam, la respuesta promedio resultó ser unas cien mil personas pero las cifras oficiales recogen unos dos millones y las reales probablemente oscilen entre tres y cuatro millones (*id.*: 29). Así pues, Estados Unidos desinformó a sus ciudadanos para así evitar dar excesiva gravedad a su intervención en la guerra (Durandin, 1995a: 51). Otro ejemplo de desinformación por parte de los medios fue lo ocurrido durante la Guerra del Golfo, que perseguía el objetivo de conducir la opinión pública hacia el apoyo del gobierno para que quedara justificada su participación en la guerra (Pizarroso, 2008: 9; Tucho, 2002: 4; Jiménez y Vela, 2005; Mattelart, 1998: 96).

12. Si en los siglos XVI y XVII el hecho de consumir se consideraba sinónimo de destruir y desperdiciar, en la actualidad estas connotaciones peyorativas han evolucionado a algo

totalmente contrario, ahora consumir es algo socialmente deseable (Qualter, 1994: 57-58). El consumismo desmedido derivado de la emigración de las zonas rurales a las ciudades, convirtiendo a las personas en urbanitas, y el individualismo forzado debido a que ya no cuentan con una comunidad dentro de la sociedad industrializada, establecen los orígenes del neoliberalismo (Moreno-Caballud, 2015: 46).

En esta cultura del consumo el individuo, como persona social que es, necesita sentir que pertenece a un grupo y una de las formas por la que el individuo consigue ser parte de un grupo y diferenciarse del resto es a través de los bienes materiales que posee (coche, ropa, tipo de alimentos que ingiere, etc.) (Qualter, 1994: 62). Así mismo, las relaciones sociales inevitablemente son establecidas, hasta cierto punto, por el tipo de prácticas de consumo e incluso por la influencia que posee la marca de un producto (Seni-Medina, 2011: 127).

Cada vez resulta más evidente el hecho de que la sociedad norteamericana ya no destaca tanto por la cantidad que produce, sino por el consumo a gran escala a la que está sometida (Ritzer, 2000: 42). Desde su origen, la televisión ha instaurado en la ciudadanía necesidades consumistas con la ayuda de la publicidad y las series de ficción (Ritzer, 2000: 47; Carbonell y Tort, 2006: 72). Las comedias de situación concretamente hacían apología del sueño americano basado en el consumismo, en adquirir bienes materiales para alcanzar la felicidad (Álvarez, 1999: 23-24). Todo ello produjo que Estados Unidos acabara por basar su economía en el consumo desmedido. Los norteamericanos, seducidos por las promesas de bienestar que hace la televisión, consumen todo tipo de artículos y servicios hasta llegar al endeudamiento. El consumo desmedido no sólo conlleva para el ciudadano el problema del endeudamiento, sino que también puede producir estados de estrés y obesidad (Hertsgaard, 2003: 53).

13. El *American dream* o sueño americano se basa en la supuesta igualdad de oportunidades y libertades para todas las personas en su propósito de alcanzar el sueño de tener una vida acomodada a través del trabajo duro y de la constancia. Películas como *Rocky* y *En busca de la felicidad* son muestras fehacientes de la creencia en este mito. Sin embargo, Francisco Cabezuelo reduce el sueño americano a una mera ambición materialista, “una aspiración comercial” basada en que todo el mundo tenga las mismas oportunidades de comprar y de consumir, no en que realmente cada individuo pueda tener acceso a universidades o centros donde poder enriquecerse intelectualmente (2010: 6-7). La creencia en la existencia del sueño americano está tan asentada en la sociedad

norteamericana que se halla la opinión generalizada de que aquellas personas que son pobres lo son por propia voluntad, porque realmente no se han querido esforzar por conseguir algo mejor (Hertsgaard, 2003: 145).

Pero a pesar de las ideas que se pretenden transmitir a través de la ficción narrativa, la realidad se muestra de una forma distinta. Las políticas sobre las que se sustenta Estados Unidos realmente no ofrecen las mismas oportunidades, sobre todo durante el mandato de Ronald Reagan, quien redujo las inversiones destinadas a la sociedad más vulnerable para emplearlo en otros aspectos como la militancia. Esto provocó que poco a poco la clase media estadounidense fuera desapareciendo y se diera lugar a norteamericanos muy ricos y norteamericanos muy pobres. Esta desigualdad unida al lento aumento de la productividad se constituyen como dos grandes problemas para Estados Unidos (Krugman, 1994: 288). A consecuencia de este empuje hacia la marginalidad de algunos grupos, el consumo de drogas y la criminalidad aumentaron (Roca, 2009: 200). De esta forma, el sueño americano acabó a disposición de unos pocos privilegiados y yendo en contra de los principios de igualdad y justicia de los que partía.

A pesar de que la *sitcom* es considerada como un formato que trata temas triviales, realmente es la que cuestiona en sus capítulos la idea del sueño americano. Sus personajes siempre aspiran a alcanzar una vida mejor, se esfuerzan por lograr sus propósitos pero rara vez lo consiguen debido a la dificultad que entraña y a la crueldad que se halla en el mundo que obstaculiza o imposibilita sus intentos de mejora. En las comedias el sueño americano, que simboliza el crecimiento, oportunidades y logro, queda eclipsado por la frustración y la impotencia de los personajes que son condenados por la sociedad norteamericana a permanecer inmutables (Mintz, 1985: 44).

14. La ideología es un tema de interés y de preocupación para muchos estudiosos (Gubern, 1988 y 2005; Van Dijk, 1999 y 2003; De Lauretis, 1992) debido a los efectos que produce en un sociedad el tener una determinada ideología u otra. La ideología se constituye como la base sobre la que, a partir de ella, se construyen unas determinadas ideas y opiniones, las cuales son aceptadas y compartidas por un grupo social. Por lo tanto, la ideología resulta ser tan interesante a causa de que define la forma en la que las personas entienden el mundo y la manera en la que viven y se relacionan dentro de él. En palabras de Teun A. Van Dijk, “[las ideologías] controlan u organizan el conocimiento y las opiniones más específicas de un grupo” (1999: 72). Una vez ejercido el control ideológico, las

posibilidades son prácticamente ilimitadas, pudiendo convencer a la población de que una guerra es necesaria o de la importancia de consumir masivamente.

Son varias las instituciones disciplinarias que crean, reproducen, transmiten y mantienen el poder ideológico. Ellas son las encargadas de educar e inculcar un modelo de conducta sobre la sociedad con el objetivo de homogeneizarla, de crear una sociedad disciplinaria. Entre las más poderosas se encuentran las escuelas, iglesias, familias y medios de comunicación. Fernando Jiménez y Natalia Vela definen el papel de los medios como “vigilantes de la ortodoxia política, económica y cultural de la sociedad democrática” (2005: 3).

15. La técnica de la hibridación de géneros significó la desaparición de las series cómicas puras que habían imperado hasta los años ochenta. En los años noventa se empezó a experimentar con el mestizaje de la comedia y el drama (*dramedy*) dando lugar a programas heterogéneos, más maduros y realistas. A partir de entonces, se abrió un campo que ofrecía nuevos modos de experimentación y más libertades creativas para la comedia.
16. La *American Broadcasting Company* (ABC) ha seguido centrando sus líneas argumentales en la familia como en sus inicios. No obstante, a pesar de utilizar el núcleo familiar como motor de sus producciones, muestra una remodelación del tipo de familias que se presenta en pantalla. Si antes se protegía el concepto de familia nuclear, ahora en series como *Modern Family*, *Uno para todas* y *The Real O'Neals* se produce una desmitificación de la familia modélica. En ellas se ve de qué manera las familias tradicionales se han disuelto, ahora ya no sólo se muestra a la familia de clase media-alta blanca heterosexual, también se muestra la diversidad que se puede encontrar en la sociedad norteamericana. Ahora las familias, por ejemplo, son interraciales u homoparentales. Además, tampoco están cerca de constituirse como buenos modelos de conducta para que el telespectador los tome como referentes, ya que son personajes con demasiadas imperfecciones, mienten y engañan para conseguir un fin, se aprovechan unos de otros y son reacios a enfrentar los problemas y a asumir las consecuencias de sus actos. Un factor que se repite en las familias protagonistas de varias de sus series es que estas familias pertenecen a distintas etnias. Comedias como *Dr. Ken*, *Recién llegados* y *Black-ish* presentan a asiáticos y afroamericanos. En estas series es habitual ver que las tramas están principalmente enfocadas a mostrar las diferencias culturales entre la propia y la estadounidense, los conflictos que esto genera y su intento de adaptación.

Mientras que la ABC tiene especial interés en las familias, la *National Broadcasting Company* (NBC) dedica más atención a los jóvenes treintañeros inmersos en distintos ámbitos como es el laboral, como se puede observar en *Superstore*, o el educativo, como ocurre con *Community*. Esta tendencia hacia la juventud no quiere decir que no apueste por la clásica serie doméstica donde las familias son las encargadas de desarrollar los hilos argumentales. Ejemplo de ello es *The Carmichael Show*, pero la originalidad que aporta esta serie es que el protagonista es un joven que intenta empezar a formar una familia con su novia. Como se puede comprobar, aunque la trama se centre en una familia, la familia principal que aparece está compuesta por personas jóvenes.

Algo que caracteriza a la *Columbia Broadcasting System* (CBS) es su capacidad para lograr producir comedias que acaben sumando numerosas temporadas con dignos índices de audiencia. Este es el caso de *Dos chicas sin blanca* (seis temporadas), *Big Bang Theory* (diez temporadas) y *Dos hombres y medio* (doce temporadas). Al igual que las anteriores cadenas, la CBS también se ha preocupado por mostrar la diversidad familiar y por hacer hincapié en la ridiculización de la familia perfecta. A través de series como *Mom*, *Dos hombres y medio*, *The Millers* o *The McCarthys* se dan a conocer familias disfuncionales y divididas por el divorcio. Aunque sus estilos de vida no se presentan como los referentes más positivos para la audiencia, sí que exponen una gran variedad de maneras de vivir en la sociedad del presente y las muestra como formas válidas y respetables de vivir.

Las producciones actuales de las tres grandes cadenas han dejado de perpetuar la imagen de la familia nuclear formada por el padre sabio, la esposa cariñosa y sumisa y los hijos traviosos pero honestos. Ahora las nuevas familias destruyen los valores y las tradiciones de la familia clásica. En el presente, las abuelas y las madres pueden ser exalcohólicas (*Mom*), los matrimonios se deshacen (*The Millers*, *Dos hombres y medio*, *The Odd Couple* y *The Real O'Neals*), se respeta la diversidad familiar (*Modern Family* y *Mom*), los hijos no siempre son heterosexuales (*The McCarthys*, *Modern Family* y *The Real O'Neals*) y cometen graves irresponsabilidades (son arrestados como ocurre en *The Real O'Neals* o se quedan en cinta en la adolescencia como es el caso de *Mom*) y ahora más que nunca se experimenta con el multiculturalismo, convirtiendo en protagonistas a personas de distintas etnias (*Dr. Ken*, *Recién llegados* y *Black-ish*).

17. La clave del éxito de las series infantiles reside más en el personaje y la atracción que pueda generar en su público que en las tramas o los conflictos que presentan. Esto se debe

a que estas tramas o conflictos suelen ser ordinarios y superfluos para que sean fácilmente entendibles por los más pequeños (desamores, preocupación por un examen, discusiones entre amigos, etc.). Otro factor común que suelen tener estas comedias es el estar dotadas de unas características especiales que sólo podrían existir en la ficción (un perro que escribe y habla, personas con superpoderes, adolescentes llevando una doble vida, etc.). Estas cualidades fantásticas que se pueden hallar en las series para un público infantil consiguen satisfacer sus mentes creativas y sus ansias por conocer nuevas realidades imposibles de alcanzar en el mundo real.

El personaje protagonista normalmente está dotado de unas características concretas. Este personaje tiene una personalidad lo suficientemente fuerte y sólida como para impedir que se rinda con facilidad ante los obstáculos. A través de su perseverancia y fuerza de voluntad consigue cualquier propósito. Además, a diferencia del antagonista, siente remordimientos si actúa de una forma malintencionada o si sus acciones perjudican a los de su alrededor aunque este no fuera su propósito. Si el mal ha sido causado a manos del personaje, este hará todo lo posible para remendar o compensar los daños. Así pues, se muestran a unos personajes principales que fácilmente atraen a los problemas pero que también son guiados por unos sólidos principios morales. Todo esto les convierte, en principio, en modelos positivos y aptos para que los niños los tomen como referencia para el desarrollo de su personalidad.

Comedia y aventura son los ingredientes clave de las obras infantiles. Se refleja una clara tendencia de la audiencia más joven de ver a sus personajes favoritos involucrándose en conflictos varios, asumiendo riesgos y enfrentándose a toda adversidad que se les presenta. Además, existe cierta atracción de los niños por el héroe clásico, quien a través de su esfuerzo y templanza consigue salir airoso de cualquier situación. Así pues, la mezcla de aventura y heroísmo, presentada con altas dosis de comicidad, se muestra como una fórmula efectiva para atraer la atención del menor. La comedia es un elemento indispensable en la programación infantil. Las series pueden ser de acción, aventuras, fantástica o de cualquier otro tipo, pero siempre incorporará la comedia en sus capítulos. Esto se debe a que a través del humor se consigue entretener al telespectador y a su vez, sirve para edulcorar la realidad y dotar de optimismo las situaciones que experimentan los personajes.

18. En medio de un contexto histórico al que Rosa Álvarez define como “resaca posreaganista” (1999: 124), la idea de la familia idílica que se mostraba en la pequeña pantalla dejaba de ser creíble, poco a poco la población norteamericana fue rechazando aquellas ideas rancias que en décadas anteriores habían funcionado. Este cambio se produjo cuando la sociedad tomó consciencia de la imposibilidad de sentirse identificado con series como *Papá lo sabe todo*, *La hora de Bill Cosby* o *Enredos de familia* y con sus personajes. Las *sitcoms* domésticas que reflejaban el estilo de vida de una familia nuclear se habían quedado estancadas en el tiempo y no iban al compás de las inquietudes cambiantes que experimentaban los telespectadores.

Matrimonio con hijos inició su emisión tres años después del estreno de *La hora de Bill Cosby*, como respuesta a la demanda de acabar con aquellas familias nucleares que ya incordiaban a la sociedad. Esta *sitcom* mostraba la vida cotidiana de los Bundy, una familia de clase media desestructurada, cuyo estado de armonía consistía en estar en continúa discordia, o bien entre ellos, o bien con alguien o algo externo a la familia. Al, el marido, era un amante de la televisión, machista y usurero, que siempre intentaba no involucrarse emocionalmente con su mujer e hijos. Por otro lado, su mujer llamada Peggy, era una completa manipuladora, consumista y perezosa. Finalmente, los hijos, Kelly y Bud, son personas que toman como modelo a sus padres. Kelly no es nada inteligente pero tiene mucho éxito entre los chicos y Bud ni tiene suerte con las mujeres ni resulta ser muy avisado. En general, los Bundy hacían constantes referencias y se burlaban de las estructuras familiares tradicionales y de los valores morales que transmitía Cosby.

Los Simpson es otra comedia que cuenta con una familia poco convencional e igual de desestructurada que *Matrimonio con hijos*. También se estrenó poco después de la serie de Cosby y tuvo la misma intención: servir de crítica a la familia nuclear, a sus valores y al eterno sueño americano. *Los Simpson* conduce la crítica hacia un nivel muchísimo más elevado que la anterior citada, lo cual ha supuesto ser un elemento clave de su éxito. Esta oleada de nuevas series progresistas se propusieron dejar en evidencia a las familias fuertemente estructuradas de series domésticas como: *El show de Donna Reed* (*The Donna Reed Show*, William Roberts, 1958-1966), *Aventuras de Pablito* y *Las aventuras de Ozzie y Harriet* (*The Adventures of Ozzie and Harriet*, Ozzie Nelson, 1952-1966) (Neuhaus, 2010: 762) donde continuamente se cuestionaban los límites de los roles de género y su importancia en la sociedad norteamericana.

La serie protagonizada por la familia Simpson paradójicamente terminó por ser más realista que el programa de Bill Cosby, a pesar de tratarse de una animación. Mientras que en *La hora de Bill Cosby* la familia Huxtable representaba el porcentaje ínfimo de negros privilegiados que no sufría pobreza y prefería dejar a un lado los temas transcendentales, *Los Simpson* han demostrado no tener ningún pudor a la hora de reflejar cuestiones delicadas como los problemas financieros de una familia o las crisis matrimoniales, entre otros. Este choque de realidades contrapuestas desembocó en una audiencia cada vez más favorable para *Los Simpson* y otra más decreciente para *La hora de Bill Cosby* (Crawford, 2009: 54-56).

19. Las diferencias existentes entre el sexo masculino y el femenino no sólo se basan en una cuestión biológica, además se hacen distinciones en torno a las libertades y oportunidades de cada uno (De Lauretis, 2000: 33-34; Torres y Jiménez, 2005: 2). Esto se produce a consecuencia de pertenecer a un mundo basado en la cultura patriarcal y se ve reforzado por los contenidos sexistas de los medios de comunicación, sobre todo de películas y series televisivas.

El hecho de pertenecer a un sistema capitalista tampoco resulta favorable para la mujer, puesto que el capitalismo desprestigia los trabajos tradicionalmente asignados al sexo femenino como es el mantenimiento de la higiene en el hogar, la crianza de los niños y la preparación de alimentos para toda la familia. Aunque son funciones totalmente necesarias para garantizar la supervivencia del ser humano, estas labores son menospreciadas en un sistema que basa el progreso y el bienestar en la remuneración. En consecuencia, como estos trabajos propios de la ama de casa no son recompensados con un sueldo, pasan a ser considerados trabajos de segunda categoría (Moreno-Caballud, 2015: 39).

Con el objetivo de combatir las desigualdades en cuanto a derechos y libertades, se consolida el movimiento feminista. El feminismo se presenta en los años setenta (Rabinovitz, 1989: 4) como una corriente social en busca de la eliminación de todo tipo de mecanismos que oprimen y marginan a las mujeres, con el fin de construir una sociedad más justa e igualitaria para todos (De las Heras, 2009: 46). Esta teoría se ha visto reflejada en varias comedias de situación emitidas durante su desarrollo como en *One Day at a Time* o *Alice*, donde la madre soltera y blanca era la protagonista. En este tipo de series, aunque la mujer se mostrara independiente, era imprescindible incorporar una

figura masculina disfrazada de amigo o familiar, que permitiera que sus hijos tuvieran un modelo paterno para suplir la ausencia del esposo. De esta forma, el liberalismo feminista se quedaba a medio camino debido a la castración que suponía la aparición del personaje masculino que mantenía vigente el modelo patriarcal y la familia nuclear (Rabinovitz, 1989: 7-8).

Las series televisivas han tenido un papel fundamental a la hora de reforzar el sexismo desde el origen de la televisión. Esto puede resultar curioso teniendo en cuenta que la televisión desde su creación fue consumida principalmente por la audiencia femenina, a consecuencia de haberse desarrollado en una época en la que lo habitual era que el marido trabajara fuera de casa y la esposa ejerciera labores domésticas (Cascajosa, 2012: 86-87). A través de las series se mostraba a una esposa cuya única función en la vida era limitarse al cuidado de su marido y de sus hijos, dejando a un lado sus motivaciones e inquietudes y consagrando la imagen de la familia feliz. A lo largo de los años cincuenta se evidenció la tortura psicológica a la que estaban sometidas con la vertiginosa venta de tranquilizantes y el consumo habitual de alcohol para hacer frente a las injusticias “naturales” a las que estaban forzadas a vivir (Coontz, 1992: 36-37).

Los medios pueden ser herramientas de ruptura de representaciones sexistas (Brée, 1995: 149), pudiendo conseguir una mayor igualdad entre ambos géneros, aunque sólo sea en la ficción narrativa. Al igual que el cine hollywoodiense influye sobre el desarrollo de la percepción de la mujer y, en consecuencia, también sobre las ideas feministas (Lotz y Ross, 2004: 196), las comedias de situación también han mostrado ser capaces de facilitar la igualdad entre ambos sexos presentando a personajes femeninos individuales, con carácter, capaces de compaginar la vida profesional con la doméstica y de plantear temas de preocupación social (Lance, Shah y Kwak, 2003: 49). Por lo tanto, se puede decir que tanto el cine como la televisión tienen el poder suficiente como para modificar la realidad además de transmitirla.

El primer indicio de feminismo en televisión apareció en sus orígenes. *Te quiero, Lucy* fue considerada un tímido modo de desafío a la cultura patriarcal, aunque las acciones de relativa rebeldía que protagonizaba Lucy Ball no eran realizadas conscientemente con el propósito de eliminar los roles sexistas y las desigualdades contra los que luchaba el movimiento feminista. Aunque Lucy nunca tenía éxito en romper los límites que encorsetaban a la ama de casa y a pesar de que siempre requería de la ayuda de su marido

para solucionar sus problemas, la inquietud y el inconformismo del personaje femenino provocado por su enclaustramiento en el ámbito doméstico y su voluntad por sobrepasar dichos límites, significó para muchas mujeres el despertar de los intereses feministas (Simmons y Rich, 2013: 2).

Aunque en los años sesenta se respiraba cierto aire progresista y rebelde debido a los movimientos feministas, antirracistas o a las revueltas estudiantiles que se acontecieron (De las Heras, 2009: 56; Roca, 2008: 59), no fue hasta una década después cuando realmente se adoptó una postura crítica hacia las funciones tradicionales que desempeñaban el hombre y la mujer dentro del núcleo familiar y profesional. Este hecho se puede comprobar en la consolidación de comedias de situación como *Apartamento para tres* (*Three's Company*, Don Nicholl, Michael Ross y Bernard West, 1977-1984) o *Laverne y Shirley* (*Laverne & Shirley*, Lowell Ganz, Garry Marshall, Mark Rothman, 1976-1983) (Simmons y Rich, 2013: 2). En ambas se mostraban a las mujeres protagonistas como solteras e independientes y la manera en la que se desarrollaba su vida cotidiana, la cual se diferenciaba en gran medida de las de las mujeres tradicionales que quedaban limitadas a ejercer las labores domésticas. Esto conseguía que la constreñida percepción que se tenía de las mujeres se ampliara a nuevas posibilidades más libertarias. Al mismo tiempo, a lo largo de la década de los setenta la mujer empezó a cobrar mayor importancia no sólo en televisión, sino también en el cine, creándose eventos como el *New York International Festival of Women's Film* y conformándose como objeto de estudio para analizar su vinculación con la industria cinematográfica (Castro, 2002: 25).

Además de estos cambios sociales, se produjeron otros sobre el personaje femenino durante la década de los años ochenta. Fue entonces cuando la mujer se mostró autosuficiente para resolver sus propios problemas, por lo que ya no requería del auxilio de su marido, padre o de cualquier otro varón que la rescatara, mujeres a las que los telespectadores estaban más acostumbrados en las décadas anteriores. Pero esta no fue la única novedad que se introdujo en la *sitcom*, también se intercambiaron los roles de género. No sólo la mujer se había convertido en un ser más responsable, sino que el hombre adoptó el papel clásico de la mujer, mostrándose como un ser estúpido e infantil, reduciendo su carácter serio y autoritario (Simmons y Rich, 2013: 2). A raíz de estos progresos se empieza a visualizar un reparto más equitativo de las tareas domésticas y del

cuidado de los hijos entre el matrimonio en series como *La hora de Bill Cosby* y *Roseanne*.

20. A partir de los años noventa se pudo visualizar una verdadera revolución femenina, la cual se extendió a toda la industria cultural. Kathleen Rowe apunta que esta década fue definida como el tiempo de la *Girl Culture* y de la *Girl Power*, ya que las mujeres tenían una gran relevancia en todos los ámbitos. En televisión se dio lugar a series como *Xena, la princesa guerrera*, *Buffy, cazavampiros* o *Embrujadas*, las *Spice Girls* en el ámbito musical y en el cinematográfico ya se veían mujeres fuertes como protagonistas en obras como *Scream: vigila quién llama* o *Titanic*. Para Rowe, todas estas mujeres terminan por redefinir el concepto de lo femenino, puesto que demuestran tener una gran valentía y la fuerza física suficiente para no necesitar a ningún hombre y se contraponen a la clásica búsqueda del hombre perfecto (2003: 43-44).

Al mismo tiempo, mientras que la mujer iba adoptando una postura más progresista, a finales de los años noventa y principios del nuevo siglo se introdujo una obsesión por la búsqueda de la mujer perfecta por parte del hombre. Debido a que los roles de género ya estaban empezando a perder su significado tradicional al dejar de existir aquellas mujeres cariñosas, dóciles y serviciales, se experimentó un proceso de creación de la mujer perfecta. Como ya no existía esa mujer idílica, la insatisfacción masculina ante la pérdida progresiva de los clásicos roles de género originó la necesidad de crearla. Series y películas como *La chica explosiva*, *Simone* o *Repli-Kate* corroboran esta afirmación.

21. Existen diferencias claras entre las mujeres que aparecen en la ficción cómica y dramática. Mientras que en la primera los cuerpos femeninos son normalmente hipersexualizados, mostrándose como el objeto de deseo para los hombres, en el segundo destacan más por sus características psíquicas que por su físico.

El origen se presenta como otro elemento diferenciador. Por un lado, en el drama la procedencia del personaje justifica la fortaleza y la templanza con la que se muestra en el presente. Por otro lado, en la comedia el lugar de nacimiento del personaje sólo sirve para ser un motivo de burla y sátira.

Los acontecimientos ocurridos en una época pasada regresan al presente del personaje dramático para retarlo, le obliga a superar traumas o cerrar acontecimientos inconclusos. Al superar la prueba, el personaje se enriquece de una forma espiritual, obteniendo más

templanza y seguridad. Sin embargo, en la comedia los conflictos del pasado regresan para ridiculizar al personaje, facilitan su humillación. Normalmente los personajes cómicos no sólo se muestran incapaces de superar su pasado, sino que sus traumas se agravan.

Mientras que en el drama las mujeres están conformadas por matices y complejidades, las mujeres cómicas se encierran en una personalidad simplista y plana. Esto hace que su forma de actuar ante cualquier hecho pueda ser fácilmente predecible por el telespectador. En el drama los personajes están dirigidos hacia la originalidad y tienen más posibilidades de sorprender a la audiencia.

La manera en la que meditan diversos aspectos de la vida y su forma de ser es otro factor que distancia a ambos géneros. En la comedia las mujeres no aprenden de los errores, son vulnerables, emocionalmente inestables, se dejan llevar más por su parte emocional que por la racional y aspiran a conocer a su hombre ideal. Sin embargo, en el drama ocurre algo muy distinto. Aquí las mujeres toman decisiones de forma premeditada, son rudas y agresivas cuando la ocasión lo requiere, se fortalecen ante las adversidades y prefieren no compartir sus sentimientos tan fácilmente para evitar mostrarse vulnerables.

Por último, en el drama la mujer tiene la capacidad de alcanzar grandes méritos en cualquier ámbito profesional. El único obstáculo que puede encontrar a la hora de conseguir lo que se proponga es ella misma, el mundo no la limita por una cuestión de género. En la comedia, no obstante, sí que quedan todavía muchas mujeres que se limitan a trabajos domésticos, a la educación de los niños o a empleos no cualificados.

22. En las series televisivas actuales la orientación sexual guarda una estrecha relación con la personalidad del personaje. Si la mujer se presenta como un ser viril, asumiendo los rasgos propios del hombre y destruyendo de esta forma la mitificación de lo masculino, e incluso consigue tener más importancia en el relato que él, automáticamente es convertida en lesbiana o, al menos, su preferencia sexual queda seriamente cuestionada. Si su homosexualidad no se muestra explícitamente en pantalla, se recurre al subtexto para dar a entender al telespectador que esa posibilidad podría existir.

En la ficción televisiva cada vez es más habitual ver dos tipos de mujeres: la heterosexual lesbianizada, que son aquellas que asumen un papel viril y cuya orientación queda en entredicho, y la lesbiana heterosexualizada, que es aquella que se muestra abiertamente

homosexual. En esta segunda modalidad se muestra a una mujer cuyo físico no la delata como tal, puede camuflarse entre las mujeres heterosexuales sin ser detectada. Este proceso de feminización de la mujer homosexual y el cuestionamiento de la preferencia sexual se ha visto favorecido por la intención de captar todo tipo de audiencias, indistintamente de cual sea su orientación sexual.

A su vez, esta tendencia de lesbianizar o cuestionar las preferencias sexuales de un personaje femenino que amenaza las etiquetas tradicionales, se presenta como una forma de proteger la singularidad del hombre y los rasgos clásicos de lo masculino. Al homosexualizar al personaje femenino, automáticamente es considerado como un caso aislado, debido a que entraría en un grupo minoritario como es el de los homosexuales.

23. Los medios de comunicación han tenido un papel fundamental a la hora de crear una imagen social en torno a la homosexualidad, mostrando y hasta educando al homosexual a cómo debe vivir su condición sexual, a cómo expresarse y a cómo relacionarse. Incluso le muestra las controversias y los desafíos a los que se va a tener que enfrentar a la hora de asumir públicamente su orientación, como es el posible rechazo social. Sin embargo, las formas en las que se han representado en pantalla han sido muy diversas a lo largo de los años, siendo cada vez más positiva y aceptada paulatinamente.

En los años cincuenta la televisión contaba con algunas series como *Playhouse 90*, *La ciudad desnuda* o *Alfred Hitchcock presenta* en las que se mostraba al homosexual como el antihéroe. Ya en los años sesenta el contenido televisivo con referencia a la homosexualidad se empezó a tratar con mayor profundidad, aunque las connotaciones profundamente negativas perduraron. Por ello es que salieron a la luz comentarios peyorativos como el del narrador Mike Wallace, quien concluyó un reportaje sobre la homosexualidad de la *CBS News* diciendo que lo habitual entre los gays y lesbianas era ser promiscuos y que no buscaban mantener relaciones estables duraderas como los heterosexuales (Fejes y Petrich, 1993: 401).

La teoría *queer* surgió y se desarrolló durante los años sesenta y setenta como un pensamiento contra la opresión de un colectivo social al igual que otros movimientos como el feminista. Esta teoría pretendía ser un movimiento defensivo donde hubiera cabida para todo el mundo, no sólo para gays o lesbianas, sino también para el resto de orientaciones sexuales (Raymond, 2005: 98). Ya en los primeros años de la década de los noventa se empezaron a hacer estudios *queer* en relación a la televisión en Estados Unidos

y rápidamente el interés hacia este tipo de investigaciones se incrementó (Melero, 2012: 133).

A partir de los años setenta, las comunidades de gays y lesbianas cobraron mayor peso en las principales zonas urbanas y ejercieron la presión suficiente como para conseguir que las cadenas produjeran *TVmovies* donde se representara de una forma más positiva la homosexualidad (Shugart, 2003: 68). Ejemplo de ello fueron *That Certain Summer*, *A Question of Love* e *Invierno en primavera* (Dow, 2001: 129). Dicha presión que condujo al cambio fue gracias a que en 1973 se fundara la *National Gay Task Force* (NGTF), y que junto a los grupos gays y lesbianas consiguieran que los personajes homosexuales empezaran a aparecer en horario de máxima audiencia. Algunos ejemplos en televisión son series como *Maude*, *Rhoda*, *Centro médico* y *Vida y milagros del capitán Miller*. Sin embargo, esto fue un progreso a medio camino, ya que las lesbianas prácticamente eran invisibles y los hombres homosexuales eran prácticamente idénticos a los heterosexuales, únicamente se diferenciaban en que el gay era más sensible (Fejes y Petrich, 1993: 401).

En los años ochenta la homosexualidad se vio perjudicada por la acusación de ser el causante del SIDA. Además, hay que sumarle que el inicio de la presentación positiva de la homosexualidad levantó algunas ampollas entre los grupos conservadores, por lo que se fundó un movimiento político-religioso dando lugar a *The Moral Majority*, *The Coalition for Better Television* y *The American Family Association*, cuya intención era la de cambiar esta posición “natural” que había adoptado la homosexualidad. Estos grupos también ideaban complots en contra de aquellos sponsors de programas de televisión que hicieran una publicidad positiva sobre la homosexualidad (Fejes y Petrich, 1993: 401).

A la homosexualidad se le ha puesto muchas etiquetas y muy distintas entre sí a lo largo de los años. Desde los manuales de Diagnósticos y Estadísticas de Desórdenes Psiquiátricos de la *American Psychiatric Association* se hace evidente la evolución que ha protagonizado. En su origen, cuando se empezó a tratar el concepto, resultó ser un trastorno de la personalidad sociopática, posteriormente pasó a ser una desviación sexual y, por último, dejó de formar parte del grupo de desórdenes mentales en 1973. No fue hasta 1990 cuando la Organización Mundial de la Salud (OMS) retiró también a la homosexualidad de la lista de enfermedades (Peña, 2013: 7). Debido a que la homosexualidad ha sido considerada más tiempo un desequilibrio emocional que un sentimiento natural y sano, gran parte de la población sigue albergando numerosos

prejuicios al respecto y mantiene la idea de ser una enfermedad que tiene cura con determinadas terapias.

Sobre todo a finales de los años noventa la homosexualidad experimenta cierta aceptación. Deja de ser considerada una enfermedad, se produce una mayor visibilidad en los medios y acaba por encontrar un hueco en la cultura popular. Ellen DeGeneres acabó convirtiéndose en un icono mediático lésbico al protagonizar una *sitcom* llamada *Ellen*. A su vez, durante esta década se iba apreciando un intento claro de introducir personajes homosexuales en la televisión estadounidense, llegando a ser personajes secundarios en series dramáticas y cómicas, como ocurría en *Policías de Nueva York* o *Friends*. Incluso alcanzaron papeles protagonistas como en *Dawson crece* o *Will y Grace* (Shugart, 2003: 69). Con el cambio de siglo no sólo se prosiguió con esta presencia, sino que se convirtió en algo habitual, las parrillas televisivas estadounidenses se llenaron de series que tenían un contenido dirigido expresamente a las comunidades de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales (Farrell, 2011: 26). Muestra de ello son las series *Queer as Folk, L.* o *South of Nowhere*.

A pesar de este progreso, no se puede obviar el hecho de que el número de obras audiovisuales de temática homosexual se encuentra notablemente lejos de alcanzar ni la media parte de la producción que va dirigida a la población heterosexual. Por si fuera poco, existe el inconveniente de que dentro de esta relativa cantidad reducida de obras es aún habitual encontrar estereotipos en torno a la homosexualidad y en el caso concreto de la mujer lesbiana, su presencia es aún más limitada que la del hombre gay (Ibiti, 2013: 16).

Esta reciente temporada que empieza a poner en auge al personaje homosexual en los medios no supone una aceptación de su condición sexual, como ya se ha puntualizado, pero sí implica cierto rasgo de madurez por parte de los medios y de la audiencia. Además, favorece a que se produzcan cambios sociales a favor de los derechos de las minorías y refuerza cuestiones como el respeto, la educación y la tolerancia, elementos que son indispensables para convivir armoniosamente en una sociedad compuesta por personas tan dispares.

24. Debido a que la televisión es el medio de masas preferido por la sociedad, esta tiene gran influencia sobre la manera en que las personas perciben e interpretan una información. Este hecho es un punto importante para un tema que genera tantas controversias como es la homosexualidad. La televisión puede tener dos funciones respecto a este grupo, o bien se limita a incorporar en sus programas personajes homosexuales estereotipados, o bien personajes que se puedan considerar referentes positivos para la representación de una minoría. Estas opciones desencadenan resultados muy dispares.

Por un lado, el uso de personajes homosexuales estereotipados crea una imagen distorsionada de lo que es la homosexualidad y de la persona homosexual a la parte heterosexual de la sociedad. Pero sobre todo transmite una idea nociva a aquellas personas que no están familiarizados con este tema y cuya única fuente de información son las imágenes que la pequeña pantalla les proporciona. En el peor de los casos, la representación negativa en televisión de esta minoría puede generar e incentivar odio y rechazo. Esta imagen distorsionada también afecta a la manera en la que el propio homosexual se percibe a sí mismo, llegando a poder sentir vergüenza y repulsa de sí mismo por su preferencia sexual. Por otro lado, si la televisión opta por transmitir imágenes positivas y naturales, los personajes se convierten en modelos positivos a través de los cuales los homosexuales pueden verse reflejados. También ayuda a mejorar la imagen que tiene la sociedad heterosexual sobre ellos, ya que tradicionalmente la representación de la homosexualidad ha ido de la mano de criminales, drogadictos, enfermos mentales, etc.

25. Hay múltiples y variados tipos de representación de la persona homosexual en pantalla. Los más habituales son cuatro, que son:

- *El homosexual malvado*: aquel que obra al margen de la ley y hace de la criminalidad su modo de vida. Se ha visto estrechamente relacionado con labores socialmente consideradas poco honrosas como es la prostitución o la delincuencia.

- *El homosexual enfermo*: como consecuencia de una vida marcada por los excesos o los traumas del pasado, este tipo de personajes ha acabado padeciendo graves problemas como la drogodependencia, patologías psíquicas y otras enfermedades como cáncer o SIDA.

- *El gay afeminado y la lesbiana masculina*: debido a la necesidad que siempre ha habido en la ficción de diferenciar a los homosexuales de los heterosexuales, se han establecido diferencias visibles entre ellos para que sean fácilmente distinguibles al ojo del telespectador. El gay afeminado se caracteriza principalmente por ser un hombre amanerado que adopta los rasgos propios de la mujer como es la sensibilidad, delicadeza o la preocupación por la apariencia física. Por el contrario, la lesbiana masculina asume las características que por tradición han definido a la masculinidad. Ellas muestran una falta de delicadeza, son rudas y por lo general rechazan la ropa que hipersexualiza sus cuerpos como son los vestidos o faldas. Este tipo de representación rompe con los roles clásicos que adoptan el hombre y la mujer.

- *El homosexual no identificable*: es aquel que ni su forma de ser ni su físico delatan su orientación sexual. Pueden entremezclarse con el resto de heterosexuales y ser imposible su diferenciación. No presenta ninguno de los estigmas mencionados en el tipo de representación anterior. Esta forma de plasmar al homosexual en la ficción se presenta como la más realista y respetuosa con la diversidad que se halla dentro de la comunidad LGBT.

26. Aunque no existe un único camino en el proceso de aceptación de uno mismo como homosexual, sí que existen algunas características compartidas. Begoña Pérez señala que en la mayoría de casos los primeros indicios se manifiestan durante la adolescencia. Cuando el individuo empieza a sentir atracción por alguien de su mismo sexo, tiende a no darle importancia y no contempla seriamente la idea de ser homosexual. Una vez que la atracción no sólo persiste, sino que también se intensifica, la persona en cuestión tiende a negar los hechos y, a continuación, se produce una lucha interna basada en el qué dirá su familia, amigos e incluso la sociedad en general si descubrieran cómo se siente. El siguiente paso es la aceptación definitiva de su homosexualidad y la consecutiva búsqueda de apoyo y entendimiento en amigos o personas de su misma orientación sexual con las que pueda sentirse seguro. Por último, si las personas que lo rodean no lo discriminan, el homosexual llega a adaptarse y puede llevar una vida normal sin ocultar parte de lo que es (2005: 60-66).

La televisión, como principal medio de masas, se constituye como una pieza clave a la hora de facilitar el proceso de aceptación de la orientación sexual de una persona gay, lesbiana o bisexual. El hecho de que se vaya abandonando paulatinamente el uso de los

personajes homosexuales estigmatizados, los mensajes peyorativos en torno a la homosexualidad y el encorsetamiento que suponen los roles de género y que cada vez sea más habitual en las cadenas de televisión, principalmente las de pago, encontrar programas de ficción que apuesten por reflejar la diversidad sexual, hace que se muestre a un homosexual totalmente integrado en cualquier ámbito y a una sociedad que acepta con naturalidad dicha diversidad. Así pues, gracias a esta forma más plural y tolerante de hacer televisión, se ayuda a que aquellas personas que están descubriendo sus preferencias sexuales tengan unos referentes positivos a través de los que poder verse representado y reducir o eliminar sus dudas e incertidumbres sobre cuestiones relacionadas con la homosexualidad.

27. El conflicto es un elemento imprescindible en la *sitcom*, sin él no ocurriría nada en la trama que fuera capaz de atraer la atención del telespectador. Existen tres diferentes niveles de conflicto: internos, personales y extrapersonales. En el primero, los problemas emanan de los propios sentimientos, emociones, mente y cuerpo del personaje. En el segundo, son originados dentro del ámbito familiar, de la amistad o del amor. En el último, la causa de los problemas se relaciona con las instituciones sociales, el entorno físico y la sociedad (Mckee, 2013: 183).

28. Cuestiones como el lugar, tiempo, gobierno e ideología influyen directamente sobre el tipo de conflicto que se plantea en una *sitcom* y la forma en la que es resuelto. Dependiendo de esos factores, se selecciona qué cosas se pueden plantear y cuales deben ser omitidas y se decide la manera de presentarlo para conseguir un propósito concreto, como es hacer apología de la familia nuclear, del consumo o de determinados valores.

Los conflictos que presentaban series de décadas anteriores no son iguales que las que se plantean en las *sitcoms* contemporáneas. En series pasadas era habitual que cada capítulo se centrara en la resolución de un único conflicto, mientras que en las actuales se pueden hallar varios conflictos en un mismo episodio. Tampoco se presenta idéntica la forma en la que se originan los conflictos. Mientras que en las series clásicas, en su mayoría protagonizadas por familias, los problemas eran provocados comúnmente por factores externos al núcleo familiar, en las actuales, no sólo los problemas pueden ser provocados por un elemento exterior, sino que también es muy habitual que la causa que desencadena el conflicto se deba a las confrontaciones entre los propios miembros de la familia. De esta forma, si la intención de las fuerzas políticas en el contexto de los años ochenta era

la de proteger la idea de la familia nuclear y los valores clásicos, se conseguía transmitir solidez, unión y armonía si las relaciones entre los miembros familiares no presentaban tensiones entre ellos y, más aún, si juntos podían resolver cualquier adversidad que el mundo les deparara.

Los temas abordados en los conflictos de series clásicas se caracterizaban por tratar cuestiones superfluas. Los conflictos eran tratados de una forma muy pura y casta y en su resolución no se pretendía invitar a la audiencia a la reflexión, sino que se le intentaba inculcar unos valores determinados a través de las lecciones morales. A diferencia de estas, las series contemporáneas sí que se han centrado más en presentar temas más controvertidos, transcendentales y maduros que conciernen directamente a la sociedad. Por otro lado, la incorporación y la necesidad de coexistir varias culturas en una misma serie (*Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl*) ha sido el escenario ideal para la generación de conflictos en las series actuales. En las series de décadas anteriores esto no ocurría, no tan explícitamente, ya que lo más habitual era que las series se centraran únicamente en la cultura norteamericana, lo que se podría definir como egocentrismo debido a que Estados Unidos siempre ha sido un lugar donde la multiculturalidad ha estado presente en su sociedad.

En comparación a sus antecesoras, los conflictos de la *sitcom* contemporánea han ido tomando una forma más compleja, no sólo en el hecho de que presentan temas más serios, sino que también durante el intento de solventar dicho conflicto se acaba por desencadenar una serie de consecuencias que empeoran la situación del personaje y dificultan aún más el resolver el problema pero, al mismo tiempo, esto hace más atractiva e interesante su resolución. La manera en la que se produce el desenlace del conflicto ha sufrido un cambio progresivo con el paso de los años. En las primeras *sitcoms* era habitual que el padre de familia solucionara los problemas a través de las “charlas terapéuticas”, habitualmente entre padre e hijo. Mediante la conversación se inculcaba los valores que se creían correctos y se incentivaba al personaje que padecía el conflicto a obrar de la forma más sensata. Como contrapunto, aunque también se utiliza el diálogo para resolver conflictos en las comedias contemporáneas, los personajes muestran cierta tendencia a evitar la confrontación principalmente por miedo a las posibles consecuencias que se deriven de ella. Los personajes ya no son padres o hijos perfectos, ahora pueden llegar a engañar o a mentir para salir airosos de una situación. Así pues, además de utilizar el diálogo, otra manera válida que emplean para solventar problemas es a través de los

hechos, ya que en ocasiones las palabras son insuficientes y se requiere de una prueba más palpable para reestablecer la armonía de la que los personajes partieron al inicio del capítulo.

El recurso ya manido del *happy end* en la comedia sigue estando presente en las producciones actuales. Sin embargo, su significado se ha reinventado. Si en el pasado un final feliz significaba que el conflicto se había resuelto favorablemente y que la situación regresaba a la normalidad, ahora se tiende a la creación de finales imperfectos que el personaje se ve obligado a aceptar y a adaptarse a ellos.

29. La crítica de cualquier índole, especialmente social y política, es un elemento clave en las comedias de situación. El formato recurre a la sátira para poner en tela de juicio todos los valores clásicos sobre los que se sustenta la sociedad norteamericana, los cuales esta acepta sin cuestionarlos, con el fin de mostrar las inconsistencias que presenta. Aunque puede parecer que la *sitcom* adopta una postura transgresora por sus continuas amenazas hacia lo establecido, no tiene como último objetivo asumir el papel reivindicativo de ayudar a erradicar problemas sociales como lo son el racismo, la homofobia o el machismo. Puede contribuir a la mejora de estas cuestiones debido a la gran influencia que tiene la televisión, pero, como dice Steven Womack, no pretende hacer que la audiencia cambie su mentalidad y/o actúe de una determinada manera respecto a los temas expuestos (2002: 23).

Todas las comedias de situación comparten el hecho de que recurren a la crítica en sus diálogos, pero se diferencian en la intensidad y en la visibilidad con la que se realiza la parodia, pudiendo oscilar entre el *gag* sutil y el *gag* mordaz que se rebela contra cualquier forma de dominación. Este placer que tiene la comedia por la crítica no sólo se limita a la realidad social. Es tal la importancia de la sátira en las series cómicas que las críticas también recaen sobre el propio formato, es decir, que muchas de las nuevas producciones intentan ridiculizar otras series predecesoras y los valores que representaba.

Big Bang Theory destaca por hacer una parodia continua a la falta de cultura del ciudadano medio. En esta serie el intelecto es un factor importante y todo aquel que no destaque por ello se convierte en un blanco fácil de burlas. También se encarga de humorizar sobre la coherencia de las distintas religiones y culturas que presentan sus personajes. Por su parte, *Modern Family* sigue la línea de sus antecesoras de criticar las bases de la familia clásica, mostrando a tres familias muy diversas entre sí y todas ellas

imperfectas y problemáticas. Además, buena parte de su humor reside entre el choque de la cultura estadounidense y la latina. A través del uso de *gags*, se ridiculizan tradiciones, creencias, valores y otros rasgos definitorios de cada una de ellas. En cuanto a *New Girl*, muchas de sus parodias están relacionadas con entidades o personas externas al grupo de amigos, cuya existencia limita la calidad de vida del ciudadano medio como es el acceso a la sanidad o el *bullying* en las escuelas.

La sátira es una forma efectiva para atraer la atención del público y fidelizarlo al programa, se puede decir que cuanto más explícita y mordaz sea la crítica, mejor. Esto se debe a que la *sitcom* recoge todas las frustraciones a las que el ciudadano medio se ve sometido en su vida cotidiana y las muestra desde una perspectiva cómica, utilizando la sátira para ridiculizarlas y cuestionarlas. De esta forma, el telespectador es capaz de encontrar cierto placer de todo aquello que en principio le perturba. Pero la crítica no está pensada únicamente para goce o disfrute de la audiencia, sino también para concederle la oportunidad de meditar sobre cuestiones que acontecen en la actualidad y que le pueden afectar, ya sea de forma directa o indirecta.

30. A pesar de que los medios de comunicación tienden a reducir la crisis a meros problemas financieros y económicos, a lo largo de esta investigación se ha podido comprobar que la crisis alcanza a otros aspectos vitales para la sociedad, como es en este caso a la cultura. Así pues, más que una crisis económica, el tema que aquí se ha abordado ha sido la crisis ética provocada por el sistema capitalista y el neoliberalismo de los años setenta y ochenta. De esta manera, se tiene presente que la crisis no sólo afecta a lo monetario, sino que también, como explica Luis Moreno-Caballud, al “estilo de vida” de la sociedad (2015: 28).

Gracias a las series de televisión que se han analizado en esta tesis, se ha averiguado de qué manera esta expresión cultural refleja el intento de defender y perpetuar el sistema capitalista a través de la proyección del modelo de vida ideal y, posteriormente, cómo plasma el paulatino desencanto de la sociedad en cuanto a cuestiones como la representación de género, la familia nuclear o la venta de dicho modelo de vida idílico. Dichas cuestiones también se irán incluyendo en las series producidas a finales de los años ochenta (*Matrimonio con hijos* o *Los Simpson*) en adelante (*Mom*, *The Real O'Neals* o *Dos chicas sin blanca*). Esto tiene mucho sentido, puesto que la aparición de estas comedias que muestran el inicio de una evidente desintegración del modelo de vida ideal

coinciden con los últimos años de mandato de Ronald Reagan en la Casa Blanca (1981-1989), quien se caracterizó por ser un gran defensor del neoliberalismo y de dicho modelo de vida supuestamente idílico. Las posteriores y más recientes producciones sólo corroboran esa realidad: la existencia de una crisis ética.

En el caso de las series que especialmente interesan a esta investigación, *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* se asientan en un contexto post-reaganista y representan un claro ejemplo de la crisis que sufre el capitalismo, el cual se inició y se desarrolló durante los primeros años del siglo XXI. Estas comedias desafían las bases por las que se identifica el sistema capitalista al mostrar los intentos frustrados de los personajes por cumplir el sueño americano, al ridiculizar la importancia del trabajo, al fragmentar la unidad familiar, al corromper a los padres modélicos y a los hijos obedientes, al intercambiar las funciones de los roles de género, etc. En resumen, estas series contemporáneas manifiestan la crisis ética a la que Estados Unidos está sometida, estableciendo así una brecha en el modelo clásico del estilo de vida norteamericano.

31. Los antecedentes encontrados que han servido como modelo para la creación de *Big Bang Theory* son variados. La serie antecesora con la que guarda mayor relación es *Los informáticos*. En esta se toma prestada la idea de unos *nerds* inadaptados en la sociedad y marginados, literalmente, en la oficina, ya que son los únicos que se encuentran trabajando en un sótano en condiciones infrahumanas. También se toma de referencia su dificultad para lidiar con compañeros y jefes fuera de su departamento y su incapacidad para encajar en un ámbito que no guarde relación con el mundo de los ordenadores.

La manera en la que los personajes de *Big Bang Theory* menosprecian la seriedad de la vida laboral, propia y/o ajena, o en la que adoptan comportamientos inapropiados en su lugar de trabajo se encuentra influenciada por *Los informáticos* y *The Office*. En la primera comedia, los empleados no se toman en serio el oficio que desempeñan ya que utilizan los baños para mantener relaciones sexuales y el jefe se muestra como una persona ineficiente y que ignora todo lo que ocurre a su alrededor. Lo demuestra nombrando jefa del equipo informático a una persona sin habilidades informáticas y despidiendo a empleados deliberadamente. En *The Office* el propio jefe invierte más tiempo en bromear con sus subordinados que en trabajar y los empleados se involucran continuamente en disputas infantiles entre ellos o dedican gran parte de su tiempo de trabajo a hacer otras cosas como coquetear o compartir anécdotas.

La arrogancia y el egocentrismo que padece Sheldon guardan una gran similitud con la del doctor House de la serie *House*. Sheldon toma de referencia el hecho de que al doctor no le importe herir sentimientos a la hora de expresar lo que piensa, su soberbia, su elevado intelecto y su gran capacidad para llevar a cabo la labor que exige su puesto de trabajo. Estos personajes creen estar por encima de cualquier persona o norma y debido a sus complejas personalidades, sólo un grupo reducido de personas deciden mantener contacto con ellos. Las personas restantes, que son la mayoría, prefieren mantenerse alejados de sus comentarios vejatorios y de sus irritantes caracteres. En ocasiones, algunos sólo deciden soportar su presencia porque son los mejores en su campo.

La falta de adaptación y la incompreensión que padece el grupo de amigos es similar a la que experimentaba Malcolm en *Malcolm* con su familia disfuncional y sus compañeros de clase. El protagonista es un niño con un alto coeficiente intelectual expuesto a las constantes humillaciones de otros jóvenes de su edad por ser más listo que la media. En su casa tampoco es apoyado o comprendido. Malcolm mantiene constantes peleas físicas y verbales con sus hermanos y prácticamente no recibe cuidados por parte de sus padres. Personajes como Sheldon y Leonard tienen mucha relación con este personaje, puesto que cuando recuerdan su infancia en el colegio o con su familia siempre destacan los abusos, la soledad y la incompreensión que padecieron durante todos esos años. Por otro lado, el enamoramiento que suelen tener los friquis inadaptados por una mujer atractiva y sensual, como ocurre especialmente con Leonard y Penny, se ha visto en innumerables series de televisión con personajes como Steve Urkel de *Cosas de casa*, Seth Cohen de *O.C.* o Chuck Bartowski de *Chuck*. En todas ellas, incluida *Big Bang Theory*, se muestra el amor a primera vista del *nerd* hacia la joven más bonita y popular, quien se presenta inalcanzable para él. Sin embargo, después de muchas decepciones y de una lucha incansable, el inadaptado consigue entablar una relación amorosa con la chica de sus sueños.

Aunque aparentemente no hay nada en común entre *The Office* y *Modern Family*, la segunda serie ha sido ideada en gran parte gracias a la primera. Los creadores de la serie de *Modern Family*, Steven Levitan y Christopher Lloyd, tuvieron la idea de llevar a cabo una *sitcom* familiar a raíz de compartir anécdotas entretenidas sobre sus propias familias durante sus encuentros en el plató de *The Office*.

Debido al amplio número de familias que aparecen en la serie y los numerosos miembros que se derivan de ellas, las posibles fuentes de influencia a la hora de crear una comedia de enredo como *Modern Family* son amplias y variadas. Dos series antecesoras que han tenido un fuerte influjo sobre la construcción del matrimonio Dunphy han sido *La hora de Bill Cosby* y *Los Simpson*. Cosby representaba a la familia nuclear y a su vez era capaz de generar risas y divertir a la familia. Este mismo papel es el que asume Phil, él siempre procura hacer feliz a su familia a través de sus bromas y de su personalidad jovial. Sin embargo, y a diferencia de Cosby, Phil no siempre consigue su objetivo de animar y entretener, en muchas ocasiones acaba siendo el objeto de molestia o de incomodidad de la familia.

Con la familia Simpson los Dunphy guardan ciertas similitudes. En primer lugar, ambas representan a la familia nuclear y numerosa que vive en los suburbios, coincidiendo también en estar conformados por un matrimonio heterosexual con dos hijas y un hijo. En segundo lugar, Alex Dunphy y Lisa Simpson se presentan como las hijas modélicas, muy inteligentes, maduras y tocan instrumentos musicales considerados elegantes: el violonchelo en el caso de Alex y el saxofón en el de Lisa. Ambas son unas jóvenes tan prodigiosas que les es complejo encontrar un sitio donde ser ellas mismas y sentirse cómodas. Además, tampoco encuentran consuelo dentro de su núcleo familiar, son seres totalmente incomprendidos por su propia familia debido a la gran diferencia intelectual que los separa. En tercer lugar, Bart y Luke son los únicos hijos varones y ambos tienen personalidades similares. Aunque Luke no tiene la picardía y maldad que caracteriza a Bart, sí que ha heredado de este la tendencia a verse inmiscuido en problemas varios. También se muestran como niños con un reducido coeficiente intelectual y nulo interés en adquirir conocimientos académicos.

El matrimonio compuesto por Gloria y Jay sigue la línea de las comedias de enredo que hasta principios del cambio de siglo aún contenían residuos de la cultura patriarcal. Al igual que ocurría en *El rey de Queens* con Doug o en *Los Simpson* con Homer, el cabeza de familia, que en este caso es Jay, también es presentado como un hombre poco atractivo, con sobrepeso e incapaz de subsistir por sí mismo. En contraposición, Gloria es la esposa atractiva, sexy e inteligente, capaz de conseguir cualquier propósito u hombre que desee, al igual que ya ocurría con Carrie, la mujer de Doug, y Marge, esposa de Homer. Aunque la relación entre Jay y Gloria es feliz y amorosa, en ocasiones las bromas o disputas que surgen entre la pareja recuerdan hasta cierto punto la relación de amor-odio que

mantenían Al y Peggy en *Matrimonio con hijos*. Por ejemplo, Jay ridiculiza los orígenes colombianos de su mujer y Gloria arremete contra la edad avanzada de su marido y todas las manías que se derivan de ella.

A consecuencia de que la representación de familias homoparentales en una comedia de situación es relativamente reciente, no existen tantas referencias como se pueden encontrar en relación a las dos familias anteriores. Sin embargo, *Will y Grace* ha servido de inspiración a la hora de modelar las personalidades de Cam y Mitchell. Por un lado, el lado masculino y elegante de Will y su habilidad para hacer pasar inadvertida su orientación sexual es asumido por Mitchell. Además, ambos trabajan en la abogacía, donde sus compañeros desconocen en un principio su vida íntima y donde pueden mostrar cierta agresividad, la cual es requerida en este tipo de labores tan competitivas. Como antónimos a estos personajes, aparecen Cam y Jack, quienes ni pueden ni tienen interés en ocultar su homosexualidad. Cam y Jack cumplen varios de los estereotipos que estigmatizan la imagen de la persona gay, como es la excesiva preocupación por la vestimenta, el humor cambiante e irascible o su similitud con el carácter tradicionalmente asignado a la mujer, como es el ser escandalosas o cotillas. Además, estos dos personajes comparten una faceta artística (Jack es actor y Cam payaso), lo que justifica su personalidad extrovertida y cómica frente a la seriedad de Mitchell y Will.

Algunas de las series que han servido para crear a *New Girl* y a sus personajes son: *Friends*, *Seinfeld*, *Will y Grace* y *Big Bang Theory*. Aparte del factor común que une a estas series que es el hecho de que su argumento se base en la convivencia y amistad de un grupo de amigos, de *Friends* se extraen las similitudes en el carácter que comparten Phoebe Buffay y Jess. Las personalidades de estos personajes son tan peculiares que las hacen únicas. Padecen cierta locura que las hace divertidas y entrañables. Ambas son atentas y cariñosas con las personas de su entorno y tienden a ser demasiado inocentes e ilusas, tanto, que fácilmente otras personas pueden abusar de su buena fe. También comparten el *hobby* de entonar canciones propias con o sin el acompañamiento de una guitarra. Para el diseño de Jess también se ha contado con Phil Dunphy de *Modern Family*. Por un lado, ambos transmiten una gran ternura, son incapaces de dar la espalda a alguien que sufre. A su vez, están marcados por un aura de inocencia y alegría que se contraponen a los personajes que les rodean, quienes suelen ser más realistas y escépticos. Por otro lado, la faceta musical también es un lazo que mantiene a Jess unida a Phil. Al

igual que este, la protagonista tiene la capacidad de hacer de toda situación una canción e incluso de componerla para hacer frente a las adversidades que se le presentan.

Para la personalidad mujeriega de Schmidt y su carácter seductor se ha tomado como referencia a Joey Tribbiani de *Friends* y, especialmente, a Barney Stinson de *Cómo conocí a vuestra madre*. Todos ellos son personajes que muestran cierto rechazo al compromiso y a la monogamia y, aunque se decidan por ello, les cuesta mucho mantener ese estilo de vida. Son personajes que se presentan como casanovas, contando con una gran habilidad para el flirteo y una amplia variedad de estrategias para la conquista de mujeres. Por otro lado, también les preocupa lucir elegantes y con estilo. Es por ello que por lo general visten con trajes, como ocurre con Barney, o ropa de diseño, como es el caso de Schmidt.

El personaje de Cecilia guarda similitudes importantes con Penny de *Big Bang Theory*. Ambas son bellas mujeres pertenecientes a un mundo en el que el aspecto físico juega un papel esencial, como es el mundo del modelaje y de la actuación respectivamente. Además, son personajes que irrumpen en la tranquila vida de un grupo compuesto por hombres para revolucionar su cotidianidad. Debido a sus físicos agraciados, los personajes masculinos pretenden intimar con ellas y, aunque este tipo de mujeres parecen estar fuera de su alcance y se muestran indiferentes ante ellos, acaban por enamorarse de su polo opuesto. Así pues, Penny se enamora de Leonard y Cecilia de Schmidt.

Un elemento a tener en consideración es que el bar se ha convertido en uno de los lugares preferidos y más frecuentados en *New Girl*. Probablemente es el escenario más visitado por los personajes después del apartamento que comparten. Una vez más, se observa la influencia ejercida por series como *Friends* o *Cómo conocí a vuestra madre*, cuyas tramas se desarrollaban principalmente en un bar.

Todas las series citadas que han servido como fuente de inspiración para la creación de *New Girl* tienen como argumento principal los problemas cotidianos que pueden surgir en un grupo de amigos. Sin embargo, *Apartamento para tres* fue pionero en marcar el camino por las que personas de distinto sexo convivían bajo un mismo techo. Esta comedia juega con la aparición de un personaje masculino en el apartamento que comparten dos amigas y que deciden alquilarle la habitación que queda vacía. Esta misma historia se repite en *New Girl*. En ella los tres chicos protagonistas tienen que buscar a una cuarta persona que complete el piso y ese alguien acaba por ser una mujer.

32. Los personajes de *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* responden a los distintos estereotipos con los que la sociedad está tradicionalmente familiarizada, por lo que rápidamente puede identificar y etiquetar a los personajes. En estas comedias se incluyen estereotipos tan reconocibles como el friqui inadaptado, el matrimonio nuclear, la latina temperamental, la chica inocente y risueña o el gay amanerado. Para plasmar todos estos estereotipos sociales, determinadas características psíquicas y físicas, como son las manías o la indumentaria, se entremezclan coherentemente con el fin de que en pocos segundos el telespectador, al ver el personaje, pueda ser capaz de averiguar cual va a ser su posición y función en la serie.

33. Los espacios que normalmente abundan en las *sitcoms* son los urbanos, como ocurre en *Big Bang Theory* y *New Girl*. En la primera su historia transcurre en Pasadena y en la segunda en Los Ángeles, ambas pertenecientes al Estado de California. En ellas los personajes viven en bloques de edificios situados en el corazón de la ciudad, por lo que están integrados en un ambiente multicultural y diverso. Por el contrario, *Modern Family* muestra la vida en los suburbios, lugar habitual para las familias pudientes que querían a principios de los años sesenta alejarse de los excesos y las revueltas sociales que se vivían en la ciudad.

Big Bang Theory y *New Girl* se centran en la convivencia de un grupo de amigos que aspiran a mejorar su vida profesional y personal en la ciudad. Por otro lado, las familias presentadas en *Modern Family* residen en acomodadas casas en la periferia y su objetivo es la de tener una vida lo más sencilla y feliz posible. De ambas situaciones se pueden obtener distintos significados. Uno, que los jóvenes prefieren la vida urbanita porque brinda muchas más prestaciones que los suburbios, como son las oportunidades de trabajo, numerosas actividades para el tiempo de ocio y facilidades de desplazamiento gracias a los servicios de transporte público. Y dos, que los matrimonios prefieren residir en lugares más selectos, lujosos y seguros a la hora de ampliar la familia. De este modo, los núcleos urbanos se muestran como elementos que sirven para saciar la necesidad de la juventud de vivir nuevas experiencias y, además, como fábricas de sueños donde los jóvenes pueden triunfar si se lo proponen. Por el contrario, la periferia se muestra como la zona perfecta que mantiene a las familias maduras y consolidadas la sensación de protección y tranquilidad que los viejos núcleos urbanos ya no pueden ofrecerles.

A pesar de esta diferencia geográfica, las tres comedias se desarrollan en escenarios contemporáneos, por lo que simulan un paisaje que podría encontrarse en cualquier ciudad o suburbio del presente. Como cualquier *sitcom* clásica, las tres series televisivas utilizan en mayor medida los decorados interiores, dejando en un segundo plano el rodaje en localizaciones exteriores. *Big Bang Theory* es la que cumple esta regla de forma más estricta. Esta *sitcom* tiene una amplia variedad de escenarios (lugares de trabajo, apartamentos, habitaciones, restaurantes, cafeterías, etc.) pero intenta evitar que las acciones se desarrollen en exteriores. Aunque *Modern Family* se centra más en armar historias que se desarrollan en decorados interiores, utiliza bastantes secuencias exteriores. A través de ellos se muestra la vida en el vecindario, la cual intenta representar el estilo de vida a la que todo ciudadano norteamericano aspira a alcanzar. Por otro lado, los exteriores suelen tener la función de crear momentos emotivos para ser compartidos y, de esta forma, unir más a los miembros de las familias. La serie *New Girl* resulta ser la más innovadora en este tema, llegando a contar con exteriores de muy distinta índole en casi todos los episodios de la temporada. En un sólo capítulo puede llegar a tener incluso varios de ellos. Así pues, esta comedia rompe con los clasicismos que encasillan al formato y establece una nueva forma de producir, haciendo presente el mundo más allá de las casas y los establecimientos cerrados que limitan y simplifican la realidad del ser humano. La inclusión de exteriores no sólo ofrece nuevas formas de interacción entre los personajes y el entorno, sino que también aporta un mayor grado de realismo a la serie, aproximándola un poco más a la vida cotidiana de las personas.

34. Las imágenes que se muestran explícitamente en las comedias de enredo pueden transmitir implícitamente una idea contraria a lo que se visualiza de forma superficial. El valor de la amistad en *Big Bang Theory* y *New Girl* y el de la familia unida en *Modern Family* queda patente en cada uno de sus episodios. Sin embargo, los personajes se comportan como seres egoístas, manipuladores y embusteros con sus propios familiares o amigos cercanos y todo ello para alcanzar un beneficio propio, lo que hace que se desintegren los valores y principios que definen la unidad de la familia y del grupo de amigos.

La importancia del trabajo también es una cuestión que se muestra en las series. Conseguir un empleo que haga feliz al personaje, que lo haga autosuficiente y que satisfaga sus necesidades consumistas se muestra como algo primordial en su vida. No obstante, el menosprecio del trabajo ajeno y/o el comportamiento inapropiado que llevan a cabo en

sus puestos de trabajo hacen que el ideal del trabajo quede ridiculizado. Los científicos de *Big Bang Theory* se aprovechan de las máquinas y químicos que proporciona la universidad donde trabajan para preparar sus almuerzos. En *Modern Family* Cam acompaña a Mitchell a una entrevista de trabajo y acaba causando daños materiales graves al entrevistador. Por último, en el caso de *New Girl*, Schmidt utiliza la sala de conferencias de la oficina como un espacio donde poder realizar juegos sexuales con su jefa.

Los personajes en *Big Bang Theory* son presentados como unos friquis que aman la ciencia, los comics, los videojuegos y los juegos de rol y lo expresan a través de su indumentaria y objetos personales. Al mismo tiempo, estos *nerds* tienen una gran carencia afectiva y sus habilidades sociales resultan deficientes a la hora de conocer a nuevas personas y de ampliar sus amistades. Todo este conjunto cumple el estereotipo del friqui que toda persona tiene en su mente pero en *Big Bang Theory* se marca una diferencia. A pesar del fanatismo y del carácter introvertido que sufren los personajes y de ser el objeto de burlas de sus compañeros, acaban por mostrarse como hombres triunfadores en aquellos aspectos que se consideran importantes en la vida. Sin alterar la esencia que caracteriza sus personalidades, han conseguido sobresaltar en su campo de trabajo, obteniendo reconocimientos tanto dentro como fuera de su país, y también han sido capaces de enamorar a chicas atractivas, mujeres que, aparentemente, quedarían fuera de su alcance.

La religión y su pluralismo están muy presentes en la serie. Prácticamente cada personaje tiene una creencia distinta, llegando a coexistir el judaísmo, hinduismo, cristianismo y ateísmo. Aparentemente, toda esta confluencia de creencias en un mismo espacio podría interpretarse como un modo de dar visibilidad a las distintas religiones y, a la vez, dar representación a todo el multiculturalismo que se vive en Estados Unidos. Pero esta representación no acaba por tener las finalidades mencionadas. Las creencias religiosas de cada personaje acaban por ser utilizadas únicamente para poner en entredicho los pilares básicos sobre los que se sustentan. De este modo, la religión es usada por los personajes como arma arrojadiza con la que humillar a otras personas.

La serie de *Modern Family* pretende mostrar, a simple vista, los distintos tipos de familias contemporáneas que se pueden encontrar en la sociedad estadounidense. Con Claire y Phil se muestra a la familia numerosa clásica, con Cam y Mitchell se representa a la pareja

gay y homoparental y con Gloria y Jay se refleja a las personas divorciadas que deciden rehacer su vida contrayendo nuevamente matrimonio, a aquellas parejas con una gran diferencia de edad entre ambos y a los noviazgos interraciales.

Aunque estas tres familias reciben la etiqueta de “modernos”, ninguna de ellas puede ser considerada verdaderamente transgresora, ya que si se obvia la situación más o menos original de la que parten (matrimonio interracial, homosexual, etc.), no existe un verdadero comportamiento transgresor que les haga distanciarse del concepto de familia tradicional. Todas las familias, independientemente del tipo que sean, buscan alcanzar el sueño americano reivindicando el valor de la unidad familiar, la casa con jardín en la periferia y ejerciendo una profesión socialmente respetada que les permita saciar sus necesidades consumistas. Paradójicamente, la familia que se presenta más vanguardista es la que en apariencia debería ser la más tradicional, que es la compuesta por Claire y Phil. En el terreno más íntimo, ellos son los únicos que intentan innovar a la hora de seducir a su pareja mediante la interpretación de distintos roles en muy variadas situaciones. En el resto de casos, los cuales parten de una unión más original, no se muestran verdaderamente innovadores puesto que sus acercamientos físicos explícitos quedan reducidos a aquellas situaciones en las que realmente son necesarios. El hecho de que se perciba como algo natural los juegos eróticos entre Claire y Phil, se debe a que la pareja queda amparada bajo el sagrado matrimonio heterosexual. Esto no ocurre de la misma forma con el resto de uniones, estos son más comedidos al mostrar el interés sexual hacia su pareja, ya que la serie podría molestar a la parte más conservadora de la sociedad.

Aunque en *New Girl* el trabajo y la individualidad son dos pilares básicos en la vida de los personajes y se haga apología del soltero triunfador, los sucesos que tienen lugar en los capítulos dan lugar a hacer una interpretación contraria a la que en principio se intenta transmitir. Por un lado, la mitad del grupo de amigos ejercen puestos de trabajo no cualificados (Nick es camarero y Winston acepta varios trabajos temporales) y la otra mitad, quienes sí tienen un oficio gracias a su preparación académica, tienen que soportar comportamientos abusivos por parte de los compañeros de la oficina (Schmidt) o del alumnado (Jess). Esto cuestiona la sobrevaloración de conseguir un empleo respetable. Por otro lado, los personajes se muestran cómodos en su soltería, tanto, que se asustan cuando desarrollan unos sentimientos que van más allá de la mera atracción física. Sin embargo, en última instancia, los personajes anhelan encontrar una pareja con la que sentar cabeza y consolidar una familia a largo plazo.

35. No existe una fórmula concreta que garantice el éxito de una serie de comedia pero sí se pueden establecer algunos parámetros que favorecen el propósito de conseguir un alto índice de audiencia. Uno de los elementos que más ha condicionado el éxito de *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* ha sido el presentar historias universales (rupturas sentimentales, discusiones familiares o con amistades, incidencias laborales o domésticas, etc.). Historias perfectamente entendibles en todo el mundo independientemente de las diferencias culturales que puedan haber entre el país productor y el receptor.

Debido a que los personajes de las tres series parten de un contexto poco original (familiar/amistad), se requiere introducir un elemento distintivo que haga resaltar a la serie entre otras ofertas similares que se pueden encontrar en televisión y, en el mejor de los casos, que le pueda convertir en una pieza única. *Big Bang Theory* no sólo trata sobre un grupo de amigos, sino que también trata sobre un grupo de *nerds*. Cada personaje se presenta como un espécimen único, capaz de aportar individualmente algo original a la serie. En otro tipo de series ha aparecido el personaje superdotado y marginado con un peso insignificante en las tramas, pero la novedad de esta serie es que aparece más de un *nerd* y que el argumento se centra en ellos y en su estilo de vida. Por otro lado, *Big Bang Theory* da un paso más allá, fomentando la evolución del personaje *nerd* haciendo que en vez de estar representado únicamente por adolescentes en su época de instituto, como era común anteriormente, ahora *Big Bang Theory* los presenta como personas adultas en un escenario laboral y con apartamentos propios.

La originalidad que ofrece *New Girl* es la convivencia en un mismo apartamento de una mujer de carácter infantil, inocente y dulce con tres hombres de personalidades muy dispares, sin llegar a tener nada en común aparentemente. Jess es un reflejo del clásico cuento de hadas. Ella se muestra como la princesa risueña y amorosa que siempre está dispuesta a ayudar a quien lo necesite. En *New Girl* lo que se muestra es la manera en la que esta princesa contemporánea debe hacer frente a las adversidades e injusticias que se le presentan (ruptura sentimental, despido laboral, *bullying*...) para conseguir su final feliz. En el caso de *Modern Family*, uno de los factores que la hacen destacar de entre el resto de *sitcoms* domésticas es el hecho de que no se centre solamente en una única familia, sino que se centre hasta en tres familias y emparentadas entre sí, por lo que las tramas de cada núcleo familiar acaban por interconectarse entre sí. Por otro lado, la técnica del falso documental también dota de originalidad a la serie. Los personajes realizan entrevistas y regalan miradas a cámara mientras desarrollan escenas cotidianas

con lo que, desde la perspectiva de Umberto Eco, se le dota de autenticidad y veracidad a la serie a consecuencia de que esta acción, las miradas indiscretas a cámara, da a entender al telespectador que el personaje no finge ser otra persona, es él mismo buscando la complicidad de la audiencia (1986: 204-206).

Puesto que la *sitcom* pertenece al género cómico, el tipo de humor que se utilice será uno de los factores más relevantes a la hora de afianzar su permanencia en televisión. La comedia estadounidense normalmente evita utilizar una comicidad local, ya que su objetivo es hacer producciones *mainstream* para obtener la máxima rentabilidad exportándolos a otros países. Por esto mismo, el humor que se utilice debe ser principalmente universal, fácilmente entendible para cualquier persona independientemente de su nacionalidad. Para conseguir esto, se centran en el humor que pueda nacer de las experiencias universales del ser humano y no de las peculiaridades locales.

Otra cuestión clave es que la audiencia se identifique con el entorno cotidiano y/o con algún personaje. Cuando una persona consigue sentir empatía a consecuencia de encontrar similitudes entre él mismo y el personaje y su rutina, se crea una predisposición favorable hacia la serie. Esto resulta ser motivo suficiente para que el telespectador se fiedice al programa. Para que las posibilidades de que esto suceda sean numerosas, se recurre a la coralidad. En vez de recaer todo el peso de la trama en un solo personaje, se utilizan varios personajes de personalidades y estilos de vida dispares, pudiendo así llegar a interesar a un mayor número de telespectadores. De las tres series escogidas, *Modern Family* es la que mejor ejemplifica lo expuesto. En ella se muestran personajes que abarcan un rango de edad muy amplio y con personalidades y situaciones muy variadas. Sin embargo, la identificación con un personaje perteneciente a la *sitcom* implica cierta complejidad debido a que este está dotado de una personalidad estereotipada. Los estereotipos conducen a los extremos y los telespectadores no suelen tener características radicales, sino que están llenos de matices. Ejemplo de ello es Sheldon. A diferencia suya, el ser humano tiende a ser sociable y le es innato saber expresar emociones humanas. En consecuencia, es difícil que una persona pueda sentirse completamente identificado con él. Cuando esto ocurre, según María del Mar Grandío, la audiencia busca identificarse con pequeños detalles como algunas manías o defectos (2009: 160).

Los momentos de humor son la esencia del formato, por lo que resulta imprescindible cuidarlos si se pretende que la serie tenga relevancia social. Aunque no hay un cálculo matemático exacto, el tiempo que transcurre entre un *gag* y otro no puede ser muy amplio, ya que provocaría aburrimiento en el telespectador. Para evitar que esto ocurra, *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* han hecho que los intervalos de tiempo entre chiste y chiste tengan un máximo de tiempo de veinte segundos aproximadamente. Más concretamente, el *gag* aparece por lo general entre los cinco y veinte segundos después de haber tenido lugar el anterior. No obstante, los diálogos de los personajes en ocasiones son tan ágiles, directos y concisos que pueden concentrar múltiples *gags* en unos pocos segundos.

Dentro de los *gags* se encuentran los *running gags*, que se presentan como un modo de establecer un vínculo personal con el telespectador. Este vínculo se establece a fuerza de repetir una y otra vez una acción cómica, la cual acaba por convertirse en un elemento propio y característico de un personaje. En las series *Big Bang Theory* y *New Girl* se encuentran este tipo de chistes recurrentes. Un ejemplo de la primera comedia es la frase de Sheldon: “Penny, Penny, Penny”, que utiliza cuando llama a su puerta. A lo largo de las temporadas Sheldon va incluyendo algunas modificaciones en su famosa frase pero siempre manteniendo su esencia humorística. En *New Girl*, un chiste recurrente es el bote llamado “Douchebag Jar” donde Schmidt deposita dinero cada vez que dice alguna grosería o adopta una postura engreída. La acción de introducir dinero es la misma en todas las ocasiones desde el capítulo uno, pero averiguar en qué ha cometido la falta en cada ocasión es lo que conduce al espectador a la risa. A través de estos chistes recurrentes se da lugar a que se creen momentos personales entre el personaje y el telespectador, debido a que se ha creado una familiaridad, una cotidianidad en base a la repetición incesante de una situación idéntica o similar. Todos estos *running gags* sirven para incentivar el sentimiento de pertenencia de los telespectadores, refuerza la idea de que forman parte de algo.

36. La canción de la cabecera de *Big Bang Theory* prevalece sobre las imágenes, es decir, que el tema escogido posee una mayor importancia y significado que el video. La pieza musical es la que dota de sentido a toda la composición ya que la letra aborda la teoría del *Big Bang* que dio origen al universo tal y como se conoce y sin ella las imágenes por sí solas carecerían de sentido, debido a que son imágenes aleatorias superpuestas unas con otras sobre el universo, átomos, dinosaurios, simios, monumentos, etc. De forma

resumida e informal la canción explica con el respaldo de las imágenes el origen del planeta Tierra y del ser humano. En veinte segundos la cabecera condensa todo lo ocurrido desde el inicio del *Big Bang*, nombre que da título a la serie, hasta la época contemporánea.

Toda esta explicación de la teoría del universo y las imágenes que se facilitan, sumado a que hacia el final de la canción la letra menciona que las matemáticas, las ciencias y la historia están a disposición del ser humano para resolver los misterios que le rodean, se consigue que el telespectador intuya que la *sitcom* va a guardar una estrecha relación con el mundo de las ciencias y la evolución. Por otra parte, en los últimos segundos de la entrada aparece un breve fragmento de todos los personajes escenificando un momento tan cotidiano como es el estar reunidos en el salón de casa compartiendo comida. El tipo de vestimenta que portan los personajes y su falta de atractivo conduce a la audiencia a relacionar a los personajes con el estereotipo del *nerd*. Además, los elementos que decoran la habitación en la que se encuentran (pizarras con fórmulas anotadas, fotografías del universo, una maqueta del ADN de un organismo vivo a gran escala, un telescopio y estanterías repletas de libros) siguen el estilo científico que se adelantaba durante todo el *opening*. Tras visionar todos estos referentes (ropa, comida y objetos), automáticamente la audiencia establece una conexión entre las referencias científicas que le han aportado el tema musical y las fotografías y los personajes con aspecto intelectual pero marginal que se muestran al final.

En los diez segundos de duración de la cabecera de *Modern Family* se muestra a tres familias distintas, todas ellas con hijos, reflejando la diversidad familiar que se halla en la sociedad estadounidense actual. Otro elemento común que tienen todas estas familias es el entorno en el que viven: las afueras de la ciudad. Esto se evidencia en la casa con jardín que se puede observar tras ellos cuando se disponen a posar frente a una cámara de fotos, la cual queda fuera del campo de visión del telespectador. Teniendo sólo en cuenta los escasos segundos de video, se puede intuir que los personajes son de clase media-alta debido a sus exuberantes casas en los suburbios, las cuales son inaccesibles para el norteamericano medio. Sus indumentarias, compuestas de traje y vestido en su mayoría, y su saber estar corroboran la idea de opulencia.

Las familias presentadas simulan ser una *matrioska* contenidas en el marco que sujeta cada familia. Primero se presenta a la familia compuesta por Claire y Phil, a continuación

se muestra la de Mitchell y Cam y, por último, la de Jay y Gloria. A través del juego en el que las fotografías de las familias se encadenan unas con otras dentro de los límites que presenta el cuadro, se establece un vínculo que une a las distintas familias mostradas. Se presupone que mantienen vínculos de sangre, lo cual hace que los mantengan unidos. En última instancia, se muestra a las tres familias reunidas pero con un espacio físico prudencial entre ellas para que el telespectador entienda que, a pesar de estar emparentadas, cada núcleo familiar representa a un tipo de familia. El hecho de que la familia situada en el medio sujete un cuadro donde aparece escrito “modern family”, respalda la idea de que intentan presentarse como núcleos familiares renovados que son parte de la sociedad contemporánea.

Se evidencia una contrariedad entre la pretensión de querer mostrarse “modernos” y la composición de las imágenes. Mientras que la originalidad se presenta mediante la elección de familias homoparentales o interraciales, la forma en la que se dan a conocer es tradicional y trillada. Los espacios escogidos para mostrar a los personajes son los jardines de sus casas en los suburbios. Además, los personajes se reúnen en dichos espacios para hacer algo tan clásico como es el tomar una foto familiar. La puesta en escena, en la que los padres se sitúan al fondo y los hijos al frente, la gestualidad de los mayores posando una mano sobre el hombro de sus hijos y las amplias sonrisas que dedican a cámara acentúan la idea de la familia conservadora.

A través de la cotidianidad y naturalidad que los personajes muestran previamente al momento de posar para la foto (se alisan la ropa, se ríen entre ellos, se empujan levemente para acortar la distancia entre ellos, etc.), se proporciona sutilmente al telespectador pistas informativas sobre lo que podrá encontrar en los capítulos de la serie. Todas las acciones de preparación que los personajes realizan para posar simulan espontaneidad y familiaridad e invitan a hacer creer a la audiencia que va a tener la posibilidad de conocerles en situaciones íntimas, a conocer aspectos que sólo los más allegados a la familia sabrían. De esta forma, los telespectadores, quienes adoptan el punto de vista privilegiado del fotógrafo, tienen la oportunidad de observar a los personajes en su estado natural dentro del ámbito privado (antes de ser tomada la fotografía mientras los personajes se apresuran para estar preparados) y en la fachada que adoptan de cara a la galería (momento en el que la imagen es tomada y todos posan como una familia feliz y unida).

Retomando el concepto del cuadro y relacionándolo con lo explicado, la enmarcación que representa el cuadro en el que aparece la foto de familia presenta una realidad limitada, una realidad constreñida por su marco. Pero gracias a la postura de fotógrafo que el telespectador asume, se tiene la capacidad de ver lo que hay más allá de ese marco, pudiendo conocer las dos caras de las distintas familias. Por una parte, se conoce su lado más artificioso con el que pretende transmitir una imagen de familia unida y decente al mundo y por otra, su lado más natural, que suele estar ligado al ámbito doméstico, donde ellos se presentan como realmente son: personas que mienten o traicionan y que tienen conflictos y miedos.

En la cabecera de *New Girl* se deja claro quien es la protagonista de la serie y quienes quedarán relegados a permanecer en un segundo plano. Además, el tema musical trata de dar a conocer a Jess a la audiencia, únicamente le hace referencia a ella. A su vez, también muestra el escenario donde se desenvolverán la mayoría de las tramas: el apartamento. El video simula ser un musical y los decorados móviles que dan fondo a la actuación de Jess son colocados por sus compañeros de piso al ritmo que marcan los pasos de la estrella. Aunque el diseño de los decorados es austero e infantil, sirven para que el telespectador se de cuenta rápidamente de que se procura escenificar un ambiente urbano con la ayuda de los altos edificios y antenas de televisión. Con la primera imagen de Jess en el *opening* en la que aparece amaneciendo en la cama y los decorados urbanitas que se muestran a continuación, se presupone que las historias se van a desarrollar lejos de los suburbios.

El tono frío e impersonal de los decorados que representan la ciudad contrasta con los pájaros que revolotean entre nubes acolchadas. Esto, sumado al tono dulce y amable de la canción que entona Jess, muestra el carácter dócil y alegre que la distingue. De esta forma, en pocos segundos se evidencian dos posturas que deben coexistir: la personalidad edulcorada de la protagonista y el entorno frívolo que constituye una ciudad de grandes dimensiones. Los otros tres personajes masculinos que acompañan la coreografía también se incluyen en el conjunto de elementos que desentonan con el aura despreocupado y dichoso de Jess. Esto se debe a que, aunque son los encargados de colocar y retirar los elementos decorativos, ellos permanecen ajenos a la actuación, no consiguen empatizar con el estado de ánimo de su compañera. Por ello sus rostros reflejan un aire de indiferencia en todo momento, limitándose a cumplir con su deber de hacer una puesta en escena adecuada. Las sonrisas o medias sonrisas que dedican los tres hombres al final de la cabecera muestran la incomodidad y la fachada que se ven obligados a mantener en la

obra y cara al público, que en este caso sería la audiencia. Los personajes se encuentran fuera de lugar porque nunca antes habían tenido que convivir con una persona tan sensible y alegre como ella, y la forma en la que han sido presentados en los escasos veinte segundos que dura la entrada han sido suficientes para darlo a conocer.

Por último, aparece el elemento del marco. Si en *Modern Family* el marco servía para estampar una imagen familiar clásica en su interior, en *New Girl* se resalta la idea de individualismo mostrando solamente a Jess en su interior. En este caso, se elimina a la familia para resaltar a una Jess independiente y feliz. La casa de la periferia que aparecía de fondo se sustituye por un estampado atrevido de colores llamativos. Además, el marco, que tiene un diseño ostentoso y recargado, tiene una forma ovalada, no rectangular. La elección de esta forma no es arbitraria, pues la forma ovalada no deja espacio para que otro individuo se incorpore y luzca junto a la protagonista. Con ello se vuelve a acentuar el concepto de independencia e individualidad.

37. Los métodos con los que se cuantifica el éxito de una serie han sido alterados. Los índices de audiencia y los galardones, aunque siguen siendo los más relevantes, ya no son los únicos que sirven para calcular la relevancia social de una serie. La aparición de Internet, los ordenadores personales y otros tipos de dispositivos tecnológicos como el teléfono móvil o las tabletas han convertido la medición del éxito en algo más amplio y complejo. Ahora el *feedback* de la audiencia a través del uso de la tecnología acaba por tener poder a la hora de considerar el futuro de un programa.

La audiencia contemporánea ha pasado de ser una audiencia pasiva, cuya función se limitaba a consumir todo tipo de programas sin posibilidad de establecer ningún juicio que pudiera afectar a su producción, a una audiencia activa en varios sentidos. Por un lado, los telespectadores tienen la libertad de escoger un tipo de programa entre un amplio abanico de posibilidades, de poder verlo dónde quiera, cuándo quiera y cómo quiera (Rodríguez, 2010: 131; Roca, 2010: 4 y 2011: 2; Bellón, 2012: 19). La posición tradicional que ubicaba al telespectador en el sofá o sillón del salón frente al televisor ha sido transformada. Ahora el telespectador puede hallarse en cualquier lugar y reproducir contenidos televisivos en cualquier dispositivo móvil con conexión a Internet.

Por otro lado, los telespectadores se convierten en prosumidores, es decir, combinan las acciones de producir y consumir contenido televisivo (Carreras, 2014; Rodríguez, 2010; Lara, 2005; Ferreras, 2014; Bellón, 2012; Moreno-Caballud, 2015). De este modo, los

telespectadores tienen la capacidad de crear nuevos contenidos derivados de sus series favoritas. Gracias a Internet, los prosumidores comparten con personas de todo el mundo sus páginas web, vídeos editados, memes creados en torno a una serie y comparten sus opiniones sobre esta a través de los foros y las redes sociales. Muestra clara de su activismo e involucración con la ficción son los relatos inventados por los fans llamados *fanfictions* y los *reaction videos*. Otro ejemplo que corrobora el activismo e interés de los fans por las series de ficción es el proporcionado por Luis Moreno-Caballud. El autor resalta que los fans se organizan y se encargan de traducir los capítulos de un gran número de series norteamericanas. Estos fans dedican parte de su tiempo libre para traducir el episodio la misma noche que es emitido en su país de origen, para que los subtítulos se puedan descargar en diversos idiomas a las pocas horas (2015: 154). Estos individuos actúan de forma contraria a todo lo que representa el capitalismo. Mientras que el sistema capitalista se basa en la acumulación de riquezas, en el individualismo exacerbado y en la competitividad virulenta, el cual condena a la sociedad a estar sometida a continuas injusticias y desigualdades, los fans trabajan de forma gratuita y conjunta para crear un valor cultural desinteresadamente, es decir, que no reciben remuneraciones por su esfuerzo (*id.*: 155). Estas personas no sólo invierten su tiempo libre en la traducción, sino que también dedican tiempo a la creación y mantenimiento de páginas web que almacenan los subtítulos creados y que permiten la descarga gratuita para cualquier usuario. Entre otras motivaciones, todo esto lo hacen con el objetivo de facilitar que otras personas puedan visionar series internacionales, sin que la barrera del idioma pueda ser un impedimento para su disfrute (*id.*: 153-154).

El hecho de que un ciudadano medio pueda disponer de varios dispositivos móviles para uso particular facilita el efecto de inmediatez. En cualquier momento y lugar un telespectador con conexión a Internet puede comentar, criticar, debatir o informar en el mismo instante en el que el episodio está siendo emitido. La inmediatez y la creación de productos de los prosumidores sirven, en el mejor de los casos, para retroalimentar e impulsar la relevancia del programa.

Este proceso interactivo que consiste en comentar algún aspecto del programa en cualquier instante y recibir respuestas e ideas inmediatas por parte de otros seguidores, incentiva el sentimiento de pertenencia a una comunidad. El telespectador ya no se limita a ver series de forma aislada, ahora pertenece a un colectivo que los mantiene unidos por unos intereses comunes. La audiencia actualmente además de consumir, produce y

divulga materiales de sus ficciones favoritas, lo cual demuestra una mayor implicación emocional por parte del telespectador contemporáneo en comparación al telespectador tradicional pasivo. Las nuevas herramientas que se encuentran al alcance del prosumidor como son los *reaction videos*, blogs, videochats, entre otros, redefinen el concepto que hasta ahora se había tenido de la persona fan. Estas le otorgan nuevas funciones, acentúan su involucración y aumentan su influencia sobre el presente y futuro del programa.

En relación al sentimiento de comunidad, los *reaction videos*, los cuales son alojados en *YouTube* por los usuarios para dejar constancia de todas sus reacciones ante un capítulo visto por primera vez, sirven para favorecer la creación de unos vínculos más fuertes con el resto de los miembros de la comunidad. Paralelamente, el hecho de que otros seguidores puedan publicar comentarios exponiendo su punto de vista respecto al contenido del video reacción o del capítulo que está abordando el video, hace que aumente la cercanía entre el fan que ha publicado su video en la página web y el resto de fans que han dejado sus observaciones mediante comentarios. Esta interacción hace creer a los fans que no son entes solitarios, que su simpatía hacia una serie es compartida por muchos otros.

En el caso concreto del formato *sitcom*, no es habitual que los fans hagan un video reacción de sus capítulos. Esta actividad es más propia de otros géneros como el dramático. Específicamente *Big Bang Theory* y *Modern Family* tienen unos pocos *reaction videos* y *New Girl* carece de ellos. Esto se debe a que, por ejemplo, el drama otorga más posibilidades a la hora de transmitir emociones más variadas (miedo, tristeza, alegría, ira, etc.) y contrastadas entre sí en un mismo episodio, ya que las series cómicas centran toda su atención especialmente a la diversión y las risas. Además, los capítulos cómicos tienen una duración muy inferior, unos veinte minutos, frente a los cuarenta minutos aproximadamente de los del drama, por lo que el espacio temporal que proporciona para que las emociones afloren es más reducido. No obstante, esto no quiere decir que en series como *Big Bang Theory*, *Modern Family* o *New Girl* no se pueda dar lugar a escenas con cierta carga dramática o de ira, pero estas emociones quedan limitadas a ser padecidas únicamente por los personajes, no llegan a ser transmitidas a la audiencia, ya que para que los telespectadores puedan reírse de las desgracias ajenas sin sentir culpabilidad, deben establecer un distanciamiento emocional entre ellos y los personajes.

Desde otro punto de vista, los *reaction videos* acaban por constituirse como una fuente valiosa de información gratuita para productores y guionistas. A través de ellos, los profesionales del audiovisual pueden observar qué tipo de situaciones o personajes son los que más agradan, disgustan, preocupan o si les es indiferente a los telespectadores. Los expertos pueden ver de primera mano las reacciones y valoraciones que facilitan de forma desinteresada sus seguidores y así averiguar si se han tomado las decisiones adecuadas o no en el desarrollo de las tramas.

En una sociedad de gustos efímeros y expuesta a una gran cantidad de opciones televisivas, los *reaction videos* brindan la oportunidad de conocer a la audiencia, pudiendo salvar a una serie de su cancelación. Además, quienes hacen estos *reaction videos* son generalmente adolescentes, caracterizados por ser la parte de la audiencia más infiel y escurridiza debido a que rápidamente cambian de preferencias y su atención es de fácil distracción. Así pues, este tipo de vídeos estrechan la distancia que mantenía alejada a la audiencia y a la serie, permitiendo la comunicación y otorgando la posibilidad de crear un producto que satisfaga mejor las demandas del consumidor.

Aparte de los *reaction videos*, los videochats también son utilizados por el grupo de fans para acrecentar el sentimiento comunitario hacia un programa televisivo. Con la ayuda de este método se consigue que cientos de invitados a dicho videochat expresen ideas y opiniones a través de mensajes de texto (para quienes tienen la posición de invitados) o mediante video y audio (para quien ha creado el videochat). De esta forma, aunque sólo se visualice el rostro y se escuche la voz de una única persona, no resulta ser un discurso unilateral. Los fans, aunque unos se hagan escuchar mediante la escritura y otros oralmente, se mantienen comunicados a tiempo real y son capaces de abordar distintos aspectos de sus series favoritas.

Los videochats no sólo tienen la función de compartir información o de reflexionar sobre algún aspecto concreto, también han sido utilizados como herramienta terapéutica ante el acontecimiento de un suceso dramático para los telespectadores, como puede ser el fallecimiento de un personaje querido. En este tipo de casos, los fans se reúnen en estos espacios para consolarse mutuamente y superar unidos el evento.

La persona fan no siempre recurre a las redes sociales o, en general, a Internet para promocionar un programa. También puede ocurrir que las utilicen para conseguir todo lo contrario, para revelarse contra algún aspecto concreto o contra la totalidad del programa.

Este caso se ha visto en la serie *Los 100*, donde una gran parte de los fans se revelaron contra el productor y los guionistas tras la eliminación de su personaje favorito. Estos seguidores, caracterizados por estar familiarizados con el mundo digital y por saber sacar su máximo provecho, se organizaron para iniciar una batalla digital con la que consiguieron hacerse eco en medios de comunicación de todo el mundo, que los índices de audiencia se vieran perjudicados, que importantes *sponsors* dejaran de invertir y que las valoraciones en páginas web como IMDb fueran las más negativas de su historia.

La comunidad fan ya no se caracteriza por su conformismo y exige ser respetado. El fan solitario, despojado de autoridad y de poder de decisión ha sido sustituido por otro nuevo con iniciativa, voluntad y, sobre todo, con recursos para hacerse escuchar. Los telespectadores han dejado de ser un mero número silencioso que contribuye a medir los índices de audiencia para participar en la toma de aquellas decisiones que afecten al desarrollo del programa. Se evidencia una gran capacidad de organización y de complicidad que les ayuda a adoptar un espíritu reivindicativo hacia todo aquello que definen como perjudicial. Ahora disponen de Internet para denunciar aquellas injusticias que consideren que productores, guionistas o canales de televisión estén cometiendo en contra suya, de la serie o de algún personaje. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de la comunidad fan, la última decisión sigue estando en manos de los profesionales del audiovisual pero también es cierto que ahora los fans son tomados en mayor consideración que en años anteriores.

Para evitar la cancelación de una serie ya no basta con hacer una buena campaña publicitaria, ahora se requiere más que nunca que cadenas y productores doten de un valor añadido a la audiencia. Es necesario que el telespectador establezca un vínculo emocional con la serie y se le haga sentir que forma parte de ella, que es un sujeto activo a la hora de tomar decisiones que podrían alterar el presente y futuro de su programa favorito. Los foros, blogs, *reaction videos*, *fanfictions*, etc. aparecen como resultado de la materialización de dicho valor añadido. La confluencia correcta o no de la televisión y las redes sociales dictaminarán en última instancia el futuro de las series de televisión.

38. La cultura popular siempre está en continua transformación debido a los avances tecnológicos y a los medios de comunicación (Cifuentes, 2010: 8). Nadie puede mantenerse al margen, cualquier persona se encuentra impregnada de la cultura popular

a consecuencia del gran poder de difusión que tienen los medios de masas (Eco, 1993: 32).

La cultura popular presenta dos controversias a destacar. El primero es que, aunque la cultura de masas está dirigida a la sociedad, pocas veces es creada por ella. La parte más elitista de la sociedad controla los contenidos televisivos y con ello la conducta, la manera de razonar y de actuar de la audiencia. Como consecuencia, la sociedad adquiere y asume como propios unos modelos de conducta que difieren de sus verdaderas necesidades en beneficio de unos pocos (Eco, 1993: 42). El segundo problema es que los mensajes de la clase hegemónica son introducidos sutilmente en la ficción televisiva, consiguiendo que la población absorba todo tipo de mensajes sin ser realmente consciente de ello (Newcomb y Hirsch, 1983: 562-565).

39. Paulatinamente, el panorama televisivo actual se dirige más hacia una cultura de nichos que de masas, debido a la experimentación de formatos, la hibridación y la multiplicación de contenidos televisivos fomentado principalmente por la televisión por cable e Internet. Como consecuencia, la sociedad tiende a segmentarse y con ello, también la cultura de masas.

La amplia oferta de programas televisivos sumado a los gustos efímeros y cambiantes de las nuevas generaciones complica la formalización de una cultura común. En lugar de una cultura de masas, se constituyen grupos reducidos que se mantienen unidos por unos intereses específicos comunes, llamados comunidades de fans. Esto manifiesta la incipiente proliferación de programas no generalistas, enfocadas a satisfacer las demandas de esta sociedad cambiante y tan desprovista de claras preferencias compartidas.

Plataformas *online* como *Netflix* y *Amazon Studios* están modificando los modos de consumir la programación, la manera en la que los seres humanos se relacionan y en la que se crean los grupos sociales. Ellas están tomando la función de abastecer las nuevas necesidades de la audiencia y, al mismo tiempo, también revolucionan el modelo televisivo tradicional basado en aglomerar al máximo número posible de telespectadores frente a la pequeña pantalla en un día y a una hora determinada. Para Tim Wu, la llegada de este tipo de empresas ha creado una brecha en los valores compartidos por la sociedad, ya que poco a poco están dejando de existir aquellas experiencias comunes que proporcionaban las series que eran emitidas en el modelo televisivo tradicional. Esta

brecha también supone una alteración en las formas de comunicarse de la audiencia. Ya no es tan sencillo que dos personas puedan interactuar sobre una serie debido a que las opciones son muy amplias y no resulta tan probable que sean seguidores de la misma serie de ficción. Además, en el hipotético caso de que encuentren una ficción en común, se le suma más dificultad el hecho de que esas dos personas podrían haber visionado un número distinto de capítulos, por lo que el conocimiento adquirido no sería equitativo entre ambos (2014: 15).

Pero esta remodelación en la producción y consumo de contenido televisivo que tanto afecta a la cultura de masas no sólo conlleva desventajas o complejidades, también consigue que los miembros de los grupos reducidos desarrollen un sentimiento de pertenencia mayor y que los vínculos entre ellos sean más fuertes y sólidos que los que hasta ahora se habían conocido en la cultura de masas (*ibid.*).

13.2. Conclusiones de las hipótesis

Hipótesis 1. *Las familias de series cómicas clásicas y contemporáneas mantienen como factor común el amor mutuo que sienten los miembros de un mismo núcleo familiar entre sí. Las relaciones que se establecen entre ellos es lo que ha sido modificado. Las relaciones basadas en el respeto y la sinceridad que defendía la familia nuclear han sido sustituidas por relaciones centradas en el engaño y la picaresca, dentro de familias desestructuradas o, al menos, no modélicas.*

Conclusión hipótesis 1. Se puede afirmar que las familias clásicas y contemporáneas tienen como característica común el amor que los personajes sienten hacia todos los miembros de su familia. También se confirma que en la actual ficción cómica, lo que realmente se ha modificado respecto a las *sitcoms* clásicas ha sido el tipo de relaciones que se establecen entre los miembros del núcleo familiar. Cualidades como la honradez, el respeto, la sinceridad, la transparencia y el efecto moralizador que caracterizaban a las familias nucleares que protagonizaban las series de décadas anteriores, han sido sustituidas por familias desestructuradas o no modélicas, cuyas relaciones se basan en la mentira, el engaño, la opacidad y la picaresca.

A diferencia de las familias nucleares (*La hora de Bill Cosby*), que se presentaban en pantalla como familias idílicas y alejadas de todos los problemas serios que podían afectar

al ciudadano norteamericano en un tiempo determinado, las familias contemporáneas (*Modern Family*) muestran sus imperfecciones, inseguridades y aquellos problemas que se pueden hallar en la vida cotidiana de cualquier persona en torno al trabajo, el amor, la salud o la convivencia familiar en el hogar. Estas nuevas familias contemporáneas muestran que todo lo que representa el ideal de familia es sólo una fachada, un espejismo al que se intenta aspirar pero que difícilmente se logra alcanzar. Las desventuras de las nuevas familias ponen en tela de juicio la coherencia de las familias nucleares a través de su incapacidad de asemejarse a ellas.

Este cambio se ha producido especialmente por el hecho de que aquellas familias nucleares perfectas han dejado de ser creíbles para el ciudadano medio. También, una gran parte de la sociedad norteamericana no estaba representada en las comedias clásicas. Este es el caso de aquellas personas que decidían no casarse y/o no tener descendencia, divorciados, madres y padres solteros, familias desestructuradas, familias homoparentales, matrimonios interraciales, etc. Todos estos modos de vida que se pueden encontrar con asiduidad en la sociedad norteamericana no podían identificarse con aquellas familias nucleares que no estaban asfixiados por problemas económicos o sociales y que disfrutaban del sueño americano.

Ahora no se pretende hacer apología de la familia idílica, actualmente la *sitcom* se centra en mostrar la vida de familias desestructuradas o no modélicas. Los miembros que componen un mismo núcleo familiar se engañan, evaden los problemas, mienten y ocultan la verdad para su conveniencia. El amor es el elemento que siempre se encuentra presente y es el motivo detonante para que al final los personajes hagan frente a los problemas o errores cometidos, que asuman las consecuencias de sus actos o que terminen por obrar por el bien de un familiar aunque eso suponga un sacrificio, un daño emocional o inconveniente para ellos mismos.

Estas comedias contemporáneas en las que los personajes son más pícaros y embusteros, acaban por ser más realistas y muestran mejor la pluralidad de la sociedad estadounidense que las que se produjeron en décadas anteriores. Son personajes con más matices, con una personalidad más compleja y tridimensional que la que tenían los padres e hijos modélicos. Las series cómicas actuales son más fieles a la realidad debido a que abordan temas de interés social y cuentan con una mayor diversidad entre sus personajes, a pesar

de que las personalidades con las que son dotados y los conflictos planteados sean radicalizados y llevados al extremo.

Hipótesis 2. *La representación de la mujer en las series cómicas ha ido evolucionando a lo largo de los años hasta llegar a convertirse actualmente en una mujer autónoma, fuerte e independiente, dejando de estar económica y emocionalmente atada al hombre.*

Conclusión hipótesis 2. Se refuta parcialmente esta hipótesis. Los personajes femeninos sí que se presentan más autónomas, autoritarias, fuertes e independientes. Incluso se experimenta una inversión de los roles de género donde el hombre (Leonard, Phil y Schmidt) tiende a asumir características tradicionalmente asignadas al sexo femenino, como es la sensibilidad, la dependencia y la delicadeza mientras que la mujer (Penny, Claire y Cece) adopta una postura más ruda, autoritaria y autosuficiente, cualidades propias de la definición clásica de la masculinidad.

Sin embargo, a pesar de las mejoras que se han incorporado en la representación de la mujer en pantalla, el personaje femenino continúa dependiendo emocionalmente del hombre y, en ocasiones, hasta económicamente (Claire y Gloria). El amor y la búsqueda de la media naranja es un tema que sigue estando muy presente en estos personajes. A pesar de que dotan de una gran importancia a otros aspectos como el trabajo o la amistad, el amor hacia un hombre puede llegar a ser motivo suficiente como para alterar por completo su estilo de vida. Por otro lado, las mujeres en las comedias siguen siendo utilizadas como objetos de deseo para la mirada masculina. Se han hallado casos procedentes de las tres series escogidas (Penny, Gloria y Cece), en los que los cuerpos femeninos son hipersexualizados y utilizados para seducir al hombre y aprovecharse de él. Teniendo en cuenta los pequeños progresos obtenidos y los restos de la cultura patriarcal aún presentes, se puede concluir que la comedia no tiene interés en acabar con la cultura patriarcal y los roles de género. Puede ridiculizarlas o mostrar la incoherencia que representan las etiquetas de género pero su propósito no es el de combatirlas.

Paralelamente, esta hipótesis sí que se confirma en las series dramáticas (*Los 100*, *Rizzoli & Isles* o *Person of Interest*). En este género las mujeres experimentan una total independencia emocional y económica del sexo masculino, ejercen trabajos de liderazgo y de máxima responsabilidad, son más agresivas, rudas y frívolas que cualquier hombre

y priorizan otras cuestiones como su oficio o la amistad a las relaciones sentimentales. Esto muestra que la *sitcom*, aunque ofrece una imagen de la mujer más positiva en comparación a décadas anteriores, en ciertos aspectos aún se mantiene estancada en el pasado y no ha terminado por adaptarse a los cambios que se han producido en la sociedad moderna.

Un motivo que justifica el hecho de que la comedia experimente un proceso de modernización del papel femenino mucho más lento, es que el género basa su humor en la ridiculización de estereotipos y de todas aquellas convenciones que se encuentran asentadas en el imaginario colectivo. Al necesitar de ideas preconcebidas en las mentes de los ciudadanos, resulta mucho más complejo que cualquier otro género el eliminar los últimos resquicios de la cultura patriarcal. Probablemente, cuando la autosuficiencia y fortaleza de la mujer se conviertan en los nuevos estereotipos, aparecerán en la comedia aquellos personajes femeninos más realistas y positivos que ya se vislumbra con naturalidad en el género dramático.

Hipótesis 3. *La presencia del personaje homosexual sigue siendo prácticamente inexistente en las comedias de situación contemporáneas de éxito. Dentro de los casos reducidos en los que hace aparición, el personaje homosexual se encuentra altamente estereotipado, cumpliendo así la imagen peyorativa que tradicionalmente le ha sido asignada. A su vez, las muestras de afecto físicas explícitas entre personajes del mismo sexo son censuradas casi en su totalidad.*

Los niños carecen de personajes homosexuales en las series infantiles que consumen debido al miedo y conservadurismo de los adultos. Esta censura provoca que al alcanzar la edad adulta desarrollen más prejuicios y se muestren más intolerantes hacia la diversidad sexual.

Conclusión hipótesis 3. Se confirma parcialmente la primera parte de la hipótesis. A través de las tres comedias escogidas y que son objeto de este estudio, se afirma que la participación de personajes homosexuales es muy escasa, especialmente en los papeles protagonistas, pero cuando aparecen no siempre cumplen los estereotipos negativos que históricamente han ido ligados a la homosexualidad.

En cuanto al número de apariciones de personajes homosexuales en las *sitcoms*, la única serie en la que la homosexualidad tiene una representación continua y un papel no secundario es *Modern Family* con la pareja compuesta por Cam y Mitchell. En *New Girl* y *Big Bang Theory* la homosexualidad, aunque siempre se tiene presente, sólo encuentra su lugar en personajes episódicos, cuya intervención no tiene gran relevancia a la hora de desarrollar las tramas, en alusiones verbales incluidas en las conversaciones mantenidas por personajes heterosexuales o en el cuestionamiento de la heterosexualidad de algún personaje. Los casos concretos de cada serie que recoge todo esto son los de Rajesh, Howard y Amy de *Big Bang Theory*, Schmidt, Sadie y Reagan de *New Girl* y Cam, Mitchell, Pepper y Ronaldo de *Modern Family*.

Personajes como Rajesh y Schmidt son los más propensos a ser confundidos con personas homosexuales por estar dotados de cualidades tradicionalmente asignadas a la mujer, como es la sensibilidad, delicadeza, indecisión, inseguridad, buenas dotes culinarias, entre otras. Ambos se declaran heterosexuales y anhelan conquistar al máximo número de mujeres posible pero, habitualmente, las relaciones que mantienen con otros hombres pueden hacer cuestionar su orientación sexual. Cada uno de ellos tiene un mejor amigo con el que la línea que separa la pura amistad del deseo homoerótico queda difusa en ocasiones. Cuando Rajesh se relaciona con Howard y Schmidt con Nick reflejan escenas propias de lo que podría considerarse la cotidianidad de una pareja, como pueden ser los celos, los halagos, los reproches, los besos, las discusiones acabadas en llanto o los intentos de solucionar una confrontación con regalos. Esta misma confusión generada dentro de la amistad se repite con Amy y Penny. Las ansias por mantener su amistad con su mejor amiga y el hecho de que nunca antes hubiera tenido a una persona a la que poder considerar amigo o amiga, ha desembocado en un amor y devoción incondicional por parte de Amy hacia Penny, representándose a veces en pantalla con tintes homoeróticos.

Como ya se ha dicho, la hipótesis se refuta en parte por el hecho de que no todas las apariciones de los personajes homosexuales en las *sitcoms* se encuentran altamente estereotipadas. Con personajes como Sadie (homosexual) y Reagan (bisexual) de *New Girl* y su incumplimiento con la imagen peyorativa del homosexual que se ha generalizado e impregnado en el tejido social, se hace de los homosexuales, en este sentido, una representación más realista y positiva. A través de ellas se enseña que no hay necesidad de diferenciar a las mujeres no heterosexuales de las heterosexuales a través de sus ropas, modales, actos o aficiones.

A diferencia de estos dos ejemplos femeninos, Cam y Mitchell de *Modern Family* se encuentran estigmatizados. Ambos cumplen la idea peyorativa del homosexual que ha sido arrastrada desde las primeras intervenciones de los personajes homosexuales en la comedia. Ellos son delicados, refinados, emocionalmente inestables, sensibles, se preocupan por su físico y vestuario y, especialmente Cam, se presenta como un hombre amanerado, tanto en la forma de expresarse y de gesticular como en sus gustos fílmicos y en la realización de actividades tan habituales como es el bailar. Además, Cam es amo de casa y cuidador de la hija que tienen en común, ambos trabajos desempeñados mayoritariamente por mujeres. Por si fuera poco, Cam y Mitchell además de ser dos estereotipos homosexuales, también disfrutan del sueño americano, idea arrastrada de las familias nucleares, consolidando una familia con su hija adoptiva en una casita de la periferia. Lo mismo ocurre con los personajes recurrentes como Pepper y Ronaldo. Ambos tienen unas cualidades muy similares a la otra pareja gay y su oficio es el de organizar bodas homosexuales, lo que incrementa la estigmatización no sólo por el hecho de que se dediquen a un trabajo donde abundan las mujeres, sino que también únicamente planifican celebraciones homosexuales. Para estos cuatro personajes, sobre todo en el caso de Cam y Pepper, es prácticamente imposible pasar desapercibidos entre hombres heterosexuales, ya sea por su vestuario, su personalidad o ambas.

Observando las tres series y los personajes señalados, se puede apreciar que los personajes estereotipados que dañan la imagen del homosexual regentan papeles protagonistas (Cam y Mitchell de *Modern Family*) y que los que proyectan una mejora en la percepción de la diversidad sexual (Sadie y Reagan de *New Girl*) son los que quedan relegados a papeles episódicos y/o con poca importancia en las tramas. En *Big Bang Theory*, la homosexualidad queda prácticamente limitada a manifestarse a través de malentendidos y errores. Adriana Ibiti señala que, a pesar de este progreso en la inclusión de personajes homosexuales a la ficción, aún no se está cerca de alcanzar ni la media parte de la producción que va dirigida a la audiencia heterosexual y, añade, que dentro de esta reducida cantidad de obras es aún habitual encontrar estereotipos en torno a la homosexualidad (2013: 16).

Exceptuando a *Modern Family*, las series *New Girl* y *Big Bang Theory* han hecho un intercambio de papeles del homosexual y el heterosexual. Los personajes que se definen como heterosexuales (Rajesh, Howard o Schmidt) son los que adoptan todas aquellas características que conforman el estereotipo del homosexual. Paralelamente, los

personajes que son abiertamente homosexuales o bisexuales (Sadie, Reagan o las familias homoparentales que aparecen en *New Girl*) son los que asumen todas aquellas cualidades físicas y psíquicas que podrían tener una mujer u hombre heterosexual.

En cuanto a la parte de la hipótesis donde se menciona la invisibilidad afectiva que existe entre personas del mismo sexo en pantalla, queda validada esta idea tras finalizar el análisis de las tres series. Además, se añade que cuando hay alguna manifestación física de carácter homosexual explícita es, o bien porque se ha producido por un error, por una exaltación desmesurada de las emociones o por cualquier otro motivo que esté alejado del verdadero deseo homoerótico, o bien porque la escena realmente requiere de dicha manifestación afectiva y, por lo tanto, se justifica su visibilidad en pantalla o porque los personajes se encuentran en un espacio seguro, alejados de la mirada heterosexual.

En *Big Bang Theory* y *New Girl* se manifiestan numerosas escenas donde las muestras de afecto entre personas del mismo sexo se visualizan en pantalla libremente. Este es el caso de Rajesh y Howard, quienes han compartido besos y caricias, de Amy y Penny y de Schmidt y Nick, parejas de amigos que también se han besado en pantalla. Sin embargo, todas estas acciones son llevadas a cabo por hombres y mujeres heterosexuales, presentadas dentro de un marco de comicidad y sin verdaderamente contener algún tipo de deseo sexual. Estas manifestaciones de afecto ridiculizan la expresión física del deseo homosexual, restándole toda la importancia, seriedad y respeto que merece cualquier manifestación amorosa dentro de todas las orientaciones sexuales existentes. Al ser provocadas por cualquier razón (error, embriaguez, inconsciencia de los actos, exaltación de los sentimientos, diversión, etc.), menos por tener una atracción sexual real, la homosexualidad queda limitada a lo absurdo, a lo ridículo y a lo cómico.

Analizando más en detalle a *New Girl*, ya que es una de las series que sí muestra personajes homosexuales, se puede comprobar que, aunque tengan representación en algunos episodios, nunca se visualiza muestra alguna de afecto. Ejemplo de ello son Sadie y Reagan. Sadie cumple la invisibilidad afectiva de la que se habla, ya que nunca ha sido vista compartiendo un momento íntimo con ninguna mujer ni aún apareciendo en un capítulo con su pareja. Este es el mismo caso de Reagan, sólo que aún más alarmante. Reagan es una persona abiertamente bisexual y mujeriega, contraria a las relaciones formales. A pesar de ello y de que en uno de los capítulos aparece una de sus más recientes amantes, no muestra en ningún momento afecto físico con otra mujer a ojos de la

audiencia. Sólo se conoce su gusto por las mujeres por anécdotas que cuenta de su pasado o su presente, no por pruebas tangibles. Sin embargo, sí que se muestra en pantalla los besos apasionados que comparte con un hombre y el momento en el que casi terminan juntos en la cama. Por otro lado, en *New Girl*, sólo se han mostrado besos homosexuales a través de los que Schmidt roba a su amigo. Esto refuerza la idea de que las muestras afectivas entre personas del mismo sexo son muy escasas y, dentro de esa escasez, se tiene la tendencia de ridiculizarlas o, al menos, de relegarlas al terreno de la comicidad y no del romanticismo.

En el único caso de las tres series donde una pareja de gays tiene un papel protagonista es el de Cam y Mitchell en *Modern Family*. El tener una presencia constante debería facilitar o aumentar las posibilidades de que se produzca un acercamiento físico entre la pareja pero esto no es lo que se vislumbra en los episodios. Rara vez la pareja se besa, se acaricia o simplemente hace referencias a su vida sexual, es más, cuando involuntariamente se ha expuesto el tema sexual delante de su familia, este ha sido motivo de vergüenza para la pareja y de incomodidad para los parientes. Los escasos besos que comparte la pareja se producen en lo que se han denominado “espacios seguros” y justificados, como es en un banquete rodeados de sus amigos homosexuales o el día de su propia boda, tras ser declarados esposos.

En cuanto a la segunda parte de la hipótesis, también se confirma parcialmente. Los contenidos televisivos dirigidos al público infantil carecen prácticamente de una representación del homosexual pero sí que se está empezando a tener más en cuenta su presencia. Paulatinamente, se van experimentando tímidos primeros contactos de la audiencia infantil con conceptos como la familia homoparental o el matrimonio homosexual interracial.

Tradicionalmente, la incorporación de personajes homosexuales en las series infantiles ha estado muy restringida por la derecha estadounidense. Por un lado, María Concepción Gimeno señala que el problema que presenta la homosexualidad es que tradicionalmente la iglesia la ha considerado un pecado, los Estados la han relacionado con la delincuencia y la ciencia la declaró una enfermedad (2014: 81). Por otro lado, los niños son considerados por los adultos como seres puros e inocentes sin capacidad para filtrar la información que reciben a través de la ficción. La combinación de la imagen peyorativa sobre la homosexualidad con la que han crecido las generaciones pasadas, sumado al

hecho de que la educación de sus hijos dependen de ellos y a la obsesión por defender la inocencia de los más pequeños, tiene como resultado los prejuicios existentes sobre la homosexualidad y la sospecha generalizada de que mostrar libremente la diversidad sexual en la ficción infantil puede constituirse como un elemento homosexualizador de niños.

Por ello es que cualquier tipo de sospecha hacia la heterosexualidad de algún personaje ha sido motivo suficiente para que los más conservadores lo critiquen fervientemente. Existen varios casos en televisión que han demostrado lo explicado. Algunos de ellos son: Bob Esponja de *Bob Esponja*, Tinky Winky de los *Teletubbies* o Patty Bouvier y Waylon Smithers de *Los Simpson*. Los más temerosos estadounidenses han acusado de ser personajes homosexualizadores a esta clase de personajes que, o bien son abiertamente homosexuales, como es el caso de Patty y Waylon, o bien pueden levantar sospechas debido a su comportamiento, personalidad o elementos que llevan consigo. Esto es lo que ocurre con Bob Esponja por su afectuosa relación con su mejor amigo Patricio o por su gran sensibilidad y facilidad para llorar. Otro ejemplo es Tinky Winky, personaje de color morado, color que siempre ha estado relacionado con la homosexualidad, luce un bolso mágico y posee un triángulo invertido en su cabeza, coincidiendo con el signo feminista que hace alusión a la vagina o al útero.

No obstante, a pesar de toda esta polémica, muchas series de animación clásicas producidas expresamente para los más pequeños ya contenían comportamientos y alusiones homosexuales. El conejo Bugs Bunny y el cazador Elmer el Gruñón de *The Bugs Bunny Show* han protagonizado escenas de travestismo, han escenificado una boda entre ellos e incluso han compartido un beso en la boca. Otros ejemplos de travestismo en animación son Pablo de *Los Picapiedra* y el abuelo Simpson de *Los Simpson*. Esta permisibilidad aparente de la homosexualidad en la programación infantil se debe principalmente a que se muestra dentro de un marco de comicidad y de la animación y, según Jeffery P. Dennis, por el hecho de que en este tipo de series se ridiculiza cualquier manifestación del deseo o afecto entre ellos (2010: 139). Es decir, que el deseo homoerótico no es real, su representación no produce peligrosidad, produce la mofa por parte de personajes y/o telespectadores.

El hecho de omitir una faceta de la realidad social en la que los niños están inmersos hace que se les condene a la ignorancia de lo que ocurre a su alrededor, pudiendo tener

consecuencias negativas en su desarrollo psíquico (Eco, 1993: 331). Por otro lado, a diferencia de los niños heterosexuales que cuentan con múltiples referentes de su misma condición sexual, los niños que serán futuros gays, lesbianas, bisexuales o transexuales no cuentan con referentes positivos en la ficción, no disfrutan de unos modelos que les ayuden a descubrirse a sí mismos ni a adquirir la información necesaria ante un sentimiento que desconocen. Emilio Martí denomina “apartheid” a esta discriminación sexual y añade que esto, en cuanto a libertades y educación se refiere, equivale a arrebatar parte de los derechos humanos de los jóvenes (2011: 111).

A pesar de toda la polémica que concentra el mostrar la homosexualidad en los contenidos televisivos dirigidos a los niños, al intento de censurar todo tipo de manifestación distinta a la heterosexual por parte de los estadounidenses más conservadores y a la ridiculización de cualquier manifestación homoerótica, se está empezando a dar visibilidad a personajes de diversas orientaciones sexuales en las series infantiles. La primera toma de contacto entre la homosexualidad y los niños ha sido llevada a cabo a través de una serie producida por *Disney Channel*, llamada *¡Buena suerte, Charlie!* en el año 2014. En uno de sus episodios se introduce no sólo a una pareja homosexual compuesta por dos mujeres, sino que también son una familia homoparental, ya que se presentan como las madres de la amiga de la pequeña Charlie. La naturalidad con la que Charlie acepta que su nueva amiga tenga dos madres y la sorpresa con la que reciben la noticia los padres de la protagonista, evidencia que los prejuicios sólo son padecidos por los adultos como consecuencia de haberse criado en una sociedad que tradicionalmente se ha encargado de omitirles una parte de la realidad social a la que pertenecen. A su vez, el hecho de presentar a dos mujeres lesbianas sin cumplir el clásico estereotipo de la lesbiana masculina ni tener ningún estigma que las puedan diferenciar de entre el resto de mujeres heterosexuales, hace de ellas un referente positivo tanto para los futuros niños heterosexuales como para los futuros niños homosexuales. Para los niños heterosexuales porque necesitan estar informados y consolidar una imagen lo más realista posible respecto a lo que desconocen y los futuros niños homosexuales, bisexuales o transexuales porque requieren de modelos positivos con los que poder identificarse y llegar a conocerse a sí mismos.

En el año 2016 se aprecia un ejemplo similar en una de las últimas series producidas por *Nickelodeon*, llamada *The Loud House*. En uno de sus capítulos aparecen los padres de uno de los mejores amigos de Lincoln, el protagonista. Los padres resultan ser dos hombres homosexuales casados y de distinta raza. Al igual que Charlie, el protagonista

saluda a la familia de su amigo con total naturalidad, aceptando con normalidad otros estilos de vida. *The Loud House* no sólo está siendo pionera en mostrar abiertamente a familias homoparentales en la programación, sino que también lo está siendo por el hecho de presentar a un matrimonio gay interracial.

Por ejemplos como los dos que se acaban de mencionar, la hipótesis que parte de la creencia de que no existen personajes homosexuales en las series infantiles se refuta parcialmente. Se dice parcialmente y no de forma absoluta debido a que, a pesar de que se está apostando paulatinamente por la visibilidad de las minorías, su representación sigue siendo escasa, sobre todo si se compara con la libre expresión de las parejas heterosexuales.

Por otro lado, se añade que la televisión se constituye como una herramienta educativa y como el ocio favorito de los más pequeños. Por esta razón, este medio de comunicación tiene los recursos suficientes para que a través de su ficción ayude a conformar futuros adultos capaces de aceptar la diversidad y la complejidad que presenta la sociedad con la que tienen que convivir.

Hipótesis 4. *Las comedias de situación influyen, voluntaria o involuntariamente, sobre la sociedad al igual que la sociedad lo hace sobre las sitcoms. Por un lado, el influjo que tiene la sociedad se hace visible en la tendencia del formato de plasmar su vida cotidiana a través de sus personajes y de incorporar en sus tramas temas que preocupan, afectan o tienen algún tipo de interés para la ciudadanía contemporánea. Por otro lado, la comedia es un género infravalorado por telespectadores y profesionales pero tiene la capacidad de poder influir sobre la psique de la audiencia e irrumpir y modificar su estilo de vida. Dicha infravaloración del género cómico incrementa su efectividad a la hora de persuadir y/o influir en la sociedad, debido a que esta no tiene la predisposición de cuestionar lo que ve. El telespectador ignora el potencial que puede llegar a tener la comedia en general y la sitcom en particular.*

Conclusión hipótesis 4. Se confirma esta hipótesis. La comedia de situación es una forma de expresión de la cultura popular dirigida a la sociedad de masas y difundida principalmente a través de la televisión. Por esto mismo, se puede decir que la *sitcom* se

encuentra enraizada a la cultura popular y, en consecuencia, también se encuentra ligada a la sociedad.

A pesar de que la cultura popular o la comedia de enredo no tienen la obligación de reflejar ni a la sociedad contemporánea ni a su estilo de vida, al igual que tampoco la sociedad tiene por qué asumir y poner en práctica la información recibida por ellas, se acaba por producir un efecto de retroalimentación. En el caso del formato, que es objeto de este estudio, termina por ser un espejo de una sociedad en un tiempo y un lugar determinado en la Historia. Por eso Stacy Takacs decía que la *sitcom* está estrechamente relacionada con la realidad social, debido al énfasis que hace en mostrar acontecimientos contemporáneos, el realismo de lo cotidiano y el humor convencional de una época (2011: 417). En esencia, a través de la comedia de enredo se consigue capturar en imágenes y sonido el contexto social de una época determinada. Así pues, se puede decir que la *sitcom* aporta información y puntos de vista a la sociedad y viceversa, continuando con el proceso de transformación mutuo.

La cotidianidad del día a día de un norteamericano se ha convertido en la base de partida de cualquier *sitcom* desde sus orígenes. Escenarios tradicionales como un salón, una cafetería o una oficina han sido utilizados para mostrar la rutina de la sociedad desde distintos ámbitos. Con el salón de casa se ha mostrado el lado más íntimo de la sociedad, observando las relaciones que se establecen entre los miembros de una familia en la convivencia. En un bar o cafetería se plasman las relaciones de amistad que se establecen entre un grupo de amigos y, por último, en la oficina se dan a conocer las relaciones que se forman entre empleados. Con estos tres escenarios tan habituales en la vida de cualquier estadounidense, se agrupan los tres grandes núcleos que componen su existencia: familia, amigos y compañeros de trabajo. En cada lugar mencionado, los personajes recrean sucesos y conflictos cotidianos que le podrían ocurrir a cualquiera (en el hogar: opiniones contrapuestas entre padres e hijos, en el bar: una traición de un amigo y en la oficina: una reducción de plantilla). Lo que mantiene distanciada a la ficción cómica de la realidad del telespectador es la radicalización de los comportamientos de los personajes y la resolución del conflicto. El suceso puede ser el mismo en la ficción y en la realidad, como lo es una infidelidad o un despido, lo que realmente marca la diferencia son los actos exagerados y drásticos que llevan a cabo los personajes para intentar remendar el problema surgido.

Las series cómicas se presentan como un lugar de experimentación, donde todas las cuestiones que pueden preocupar o afectar directamente al ciudadano medio (paro, divorcio, religión, diversidad familiar, búsqueda del trabajo soñado, etc.) se recogen en sus capítulos y se muestran desde una perspectiva humorística y desenfadada, propia del género cómico. Por esto mismo es por lo que se dice que las *sitcoms* se constituyen como un espejo o reflejo de la sociedad contemporánea. Es a partir de este momento cuando se produce el proceso retroalimentativo. Una vez que la comedia de enredo absorbe las peculiaridades propias de la sociedad, el formato presenta los temas mencionados a través de las desventuras de los personajes y, como resultado, ofrece al telespectador una variedad de recursos para afrontar una situación (aprendidas mediante la observación de las acciones y comportamientos de los personajes frente a un conflicto) y también una visión más optimista y alegre del mundo.

Algunos acontecimientos bélicos o políticos, como la Guerra de Vietnam o el atentado terrorista del 11-S, han sido motivo de cambio en las posteriores producciones ficcionales, lo que demuestra el poder que ejerce sobre ella la ciudadanía. Los personajes tienen muy presente la Historia de su país. Por ello es que han hecho en ocasiones referencia a momentos trascendentales, normalmente relacionados con la política o guerras, los cuales han podido marcar un antes y un después en Estados Unidos. Como ejemplo, en *Big Bang Theory* se menciona la batalla de Antietam librada en 1862 y la batalla de Gettysburg que tuvo lugar un año después. Otro ejemplo de un acontecimiento más reciente se encuentra en *Modern Family*, donde Jay se niega a rendirse y volver a perder contra los vietnamitas. Con una estampa tan cotidiana como es la de un abuelo cuidando de su nieta, se escenifica la Guerra de Vietnam. Jay y su hijo Mitchell representan al bando estadounidense y Lily y las demás niñas personifican al bando enemigo, el vietnamita. Ante la aparente imposibilidad de controlar a las niñas y el agotamiento de Mitchell, Jay elabora un discurso triunfalista, propio de la cultura estadounidense, en el que admite que no está dispuesto a volver a perder contra los vietnamitas y con el que acaba por proporcionar ánimos a su hijo.

Por último, la introducción de celebridades como personajes episódicos en las comedias contemporáneas también manifiesta el influjo de la sociedad sobre la ficción. En *Big Bang Theory* se ha podido ver a Stephen Hawking, Wil Wheaton o Neil deGrasse Tyson, en *New Girl* a Taylor Swift, Prince o Kareem Abdul-Jabbar y en *Modern Family* a Josh Gad, Judy Greer o Matthew Broderick. Todas estas notoriedades son fácilmente reconocibles

para la audiencia norteamericana, ya que son personas que, o bien están teniendo éxito en su campo actualmente, o bien porque en algún momento determinado han tenido una transcendencia social lo suficientemente potente como para permanecer en la memoria colectiva.

Por otro lado, la comedia ha sido descrita peyorativamente con etiquetas como “llana”, “superficial”, “banalidad” o “ligereza” tanto en cine como en televisión por expertos y audiencia (Arellano, 1990: 10-11; Berger, 1999: 17; Álvarez, 1999: 77; Hurd, 2006: 762; Cascajosa, 2007b: 101; López, 2009: 329; Attallah, 2010: 16-17). Son varios los motivos que han contribuido a que se haya generalizado esta opinión deficiente sobre el género cómico. En primer lugar, el humor queda excluido de las convenciones sociales serias, como pueden ser las ceremonias religiosas o los funerales. A consecuencia de esta exclusión, se ha favorecido el que las personas crean que lo cómico es un aspecto superficial o marginal de la vida humana (Berger, 1999: 17). En segundo lugar, la comedia es retransmitida a través de la televisión, el medio de comunicación más criticado debido a su supuesta falta de programas de calidad y/o de elevado nivel cultural. Este segundo caso afecta principalmente a la *sitcom*, ya que la televisión es el medio convencional por la que se retransmite, y hace que guionistas, críticos y telespectadores etiqueten a la comedia de situación de “predecible”, “repetitiva” y “estúpida” (Hurd, 2006: 762). En tercer y último lugar, la comedia ha sido tradicionalmente la elección preferida por la audiencia a la hora de querer evadirse de todo lo serio y problemático de su vida personal. De esta forma, se establece automáticamente una separación entre lo que se considera trivial o liviano, donde quedaría situada la comedia, y las cuestiones serias o trascendentales.

Por otro lado, esta infravaloración o menosprecio por la comedia en general y la *sitcom* en particular les otorga cierto poder a la hora de influir en las mentes de la audiencia y de inducirles de forma inconsciente necesidades de consumo, atraerles hacia una postura ideológica determinada, generar unas expectativas concretas y, en general, alterar el estilo de vida y la cotidianidad de las personas para alcanzar un fin, ya sea político, social, económico, religioso o de cualquier otra índole. El telespectador, una vez que se ha identificado con un personaje y ha establecido cierta empatía, es más receptivo a la hora de adoptar determinados comportamientos y acciones de sus personajes favoritos. A pesar de ser una ficción, la comedia de situación proporciona distintas perspectivas sobre cualquier tema relacionado con la vida cotidiana. Así pues, el telespectador, consciente o

inconscientemente, absorbe la información que le ha suministrado la ficción y tiene la posibilidad de ponerla en práctica en su vida personal. Un ejemplo que corrobora lo afirmado es el mencionado por Ronald Berman, quien señaló que las donaciones de sangre aumentaron en las clínicas *Red Cross* en los Estados Unidos tras que el personaje Archie Bunker de *Todo en familia* donara (1987: 15-18). Otro caso es el explicado por Cristel Antonia Russel y Barbara B. Stern, quienes afirman que en los años noventa aumentaron el número de cafeterías en las ciudades debido a que era el sitio de reunión habitual de los grupos de amigos en *Friends* y *Frasier* (2006: 7).

Por otro lado, las comedias de situación contemporáneas como *Big Bang Theory*, *New Girl* o *Modern Family* han colaborado en el proceso de producción de la cultura popular. *Big Bang Theory* ha cambiado el papel marginal que tradicionalmente había tenido el personaje friqui. A raíz de esta serie, el *nerd* ha tomado relevancia en la ficción hasta el punto de considerarse algo moderno y un signo de orgullo. Ahora está bien visto buscar la diferencia y resaltar de alguna forma sobre las masas. También ha alterado indirectamente la forma en la que la sociedad se divierte debido a que sus *gags* han dejado de buscar el humor fácil, insulso y soez para empezar a utilizar un humor más inteligente, elegante y fresco. También las series cómicas influyen en la percepción que la sociedad tiene sobre la extendida idea del sueño americano, independientemente de que sus intenciones sean las de cuestionarla o perpetuarla. El mito de Superman del que hablaba Umberto Eco, se materializa en los personajes friquis o aparentemente sin unas grandes cualidades a resaltar, enseñando así a la ciudadanía que con el tiempo cualquiera de ellos, por muy corriente que sea, puede llegar a ser una versión mejorada de sí mismo y conseguir sus objetivos (1993: 227).

Este poder que tiene la *sitcom* se ve favorecido por el hecho de que la audiencia no suele desconfiar de lo que se le muestra en una serie cómica, se le subestima, el telespectador no adopta una visión crítica ni se cuestiona qué tipo de intenciones pueden subyacer en sus capítulos, puesto que su capacidad de manipular, sugestionar o controlar el pensamiento de la sociedad es desconocida para la mayoría. Esto no ocurre con otros formatos más serios, como son los informativos, ya que en estos casos la audiencia se muestra más desconfiada y escéptica hacia lo que ve y escucha. Es consciente de que una misma noticia, contada por distintas fuentes, podrá esconder una ideología u otra y tener el propósito de favorecer a un grupo dominante específico. Esta infravaloración hacia la *sitcom*, sumado a la empatía e identificación que puede tener una persona respecto a un

personaje, crea cierta predisposición por parte del telespectador a ser influido sobre su personalidad y su criterio respecto a cualquier aspecto perteneciente a la realidad.

El fin u objetivo que se esconde tras las tramas de la ficción, muy lejos del mero entretenimiento de la audiencia, responde a la necesidad de los poderosos de ejercer un control sobre la sociedad. Esta afirmación queda respaldada por Román Gubern, quien dijo que “los mensajes [ideológicos] de ficción narrativa de la cultura popular, [...] mediante las reiteraciones de su estructura iterativa implantan sólidamente ciertas ideas y opiniones en la masa de sus destinatarios” (1988: 301-302). Esta influencia y control sobre las personas es posible gracias a la creencia generalizada de que lo que aparece en televisión es real, que es una ventana abierta al mundo. Esta sensación de realismo se ve provocada por la convicción que poseen las imágenes, que dotan de veracidad la información que se pretende transmitir, y el respaldo del audio que sirve para aportar más información o para corroborar lo que las imágenes muestran (Fernández, 2005: 2; Rodríguez, 2010: 118-119; Orozco, 2014: 3).

Hipótesis 5. *Paulatinamente, se experimenta un aumento en el número de cadenas temáticas cuya programación se centra exclusivamente en el género cómico, ocupando la sitcom un lugar destacado. Esta proliferación de canales temáticos se debe a la necesidad de mejorar la calidad de un programa para satisfacer las demandas de una audiencia cada vez más exigente y difícil de fidelizar.*

Los adultos recurren a las comedias de situación principalmente para divertirse y evadirse de la realidad durante un breve periodo de tiempo, mientras que los niños utilizan la ficción cómica para comprender el mundo que les rodea y que desconocen debido a su corta edad.

Conclusión hipótesis 5. Se confirma la primera parte de esta hipótesis. La oligarquía de la que disfrutaban las tres grandes cadenas (ABC, NBC y CBS) terminó con la llegada de la televisión por cable en los años ochenta. Desde entonces se ha experimentado un aumento del número de canales y con ello, una multiplicación de programas televisivos. A su vez, este incremento de la cantidad de canales y programas ha provocado que el telespectador sea más selectivo y exigente a la hora de escoger los programas a los que va a invertir su tiempo.

Las cadenas temáticas que dedican su parrilla televisiva exclusivamente a contenidos cómicos han sido creadas, entre otras razones, como respuesta a esa exigencia y a la necesidad de competir entre la gran variedad de opciones televisivas que se pueden hallar en la actualidad. El hecho de que una cadena dedique todo su contenido a un género determinado permite que se especialice en ese género y que produzca programas de mayor calidad, acorde a las demandas del telespectador. Esto implica un cambio radical a la hora de tratar a las audiencias porque ya no se les aborda como a una masa homogénea, sino como a una audiencia heterogénea y fragmentada por diferentes preferencias televisivas. Cada vez es más evidente el cambio que se ha hecho pasando de aglutinar a toda una familia y obligarla a conformarse con elegir un programa de entre una limitada lista de opciones a poder cada individuo elegir el programa que más le satisfaga de entre un número amplio de posibilidades. De esta manera, se va sustituyendo poco a poco a la cultura de masas por la cultura de nichos. Las cadenas ahora tienen más competidores y deben luchar por captar la atención de una audiencia cada vez más infiel, más difícil de sorprender y de gustos efímeros.

En estos canales temáticos de comedia se pueden emitir todo tipo de contenidos, como películas, monólogos, series, *talkshows*, etc., siempre y cuando su esencia resida en la comedia. Algunos ejemplos destacables de canales cómicos son:

Canales temáticos para la audiencia adulta

La *Turner Broadcasting System* (TBS) tiene como principal elemento en sus emisiones a las *sitcoms*, ya sean reposiciones (*Seinfeld*, *Matrimonio con hijos* y *Friends*) o contemporáneas (*Big Bang Theory*, *Padre made in USA* y *Padre de familia*), pero también cuenta con películas, *realityTV* (*Deal with It* y *America's Funniest Home Videos*) y *talkshows* (*Conan*). *Home Box Office Comedy* (HBO Comedy) es otro canal temático en el que se retransmiten comedias de enredo (*Larry David*, *Girls* y *Hello Ladies*) y actuaciones de famosos cómicos monologuistas (Katt Williams, John Leguizamo y Jerrod Carmichael). Otro a destacar es *Comedy Central* donde se pueden hallar comedias de situación (*Workaholics*, *Broad City* e *Inside Amy Schumer*), *game-shows* (@Midnight), *infotainments* (*The Colbert Report* y *Las noticias de Jon Stewart*) y monólogos interpretados por actores cómicos relevantes (Dane Cook, Amy Schumer y Chris D'Elia). Por último, existen otros canales temáticos que emiten contenido cómico aunque no sea presentado en el formato *sitcom*. Este es el caso de *Starz Comedy*, cuya parrilla televisiva

está conformada únicamente por el cine de humor. Esta cadena engloba varias décadas, no sólo emite las películas que se producen en el presente.

Otras cadenas de interés que apuestan por las comedias de situación, aunque no se limitan a producir contenidos cómicos exclusivamente, son: *Freeform* (*Melissa & Joey*, *Papá canguro*, *The Middle* y *Young & Hungry*), *The CW* (*Husbands*, *Seed*, *Crazy ExGirlfriend* y *Play it Again, Dick*), *USA Network* emite *sitcoms* (*Benched: una abogada en apuros* y *Playing House*) pero también recurre a la hibridación de géneros, concretamente a los *dramedias* (*Ladrón de guante blanco* y *Royal Pains*), e incorpora el *reality* cómico a su programación (*Chrisley Knows Best*) y *Showtime* sigue la línea de la anterior incluyendo *dramedias* a su parrilla (*Weeds* y *Californication*), comedias de situación (*Web Therapy* y *Episodes*), películas cómicas y monólogos (Kevin Hart, Dane Cook y Sebastián Maniscalco).

Canales temáticos para la audiencia infantil

Para el público infantil también existen canales cuya programación se basa principalmente en la comedia. Algunos de los canales más destacables son: *Disney Channel* (*Jessie*, *Mi perro tiene un blog*, *Liv and Maddie* y *K.C. Agente especial*) y *Nickelodeon* (*iCarly*, *Victorious*, *The Thundermans* y *Bella and the Bulldogs*).

La comedia no sólo se ve representada por personajes de carne y hueso, también tiene un lugar importante en las series de animación. Dentro de la animación, la programación puede estar dirigida a un público adulto o infantil y de ello dependerá el tipo de contenido que se puede hallar en ella.

Canales temáticos de animación para la audiencia adulta

La *Fox Company Broadcasting* (FOX) emite varias series de animación entre las que se pueden encontrar *Los Simpson*, *Padre de familia* y *Padre made in USA*. En todas ellas aparecen familias completamente desestructuradas, hacen parodia de cualquier tema actual, emplean la violencia física y utilizan un lenguaje soez. Estos aspectos son llevados al extremo en *TripTank* y *South Park*, ambas pertenecientes a la *Comedy Central*. Siguiendo con la *Comedy Central*, también se puede encontrar a *Futurama*, resultado del

éxito de *Los Simpson*, la cual sigue la misma línea de insurgencia, rebeldía y descaro que la familia amarilla pero esta vez enfocado a un grupo de amigos.

Canales temáticos de animación para la audiencia infantil

Por otro lado, para la audiencia más joven, *Disney Channel* ofrece varias series como *Phineas y Ferb*, *Gravity Falls* y *Prodigiosa. Las aventuras de Ladybug*. A su vez, la compañía *Disney* tiene otros dos canales: *Disney XD* y *Disney Junior*, que se diferencian principalmente en que la primera va dirigida a adolescentes y la segunda a niños en edad de preescolar. Mientras que en *Disney XD* se pueden encontrar series como *Penn Zero. Héroe aventurero*, *Marvel: Los Vengadores unidos* o *Guardianes de la galaxia*, en *Disney Junior* se retransmite *La princesa Sofía*, *Henry el monstruo feliz* y *PJ Masks*. Otra de las más destacables diferencias entre estas dos últimas cadenas es que *Disney Junior* presenta tramas menos complejas y más edulcoradas que *Disney XD*, ya que tienen que ser fácilmente entendibles a edades muy tempranas.

Siguiendo la línea de *Disney Junior* se encuentra a *Discovery Kids*, donde se presentan series como *Peppa Pig*, *My little pony: la magia de la amistad* y *Pac-Man y las aventuras fantasmales*. A la lista de canales se añade *Nickelodeon*, entre cuya programación se puede encontrar a *Bob Esponja*, *Los padrinos mágicos*, *Las tortugas ninja* y *Kung fu panda: la leyenda de Po*. Complementariamente está *NickToons*, cadena que desde su origen se encarga de emitir producciones ya finalizadas o sustituidas por otras por su antecesora. En este canal se emiten series como *Los pingüinos de Madagascar*, *T.U.F.F. Puppy* y *Monsters vs Aliens*. Por último, se destaca *Boomerang*, cuya programación se caracteriza principalmente por readaptar series antiguas de éxito a la actualidad a través de un estilo más modernista en el trazo de los dibujos. Algunos ejemplos son: *The Looney Tunes Show*, *El show de Tom y Jerry* y *Be Cool, Scooby-Doo*.

En cuanto a la segunda parte de la hipótesis, también se confirma. Los adultos que son asiduos a la *sitcom* adoptan una postura hedonista, esperan conseguir una satisfacción inmediata con el fin de aliviar la presión de los problemas ordinarios a los que son sometidos en el mundo real. Esta idea de encontrar amparo en las comedias se debe

principalmente al placer provocado por la combinación de un gran número de *gags*⁵¹¹ y una visión optimista respecto al mundo que se plasma a través de los personajes.

Como se acaba de decir, los telespectadores recurren al formato para reír y divertirse, aunque sea por un corto periodo de tiempo, pero también encuentran en ella, ya sea intencionada o involuntariamente, modelos de conducta y pautas de actuación. Los personajes acaban por constituirse como referentes, positivos o no, para la audiencia. Estos seres ficticiales acaban siendo un modelo de conducta para los telespectadores y en la manera en la que los personajes se enfrentan a los conflictos, los telespectadores encuentran variedad de formas con las que poder lidiar con sus propios problemas. En resumen, los adultos a través de las comedias de situación no sólo consiguen reducir la tensión y el agobio que son generados dentro de la cotidianidad de la persona, sino que también adquieren conocimientos para lidiar con los conflictos, distintas filosofías de vida y una visión optimista y desenfadada.

Por otro lado, los niños ven las series como una ventana al mundo, como una valiosa fuente de información capaz de proporcionarle todo tipo de conocimientos sobre el mundo que les rodea y que desconocen debido a su corta edad (Montero, 2006: 54). A través de ella son capaces de adquirir las primeras experiencias, aunque no sea en primera persona, sobre cuestiones de cualquier índole (valores, razas, culturas, mundo laboral, diversidad familiar, etc.). A través de los ojos de los personajes, los niños tienen su primera toma de contacto con el mundo, cosa que de cualquier otra forma les sería prácticamente imposible de experimentar.

Resulta obvio que los más jóvenes, al igual que los adultos, utilizan las comedias como una forma de divertirse, pero los motivos que pueden tener adultos y niños para querer reír son muy distintos. A diferencia de los mayores, los más pequeños no pretenden olvidarse de los conflictos o de los problemas serios debido a que carecen de ellos o, al menos, de aquellos problemas propios de la edad adulta y que tanto estrés generan (crisis, desempleo, enfermedad, divorcio, etc.). Los niños principalmente buscan en sus series y personajes preferidos obtener respuestas y saciar curiosidades sobre todo aquello que ignoran.

⁵¹¹ En *Big Bang Theory*, *Modern Family* y *New Girl* los intervalos de tiempo entre *gag* y *gag* no suelen exceder los veinte segundos.

13.3. Limitaciones de la investigación

Para la realización de esta tesis doctoral se ha tenido que escoger un número limitado de series contemporáneas para tomarlas como objeto de estudio. Aunque las seleccionadas son series relevantes en la sociedad norteamericana (la longevidad de sus temporadas lo corroboran), no dejan de ser un número reducido para que los resultados obtenidos puedan generalizarse al resto de programación que se pueda encontrar en la parrilla televisiva actual. No obstante, al tratarse de tres de las series que más éxito están teniendo y que ya han conseguido cierta estabilidad debido a que llevan años produciendo y emitiendo episodios, son muestras suficientes para obtener unos datos sólidos y fiables.

Una vez acordado los títulos de las *sitcoms* que van a ser objeto de estudio de esta investigación, se hallan otros inconvenientes. Uno de ellos es el hecho de que todas ellas son series que aún se encuentran en emisión, no son programas finalizados, por lo que no se posee una visión global del objeto, lo que permitiría tener más conocimientos y herramientas para conseguir unas conclusiones más fehacientes y reales. El otro inconveniente que afecta directamente al epígrafe más importante del trabajo, que es el undécimo, es que se ha tenido que limitar el análisis a una única temporada por cada una de las comedias, concretamente a la primera temporada. Dentro de este epígrafe, el principal afectado ha sido el apartado donde los personajes son descritos física y psicológicamente. Los personajes de las series poseen un arco de transformación muy marcado y, aunque en esencia sigan siendo los mismos, a lo largo de las temporadas han experimentado diversas transformaciones, ya sea para bien o para mal.

Esto se aprecia sobre todo en la serie *Big Bang Theory*, debido a que es de las tres la que más temporadas tiene por el momento y eso facilita que los personajes tengan tiempo suficiente para atravesar cambios. Por ejemplo, el Sheldon Cooper de la primera temporada no es el mismo que se puede encontrar en la décima. Sus características básicas como el ser friqui, problemático y maniático siguen estando presentes, pero a lo largo del tiempo ha conseguido asemejarse más a las personas ordinarias, dándose la oportunidad de vivir experiencias propias del ser humano como es el tener pareja, pedir disculpas cuando se comete un error o permitir el contacto físico.

Por último, otra de las limitaciones que se ha podido encontrar y que afecta a la tesis de forma global, es que actualmente no se halla una bibliografía demasiado extensa que centre su estudio en el formato *sitcom*, por lo que la adquisición de conocimientos previos

para desarrollar este tema ha resultado ser más compleja. Pero esta restricción no es totalmente negativa, puesto que también ha sido una oportunidad para entender esta tesis doctoral como una forma de contribuir a la aportación de conocimientos de un formato que no ha sido tan explotado como otros.

13.4. Propuestas para futuras investigaciones

Analizar las tres series de comedia una vez concluidas para tener un punto de vista global que permita obtener unos datos definitivos y completos. En ese caso, este trabajo podría servir como punto de partida para dicha investigación. A través de este, el próximo investigador podría adquirir los conocimientos suficientes para seguir desarrollando y profundizando en el formato *sitcom*.

Por otro lado, también sería interesante que en futuras investigaciones se estudiaran las comedias de situación de ese tiempo y se observara si las conclusiones recogidas en esta tesis en torno al formato siguen estando vigentes o si han sido alteradas. En el caso de que la segunda posibilidad se cumpla, se abriría una nueva vertiente de estudio en el que se podrían observar estos cambios, los motivos por los que se han producido y de qué manera afectan a la sociedad norteamericana.

Este proyecto se trata de un estudio cualitativo, así pues, de forma complementaria se podría realizar una investigación cuantitativa en relación, por ejemplo, a la audiencia y sus preferencias, opiniones, hábitos de consumo, etc. respecto a la comedia de situación. De este modo las nuevas teorías se construirían bajo unos datos numéricos concretos y reales.

14. Bibliografía

ABARCA, Carmen, CASAMAYOR, Miguel, FALGUERA, Jordi y SARRIAS, Mercè (2015), *Series que están cambiando nuestra vida. Historias, anécdotas y curiosidades*, Barcelona: Redbook.

ABERCROMBIE, Nicholas (1999), *Television and Society*, Cambridge: Polity Press.

ADORNO, Theodor (1954), “Televisión y cultura de masas”, *Nombre Falso. Comunicación y sociología de la cultura*, pp. 1-18.

AGUADO PELÁEZ, Delicia y FERNÁNDEZ PENAS, Marta (2013), “La hibridación como motriz de cambio en las comedias de las series de televisión. Análisis de Larry David (Curb Your Enthusiasm, HBO, 2000-) y de ¿Qué fue de Jorge Sanz? (Canal+, 2010)”, *Archivos de la filmoteca*, 72, pp. 133-143.

AHUMADA BARAJAS, Rafael (2013), “La televisión por Internet: de la convergencia a la mutación”, *Quórum Académico*, 10, pp. 277-288.

ALEXANDER, Alison (1990), “Television and Family Interaction”. En Jennings Bryant, ed., *Television and the American Family*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 211-225.

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa (1999), *La comedia enlatada: de Lucille Ball a Los Simpson*, Barcelona: Gedisa.

ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María (1997), *Imágenes de pago*, Madrid: Fragua.

ANDERSON, Sam (2011), “Watching People Watching People Watching”, *The New York Times Magazine*, pp. 1-6.

ANDREASEN, Margaret S. (1990), “Evolution in the Family’s Use of Television: Normative Data From Industry and Academe”. En Jennings Bryant, ed., *Television and the American Family*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 3-55.

ARDITI, Jorge y HEQUEMBOURG, Amy (1999), “Modificaciones parciales: discursos de resistencia de gays y lesbianas en Estados Unidos”, *Política y Sociedad*, 30, pp. 61-72.

ARELLANO, Ignacio (1990), “Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del siglo de oro”, *Criticón*, 50, pp. 7-21.

ARNALTE, Arturo (2008), "Gays en la picota. Su representación en los medios". En Javier Ugarte Pérez, ed., *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*, Madrid: Egales, pp. 139-170.

ATTALLAH, Paul (2010), "Television Discourse and Situation Comedy", *Canadian Review of American Studies*, 40, pp. 1-24.

ATTARDO, Salvatore (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlín: Mouton de Gruyter.

AVILA-SAAVEDRA, Guillermo (2009), "Nothing Queer About Queer Television: Televized Construction of Gay Masculinities", *Media Culture Society*, 31, pp. 5-21.

BALBUENA BELLO, Raúl (2010), "La construcción sociocultural de la homosexualidad. Enseñando a vivir en el anonimato", *Culturales*, 6, pp. 63-68.

BARDON, Adrian (2005), "The Philosophy of Humor". En Maurice Charney, ed., *Comedy: A Geographic and Historical Guide*, Connecticut: Greenwood Press, pp. 1-21.

BARKER, Chris (2003), *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona: Paidós Comunicación.

BATTLE, Kathleen y HILTON-MORROW, Wendy (2002), "Gay Characters in Conventional Spaces: Will and Grace and the Situation Comedy Genre", *Critical Studies in Media Communication*, 19, pp. 87-105.

BELLÓN SÁNCHEZ DE LA BLANCA, Teresa (2012), "Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación", *Comunicación: revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales*, 10, pp. 17-31.

BENÍTEZ SERRANO, Romualdo (2005), "La televisión como transmisora de actitudes, valores y referentes ideológicos", *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25, pp. 1-8.

BERGER, Peter (1999), *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona: Kairós.

BERMAN, Ronald (1987), "Sitcoms", *Journal of Aesthetic Education*, 21, pp. 5-19.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción, ed. (2001), *El humor y la risa*, Madrid: Fundación Autor.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2012), "Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a Millenium, Avatar y Los juegos del hambre", *Anàlisi. Quadern de comunicació*, 47, pp. 91-112.

BERTRAND, Claude-Jean (1992), *La televisión en Estados Unidos: ¿Qué nos puede enseñar?*, Madrid: Rialp.

BIANCULLI, David (2000), *Teeliteracy. Taking Television Seriously*, Nueva York: Syracuse University Press.

BLUM, Richard A. y LINDHEIM, Richard D. (1997), *Programación de las cadenas de televisión en horarios de máxima audiencia*, Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española.

BODROGHKOZY, Aniko (2003), “Good Times in Race Relations? CBS’s Good Times”, *Screen*, 44, pp. 404-428.

BONAUT, Joseba y GRANDÍO, María del Mar (2009a), “Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI”, *Revista latina de comunicación social*, 12, pp. 753-765.

BONAUT, Joseba y GRANDÍO, María del Mar (2009b), “Transgresión y ruptura en la creación del humor en la nueva sitcom”. En Piedad Fernández Toledo, coord., *Rompiendo moldes. Discursos géneros e hibridación en el siglo XXI*, Sevilla: Comunicación social, pp. 32-49.

BORJA TAMAYO, Arturo (2009), “Estados Unidos y el mundo en el siglo XXI”, *Norteamérica. Revista académica del CISAN-UNAM*, 4, pp. 259-275.

BOWEN AYRE, Lori (2007), “Library Delivery 2.0: Delivering Library Materials in the Age of Netflix”, *Library Philosophy and Practice*, 9, pp. 1-6.

BOZZA, Juan Alberto (2014), “Navegar en la tormenta. El anticomunismo en la historiografía de los Estados Unidos durante la Guerra Fría”, *Sociohistórica*, 33, pp. 1-20.

BRÉE, Joël (1995), *Los niños, el consumo y el marketing*, Barcelona: Paidós Comunicación.

BREMMER, Jan y ROODNBURG, Herman, coords. (1999), *Una historia cultural del humor*, Madrid: Sequitur.

BRENES, Carmen Sofía (1992), *Fundamentos del guión audiovisual*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

BRUHN JENSEN, Klaus (1997), *La semiótica social de la comunicación de masas*, Barcelona: Bosch.

- BUENO, Gustavo (2000), *Televisión: apariencia y verdad*, Barcelona: Gedisa.
- BUHLE, Paul, KONOPACKI, Mike y ZINN, Howard (2010), *Una historia popular del imperio americano*, Madrid: Sinsentido.
- BUTLER, Jeremy G. (1993), “Redesigning Discourse: Feminism, the Sitcom, and Designing Women”, *Journal of Film and Video*, 45, pp. 13-26.
- BUTLER, Judith (2007), *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- BUTSCH, Richard (2005), “Five Decades and Three Hundred Sitcoms About Class and Gender”. En Gary Edgerton y Brian Rose, eds., *Thinking Outside the Box: a Contemporary Genre Television Reader*, Kentucky: The University Press of Kentucky, pp. 111-135.
- CABEZUELO LORENZO, Francisco (2010), “Mujeres encorsetadas, mujeres controladas. Bioestética y control social bajo el sueño americano en la ficción audiovisual”, *Revista f@ro*, 11, pp. 1-14.
- CANO, Pedro L. (1999), *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona: Gedisa.
- CARBONELL, Jaume y TORT, Antoni (2006), *La educación y su representación en los medios*, Madrid: Morata.
- CARRERAS LARIO, Natividad Cristina (2014), “Minuto uno de la televisión híbrida”, *Historia y comunicación social*, 19, pp. 427-438.
- CARRIÓN, Jorge (2012), “Las ciudades difíciles: de “Deadwood” a “Boss””. En Iñaki Martínez de Albeniz y Carmelo Moreno del Río, eds., *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid: Catarata, pp. 29-34.
- CASAMAYOR, Miguel y SARRIAS, Mercè (2014), *Cómo escribir el guión que necesitas: las técnicas básicas del guionista, desde la construcción de personajes a la tramas y las reglas de cada género*, Barcelona: Robinbook.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2004), “El espejo deformado: procesos de hipertextualidad en la ficción audiovisual norteamericana”. Universidad de Sevilla.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2005), *Prime time: las mejores series de TV americanas de C.S.I. a Los Soprano*, Madrid: Calamar.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006a), “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”, *Zer*, 21, pp. 23-33.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006b), “Pequeña/gran pantalla: La relación entre el cine y la televisión en los Estados Unidos”, *Revista historia y comunicación social*, 11, pp. 21-44.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción, ed. (2007a), *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona: Laertes.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2007b), “Reality bites. De cómo la telerrealidad ayudó a salvar la ficción”, *Trípodos*, 21, pp. 97-102.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2009), “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”, *Revista de historia del cine*, 29, pp. 7-31.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2012), “Ellas dan el golpe: protagonistas femeninas en la edad dorada de la ficción dramática”. En Iñaki Martínez de Albeniz y Carmelo Moreno del Río, eds., *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid: Catarata, pp. 83-101.

CASTRO RICALDE, Maricruz (2002), “Feminismo y teoría cinematográfica”, *Escritos, Revista del centro de ciencias del lenguaje*, 25, pp. 23-48.

CAVALLIN, Humberto (2012), “Ciudades Frías. Estereotipos en la representación de la ciudad en el cine de Hollywood durante la Guerra Fría”, *Estudios 20:40*, pp. 316-330.

CHOMSKY, Noam y RAMONET, Ignacio (1999), *Cómo nos venden la moto*. Barcelona: Icaria.

CIASULLO, Ann M. (2001), “Making Her (In)Visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s”, *Feminist Studies*, 27, pp. 577-608.

CIFUENTES, María Ángela (2010), “Sobre medios, masa, cultura popular en las crónicas de Carlos Monsiváis”, *Íconos. Revista de ciencias sociales*, 36, pp. 147-156.

CLARK, Danae (1993), “Commodity Lesbianism”. En Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin, eds., *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Nueva York: Routledge, pp. 186-201.

CLÚA, Isabel y GONZÁLEZ FERNANDEZ, Helena, eds. (2011), *Máxima audiencia: cultura popular y género*, Barcelona: Icaria.

COLLINS, Kathleen (2010), “The Trouble with Archie: Locating and Accessing Primary Sources for the Study of the 1970s US Sitcom, All in the Family”, *Critical Studies in Television*, 5, pp. 118-132.

COONTZ, Stephanie (1992), ““Leave It to Beaver” and “Ozzie and Harriet”: American Families in the 1950’s”, *The Way We Never Were*, 2, pp. 23-41.

COOPER, Evan (2003), “Decoding Will and Grace: Mass Audience Reception of Popular Network Situation Comedy”, *Sociological Perspectives*, 46, pp. 513-533.

CORTÉS MORATÓ, Jordi (2012), “¿Qué son los memes?: introducción general a la teoría de los memes”, pp. 1-5.

CORTÉS, José Ángel (1999), *La estrategia de la seducción: la programación en la neotelevisión*, Navarra: Eunsa.

COURTÉS, Joseph (1997), *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid: Gredos.

COY, Juan José (2010), *Mark Twain, o el sentimiento trágico del humor*, Valencia: PUV.

CRAWFORD, Alison (2009), ““Oh Yeah!”: Family Guy as Magical Realism?”, *Journal of Film and Video*, 61, pp. 52-69.

CROOKS, Rachel (2014), “Enlightened Racism and The Cosby Show”, *The Owl, The Florida State University Undergraduate Research Journal*, 4, pp. 4-13.

CUENCA, Mercè (2010), “Lectura, homosexualidad y resistencia a la homofobia: el caso de los Estados Unidos (1945-1965)”. En Rodrigo Andrés, ed., *Homoerotismos literarios*, Barcelona: Icaria, pp. 109-127.

D’ADAMO, Orlando, GARCÍA BEAUDOUX, Virginia y FREIDENBERG, Flavia (2007), *Medios de comunicación y opinión pública*, Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España.

DALTON, Mary M. y LINDER, Laura R. (2005), *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed*, Nueva York: State University of New York Press.

DE GRAZIA, Victoria (2006), *El imperio irresistible. Un minucioso análisis del triunfo de la sociedad de consumo estadounidense sobre la civilización europea*, Barcelona: Belacqva.

DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2006), *Frank Zappa en el infierno: el rock como movilización para la disidencia política*, Madrid: Biblioteca Nueva.

DE LAS HERAS AGUILERA, Samara (2009), “Una aproximación a las teorías feministas”, *Universitas. Revista de filosofía, derecho y política*, 9, pp. 45-82.

DE LAURETIS, Teresa (1992), *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Madrid: Cátedra.

DE LAURETIS, Teresa (2000), *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: horas y HORAS.

DEL PINO, Cristina y AGUADO, Elsa (2012) “Comunicación y tendencias de futuro en el escenario digital: el universo “sisomo” y el caso de la plataforma Netflix”, *Comunicación: revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales*, 10, pp. 1483-1494.

DENNIS, Jeffery P. (2010), “Signifying Same-Sex Desire in Television Cartoons”, *Journal of Popular Film and Television*, pp. 133-140.

DIEGO GONZÁLEZ, Patricia y GRANDÍO PÉREZ, María del Mar (2009), “La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de Friends y 7 Vidas”, *Ámbitos*, 18, pp. 83-97.

DIJK, Teun Adrianus Van (1999), *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona: Gedisa.

DIJK, Teun Adrianus Van (2003), *Ideología y discurso*, Barcelona: Ariel.

DOW, Bonnie J. (2001), “Ellen, Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility”, *Critical Studies in Media Communication*, 18, pp. 123-140.

DURANDIN, Guy (1995a), *La información, la desinformación y la realidad*, Barcelona: Paidós.

DURANDIN, Guy (1995b), *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*, Barcelona: Paidós.

DYSON, Michael Eric (2005), *Is Bill Cosby right? Or Has the Black Middle Class Lost Its Mind?*, Nueva York: Basic Civitas Books.

ECHAZARRETA SOLER, Carmen (1996), “La televisión: ficción o realidad”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 6, pp. 63-68.

ECO, Umberto (1986), *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen.

ECO, Umberto (1993), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.

ECO, Umberto (2006), *Cómo se hace una tesis*, Barcelona: Gedisa.

ELIZONDO OVIEDO, María Verónica (2010), “La construcción/deconstrucción de la memoria nacional a través de la cultura popular. El caso del programa argentino, Peter Capusotto y sus videos y del músico apócrifo, Bombita Rodríguez, El Palito Ortega Montonero”, *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, pp. 102-114.

ENGELHARDT, Tom (1997), *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la Guerra Fría y el desencanto de una generación*, Barcelona: Paidós.

FARRELL, Kathleen P. (2011), “Backstage Politics: Gay TV Professionals and Their Work”, *International Journal of Humanities and Social Science*, 1, pp. 26-37.

FEJES, Fred y PETRICH, Kevin (1993), “Invisibility, Homophobia and Heterosexism: Lesbians, Gays and the Media”, *Review and Criticism*, pp. 396-412.

FERNÁNDEZ MORALES, Marta y MENÉNDEZ MENÉNDEZ, Isabel (2011), “Lo que el ojo no ve: renovación vs. conservadurismo en la ficción audiovisual posterior al 11S”, *III Congreso internacional latina de comunicación*, pp. 1-14.

FERNÁNDEZ TORRES, María Jesús (2005), “La influencia de la televisión en los hábitos de consumo del telespectador: dictamen de las asociaciones de telespectadores”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25, pp. 1-9.

FERRERAS RODRÍGUEZ, Eva María (2014), “Los nuevos prosumidores: audiencias de la televisión social. Análisis de Operación Palace en Twitter”, *Revista mediterránea de comunicación*, pp. 175-192.

FIELD, Syd (1999), *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*, Madrid: Plot.

FRAZER, J. y FRAZER, T. (1993), “Father Knows Best and The Cosby Show: Nostalgia and the Sitcom Tradition”, *Journal of Popular Culture*, 27, pp. 163- 172.

FREUD, Sigmund (1988), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Buenos Aires: Amorrortu.

FROUFE QUINTAS, Sindo (1996), “Los usos sociales de la TV: hacia una televisión local”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 6, pp. 73-79.

GAGO, Verónica (2015), *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Madrid: Traficantes de Sueños.

GARCÍA, Francisco y GÓMEZ, Pedro (2011), *El guión en las series televisivas*, Madrid: Fragua.

GARCÍA ÁLVAREZ, Hugo (2008), “Vivir con la televisión. 30 años de análisis de cultivo”, *Anagramas*, 7, pp. 91-106.

GARCÍA CANTALAPIEDRA, David Javier (2009), “Productos de la “American way of life””, *Culturas*, pp. 118-119.

GARCÍA GARCÍA, Pedro José (2011), “Lo “geek” vende. Transformaciones de los “topoi” sobre el adolescente inadaptado en las series de televisión norteamericanas”, 7, pp. 159-190.

GARMENDIA LARRAÑAGA, Maialen (1998), *¿Por qué ven televisión las mujeres? Televisión y vida cotidiana*, Bilbao: Universidad del País Vasco.

GIMENO PRESA, María Concepción (2014), “La representación de las falacias contra la homosexualidad”, *Opinión Jurídica*, 13, pp. 69-86.

GOMERY, Douglas (1996), “La llegada de la televisión y la redefinición del sistema de estudios de Hollywood”. En Marisa Barreno, ed., *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975). América latina*, Madrid: Cátedra, pp. 15-59.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2002), “El cine como (re)productor de imaginarios: la doble trama de representación e imposición de un modelo genérico”, *Departamento teoría de los lenguajes*, Universidad de Valencia, pp. 1-13.

GONZÁLEZ NEIRA, Ana y QUINTAS FROUFE, Natalia (2014), “Audiencia tradicional frente a audiencia social: un análisis comparativo en el prime-time televisivo”, *Revista mediterránea de comunicación*, 5, pp. 105-121.

GRANDÍO, María del Mar (2009), *Audiencia, fenómeno fan y ficción televisiva. El caso de Friends*, LibrosEnRed.

GRANDÍO, María del Mar (2011), “Riesgo y trauma en la ficción televisiva estadounidense post 11-S: el caso de Heroes”, *Zer*, 16, pp. 51-67.

GRANEROS, Angélica Elena y CASTRILLÓN CARVAJAL, Helen Lorena (2013), “Infancia y biopolítica en la película Little Miss Sunshine”, *Revista infancias imágenes*, 12, pp. 88-93.

GRAY, Jonathan, THOMPSON, Ethan y JONES, Jeffrey P. (2009), *Satire TV: Politics and Comedy in the Post-Network Era*, Nueva York: NYU Press.

GREENBERG, Bradley S. y BRAND, Jeffrey E. (1996), “Minorías y mass media: de los 70 a los 90”. En Jennings Bryant y Dolf Zillmann, *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*, Barcelona: Paidós, pp. 365-422

GUBERN, Román (1977), *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona: Península.

GUBERN, Román (1984), “El folletín por entregas y el serial (mesa redonda)”, *Anàlisi*, 9, pp. 143-166.

GUBERN, Román (1987), *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona: Anagrama.

GUBERN, Román (1988), *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen.

GUBERN, Román (1996), “La agonía de los géneros”. En Marisa Barreno, ed., *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975). América latina*, Madrid: Cátedra, pp. 67-106.

GUBERN, Román (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama.

GUNTER, Barrie (1996), “Acerca de la violencia de los media”. En Jennings Bryant y Dolf Zillmann, *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*, Barcelona: Paidós, pp. 223-286.

HANKE, Robert (1998), “The “Mock-Macho” Situation Comedy: Hegemonic Masculinity and Its Reiteration”, 62, pp. 74-93.

HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2005), *Imperio*, Barcelona: Paidós.

HARTLEY, John (2000), *Los usos de la televisión*, Barcelona: Paidós.

HAVENS, Timothy (2000), “The Biggest Show in the World: Race and the Global Popularity of The Cosby Show”, *Media, Culture & Society*, 22, pp. 371-391.

HAYDEN, Dolores (2002), “Revisiting the Sitcom Suburbs”, *Race, Poverty & the Environment*, 9, pp. 39-41.

HAYMAN, David (1980), “Más allá de Bajtin: hacia una mecánica de la farsa”. En Emir Rodríguez Monegal (et al.), *Humor, ironía, parodia*, Madrid: Fundamentos, pp. 69-120.

HENRY, Matthew (1994), "The Triumph of Popular Culture: Situation Comedy, Postmodernism and "The Simpsons"", *Studies in Popular Culture*, 17, pp. 85-99.

HERDT, Gilbert y KOFF, Bruce (2002), *Gestión familiar de la homosexualidad*, Barcelona: Bellaterra.

HEREDERO, Carlos F. (1996), "Los directores: el relevo generacional". En Marisa Barreno, ed., *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975). América latina*, Madrid: Cátedra, pp. 107-150.

HERMAN, Didi (2005), "'I'm Gay': Declarations, Desire, and Coming Out on Prime-Time Television", *Sexualities*, 8, pp. 7-29.

HERTSGAARD, Mark (2003), *La sombra del águila. Por qué Estados Unidos suscita odios y pasiones en el mundo*, Barcelona: Paidós.

HOLBERT, Lance R., SHAH, Dhavan V. y KWAK, Nojin (2003), "Political Implications of Prime-Time Drama and Sitcom Use: Genres of Representation and opinions Concerning Women's Rights", *Journal of Communication*, pp. 45-60.

HOLLOWAY, David (2008), *9/11 and the War on Terror*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

HOLLOWS, Joanne (2005), "Feminismo, estudios culturales y cultura popular", *Revista de dones i sexualitat*, 11, pp. 15-28.

HOOKS, Bell (2000), *Feminist Theory. From Margin to Center*, Londres: Pluto Press.

HU, Shuqin (2012), "An Analysis of Humor in The Big Bang Theory From Pragmatic Perspectives", *Theory and Practice in Language Studies*, 2, pp. 1185-1190.

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (2008), "Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-S", 21, pp. 81-102.

HURD, Robert (2006), "'Seinfeld' Seriously: Modernism in Popular Culture", *New Literary History*, 37, pp. 761-776.

IBITI, Adriana (2013). "¿Qué le gusta a la audiencia lesbiana?", *Orbis, Revista científica ciencias humanas*, 8, pp. 15-35.

IBITI A., PALENCIA VILLA, R.M. y SOTO-SANFIEL, M.T. (2014), "La identificación con personajes de lesbianas: recepción de audiencias heterosexuales y homosexuales desde una aproximación metodológica mixta", *Revista latina de comunicación social*, 69, pp. 275-306.

IZQUIERDO-CASTILLO, Jessica (2015), “El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: estudio del modelo y proyección en el mercado español”, *El profesional de la información*, 24, pp. 819-826.

JACHO CHURA, José Luís y MAMANI BAUTISTA, Sindy Milagros (2012), “El programa cómico de risas de América y su influencia en el comportamiento de los jóvenes de la ciudad de Puno – 2012”, *Comuni@cción*, 3, pp. 43-51.

JENKINS, Henry (2008), *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

JENKINS, Philip (2009), *Breve historia de Estados Unidos*, Madrid: Alianza.

JIMÉNEZ PÉREZ, Fernando y VELA GONZÁLEZ, Natalia (2005), “Persuadir o educar: el papel de la televisión en la aldea global”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25, pp. 1-6.

KALVIKNES BORE, Inger-Lise (2011), “Laughing Together? TV Comedy Audiences and the Laugh Track”, *The Velvet Light Trap*, 68, pp. 24-34.

KRUGMAN, Paul (1994), *Vendiendo prosperidad: sensatez e insensatez económica en una era de expectativas limitadas*, Barcelona: Ariel.

KULKA, Tomáš (2007), “The Incongruity of Incongruity Theories of Humor”, *Filozofický ústav SAV*, 3, pp. 320-333.

LABADIE JACKSON, Glenda (2006), “Deshojando margaritas: un recuento histórico del reconocimiento jurídico del matrimonio homosexual en los Estados Unidos de América”, *InDret revista para el análisis del derecho*, pp. 1-16.

LARA, TÍSCAR (2005), “Hacia una televisión más participativa”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25, pp. 1-6.

LEE, Janet (1992), “Subversive Sitcoms: Roseanne as Inspiration for Feminist Resistance”, *Women's Studies*, 21, 87-101.

LEEDS-HURWITZ, Wendy (1993), *Semiotics and Communication. Signs, Codes, Cultures*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

LIZARRAGA CRUCHAGA, Xabier (2003), *Una historia sociocultural de la homosexualidad: notas sobre un devenir silenciado*, Ciudad de México: Paidós.

LÓPEZ, José Manuel (2009), “It’s funny because it’s true: la comedia de situación se abre a lo real”. En Elena Oroz y Gonzalo de Pedro Amatria, eds., *La risa oblicua*.

Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor, Madrid: Ocho y Medio, pp. 327-342.

LÓPEZ DÍEZ, Pilar (2008), “Los medios y la representación de género: algunas propuestas para avanzar”, *Feminismo/s*, pp. 95-108.

LÓPEZ GREGORIS, Rosario y UNCETA GÓMEZ, Luís (2011), “Comedia romana y ficción televisiva: Plauto y la sitcom”, *Secuencias: revista de historia del cine*, 33, pp. 93-110.

LOTZ, Amanda D. y ROSS, Sharon Marie (2004), “Bridging Media-Specific Approaches. The Value of Feminist Television Criticism’s Synthetic Approach”, *Feminist Media Studies*, 4, pp. 185-202.

MAAREK, Philippe J. (1997), *Marketing político y comunicación. Claves para una buena información política*, Barcelona: Paidós.

MALTBY, Richard (1996), “La censura y el código de producción”. En Marisa Barreno, ed., *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid: Cátedra, pp. 175-206.

MANO, Natasha (2012), “The Construction of Heterosexual Relationships in the American Sitcom”, *USP Undergraduate Journal*, 4, pp. 27-33.

MARCO, Joaquín (1984), “El folletín por entregas y el serial (mesa redonda)”, *Anàlisi*, 9, pp. 143-166.

MARCO, José María (2012), “El nuevo mundo de Obama”, *Cuadernos de pensamiento político FAES*, 35, pp. 131-146.

MARTEL, Frédéric (2011), *Cultura mainstream: cómo nacen los fenómenos de masas*, Madrid: Taurus.

MARTÍ LÓPEZ, Emilio (2011), “Homosexualidad, infancia y animación: del nacimiento de Pebbles Picapiedra a la adopción de Ling Bouvier”, *Con A de animación*, 1, pp. 97-118.

MARTIN-BARBERO, Jesús (1991), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Ciudad de México: GG.

MARTÍN SERRANO, Manuel (1981) “La influencia social de la televisión: niveles de influencia (I)”, *Reis*, 16, pp. 39-55.

MARTINELLI, Franco (1973), *Historia de los Estados Unidos*, Barcelona: De Vecchi.

MARTÍNEZ ARIAS, Santiago-María y MENA MUÑOZ, Sergio (2013), “Televisión en Internet. Introducción y prognosis de una revolución en el mercado audiovisual”, *Ambitos: revista internacional de comunicación*, 22, pp. 131-140.

MARTÍNEZ DE ALBENIZ, Iñaki (2012), ““The Wire” y “Treme”: lecciones sobre la ciudad”. En Iñaki Martínez de Albeniz y Carmelo Moreno del Río, eds., *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid: Catarata, pp. 40-61.

MARTÍNEZ GARCÍA, Luisa (2009), “La contribución del humor, de la comedia de situación a la identidad cultural catalana”, *Comunicación y sociedad*, 22, pp. 223-241.

MARTÍNEZ SIERRA, Juan José (2008), *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

MASTLEY, Carrie P. (2012), “Constructing “Nerdiness”, Characterisation in The Big Bang Theory”, *Multilingua*, 31, pp. 199-229.

MATTELART, Armand (1993), *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*, Madrid: Fundesco.

MATTELART, Armand (1998), *La mundialización de la comunicación*, Barcelona: Paidós.

MATTHEWS, Glenna (1987), *Just a Housewife. The Rise & Fall of Domesticity in America*, Nueva York: Oxford University Press.

MCKEE, Robert (2013), *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona: Alba Minus.

MEDRANO, Concepción, MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Juan Ignacio y APODACA, Pedro (2015), “Perfiles de consumo televisivo: un estudio transcultural”, *Educación XX*, 18, pp. 305-321.

MELERO, Alejandro (2012), “Gays y lesbianas en la ficción televisiva española de la democracia”. En Iñaki Martínez de Albeniz y Carmelo Moreno del Río, eds., *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid: Catarata, pp. 129-136.

MENDIBURO, Andrés Fernando (s.f.), “Estilo de sentido del humor y su relación. Las dimensiones culturales de Hofstede”, *Artificium: revista iberoamericana de estudios culturales y análisis conceptual*, 1, pp. 158-168.

- MENDIBURO, Andrés Fernando y PÁEZ, Darío (2011), “Humor y cultura. Correlaciones entre estilos de humor y dimensiones culturales en 14 países”, *Boletín de psicología*, 102, pp. 89-105.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel y ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (2014), “Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy”, *Anagramas*, 13, pp. 55-72.
- MILLS, Brett (2004), “Comedy Verite: Contemporary Sitcom Form”, *Screen*, 45, pp. 63-78.
- MINTZ, Lawrence E. (1985), “Ideology in the Television Situation Comedy”, *Studies in Popular Culture*, 8, pp. 42-51.
- MIRÓ I ARDÈVOL, Josep (2005), *Homosexualidad, matrimonio y adopción*, Madrid: Fundación universitaria San Pablo-CEU.
- MONTERO RIVERO, Yolanda (2006), *Televisión, valores y adolescencia*, Barcelona: Gedisa.
- MORENO-CABALLUD, Luis (2015), *Cultures of Anyone. Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*, Liverpool: Liverpool University Press.
- MORENO DEL RÍO, Carmelo (2012), “Humor, política y series de entretenimiento. El fenómeno “Yes, Minister””. En Iñaki Martínez de Albeniz y Carmelo Moreno del Río, eds., *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid: Catarata, pp. 168-192.
- MORLEY, David (1991), *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*, London: Routledge.
- MOROWITZ, Laura (2007), “The Monster Within: The Munsters, The Addams Family and the American Family in the 1960s”, *Critical Studies in Television*, 2, pp. 35-56.
- MULDER, M.P. y NIJHOLT, A. (2002), “Humour Research. State of the Art”, *Technical Report Series*, pp. 1-24.
- MUSCIO, Giuliana (1996), “El New Deal”. En Marisa Barreno, ed., *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid: Cátedra, pp. 15-42.
- NEALE, Steve y KRUTNIK, Frank (1990), *Popular Film and Television Comedy*, Londres y Nueva York: Routledge.

- NEARING, Scott (1949), "The American Way of Life", *World Events Committee*, pp. 1-7.
- NEUHAUS, Jessamyn (2010), "Marge Simpson, Blue-Haired Housewife: Defining Domesticity on The Simpsons", *The Journal of Popular Culture*, 43, pp. 761-781.
- NEWCOMB, Horace y HIRSCH, Paul M. (1983), "Television as a Cultural Forum", *Quarterly Review of Film Studies*, 8, pp. 561-573.
- NIGRO, Patricia María (2004), "La educación para los medios", *Educación y educadores*, 7, pp. 19-32.
- NIÑO, Antonio y MONTERO, José Antonio, eds. (2012), *Guerra Fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- OBERNDÖRFER, Dieter (1964), *La soledad del hombre en la sociedad norteamericana*, Madrid: Rialp.
- OJER, Teresa y CAPAPÉ, Elena (2012), "Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix", *Comunicación: revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales*, pp. 187-200.
- ORDÓÑEZ-BURGOS, Jorge (2006), "La tragedia y la comedia griega: expresión sublime de la sabiduría antigua", *A parte rei: revista de Filosofía*, 43, pp. 1-8.
- OROZCO GÓMEZ, Guillermo (2014), "La televisión, lo televisivo y sus audiencias. El estallido de sus vínculos con la ficción", *Telos: cuadernos de comunicación e innovación*, 99, pp. 13-23.
- OSBORNE-THOMPSON, Heather (2000), "Right on Maude: Revisiting "TV's First True Sitcom Feminist"", *Spectator*, 20, pp. 63-74.
- PADILLA CASTILLO, Graciela (2010), "Los blogs y foros de series de televisión como nuevo espacio de comunicación, discusión y programación", *II Congreso AE-IC*, pp. 1-16.
- PADILLA CASTILLO, Graciela y REQUEIJO REY, Paula (2010), "La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas", *Fonseca, Journal of Communication*, 1, pp. 187-218.
- PALMER, Gareth (1994), "The Cosby Show" – an Ideologically Based Analysis", *Critical Survey*, 6, pp. 188-194.

PALMIRA MASSI, María (2008), “El humor es cosa seria. Discursos transgresores en la prensa alternativa norpatagónica”, *Comunicación y medios*, 18, pp. 155-175.

PELAZ LÓPEZ, José-Vidal (2008), “Cae el telón. El cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)”, *HAOL*, 15, pp. 125-136.

PEÑA ZERPA, José Alirio (2013), “Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999)”, *Razón y palabra*, 18, pp. 1-44.

PÉREZ DE SILVA, Javier (2000), *La televisión ha muerto. La nueva producción audiovisual en la era de Internet: la tercera revolución industrial*, Barcelona: Gedisa.

PÉREZ MONTER, Héctor Javier (2010), *El guión audiovisual. Su estructura en género de ficción y no ficción y una perspectiva sociocultural*, Ciudad de México: Trillas.

PÉREZ SANCHO, Begoña (2005), *Homosexualidad: secreto de familia. El manejo del secreto en familias con algún miembro homosexual*, Barcelona: Egales.

PIERSON, David P. (2001), “A Show About Nothing: Seinfeld and Modern Comedy of Manners”, *Journal of Popular Culture*, 34, pp. 49-64.

PINAR, William F. (2005), “Prólogo”. En Susan Talburt y Shirley R. Steinberg, eds., *Pensando queer: sexualidad, cultura y educación*, Barcelona: Graó, pp. 15-22.

PINGREE, Suzanne y THOMPSON, Margaret E. (1990), “The Family in Daytime Serials”. En Jennings Bryant, ed., *Television and the American Family*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 113-127.

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (2008), “Justificando la guerra. Manipulación de la opinión pública en los conflictos más recientes”, *Comunicación*, 1, pp. 3-19.

PLAZA, Juan F. (2005), *Modelos de varón y mujer en las revistas femeninas para adolescentes. La representación de los famosos*, Madrid: Fundamentos.

POPPER, Karl R. y CONDRY, John (1998), *La televisión es mala maestra*, Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

QUALTER, Terence H. (1994), *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*, Barcelona: Paidós.

QUIMBY, Karin (2005), “Will & Grace: Negotiating (Gay) Marriage on Prime-Time Television”, *The Journal of Popular Culture*, 38, pp. 713-731.

QUIROGA MACLEIMONT, Sergio Ricardo (2005), “¿Qué hacen los públicos infantiles con la televisión?”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 2, pp. 1-7.

RABINOVITZ, Lauren (1989), “Sitcoms and Single Moms: Representations of Feminism in American TV”, *Society for Cinema & Media Studies*, 29, pp. 3-19.

RAYA BRAVO, Irene (2012), “El genre mixing en la ficción televisiva norteamericana. El caso de Joss Whedon”, *Comunicación: revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales*, 10, pp. 396-411.

RAYMOND, Diane (2005), “Popular Culture and Queer Representation: a Critical Perspective”, *A Cultural Studies Approach*, 10, pp. 98-110.

REIG SEVILLA, Ramón (2005), “Televisión de calidad y autorregulación de los mensajes para niños y jóvenes”, *Revista científica de comunicación y educación*, 25, pp. 63-70.

REIMERS, Valerie A. (2003), “American Family TV Sitcoms. The Early Years to the Present: Fathers, Mothers, and Children – Shifting Focus and Authority”, *Cercles*, pp. 114-121.

REY, Endika (2011), ““Are you ‘avin’ a laugh?”: el post-Humor y la nueva sitcom”, *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la tercera edad de oro de la televisión*, pp. 167-180.

RIAMBAU, Esteve (1996), “La posguerra y el maccarthysmo”. En Marisa Barreno, ed., *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid: Cátedra, pp. 81-112.

RITZER, George (2000), *El encanto de un mundo desencantado. Revolución en los medios de consumo*, Barcelona: Ariel.

ROCA, José Manuel (2008), *Nación negra. Poder negro*, Madrid: La linterna sorda.

ROCA, José Manuel (2009), *La reacción conservadora: los “neocons” y el capitalismo salvaje*, Madrid: La linterna sorda.

ROCA SALES, Meritxell (2010), “C+D: comunicación y desarrollo en la era digital”, *II Congreso AE-IC*, pp. 1-12.

ROCA SALES, Meritxell (2011), “Fragmentación de audiencias y reacciones de las networks en Estados Unidos: el caso de ABC, CBS, Fox y NBC”, *Telos: cuadernos de comunicación e innovación*, 87, 2011, pp. 1-14.

RODRÍGUEZ ARRIETA, José Daniel (2014), “Los Simpson y la representación de la política”, *Revista reflexiones*, 94, pp. 109-121.

RODRÍGUEZ BREIJO, Vanessa (2014), “La participación online de la teleaudiencia de los programas de televisión”. En Jorge Gallardo Camacho y Nerea Vadillo Bengoa, coord., *Las nuevas tecnologías audiovisuales frente a los procesos tradicionales de comunicación*, Sociedad latina de comunicación social, pp. 13-28.

RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen (2010), “Televisión en Internet”, *Icono14*, 15, pp. 114-132.

ROMERO RECHE, Alejandro (2012), “La épica humorística de la vida cotidiana: de “Lucille Ball” a “Aída””. En Iñaki Martínez de Albeniz y Carmelo Moreno del Río, eds., *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid: Catarata, pp. 149-164.

ROWE KARLYN, Kathleen (2003), “Scream, la cultura popular y el feminismo de la tercera ola: “yo no soy mi madre””, *Genders. Online Journal – Presenting Innovative Theories in Art, Literatura, History, Music, TV and Film*, 38, pp. 43-73.

RUSSELL, Cristel Antonia y STERN, Barbara B. (2006), “Consumers, Characters, and Products: a Balance Model of Sitcom Product Placement Effects”, *Journal of Advertising*, 35, pp. 7-21.

SANABRIA, Carolina (2008), “La mirada voyeur: construcción y fenomenología”, *Revista Ciencias Sociales*, 119, pp. 163-172.

SÁNCHEZ, Antonio (2014), *Estrategias de guión cinematográfico: el proceso de creación de una historia*, Barcelona: Ariel.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA GARCÍA-RICO, Antonio y RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2012), “Evolución de la imagen del presidente de Estados Unidos en el cine de estereotipos apocalípticos. De Bill Clinton a Barack Obama”, *Área abierta*, 12, pp. 1-16.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA GARCÍA-RICO, Antonio y RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2014), “La recuperación filmica de la figura presidencial norteamericana en un contexto de crisis: Hollywood durante los mandatos de Barack Obama (2009-2014)”, *FOTOCINEMA: revista científica de cine y fotografía*, 8, pp. 255-283.

SANTAELLA, Lucia y NÖTH, Winfried (2003), *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Kassel: Reichenberger.

SARDAR, Ziauddin y DAVIES, Meryll Wyn (2003), *¿Por qué la gente odia Estados Unidos?*, Barcelona: Gedisa.

- SASTRE, Alfonso (2002), *Ensayo general sobre lo cómico*, Hondarribia: Hiru.
- SCHARRER, Erica (2001), “From Wise to Foolish: The Portrayal of the Sitcom Father, 1950s-1990s”, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45, pp. 23-40.
- SEGADO BOJ, Francisco (2005), “Tambores de guerra en viñetas: Spiderman y el 11-S”, *Revista historia y comunicación social*, 10, pp. 233-246.
- SEGADO BOJ, Francisco, GRANDÍO, María del Mar y FERNÁNDEZ GÓMEZ, Erika (2015), “Social Media and Television: a Bibliographic Review Base on the Web of Science”, *El profesional de la información*, 24, pp. 227-234.
- SENI-MEDINA, Giuliano (2011), “El discurso político desde la publicidad de consumo en la televisión”, *Palabra clave*, 14, pp. 123-135.
- SHUGART, Helene A. (2003), “Reinventing Privilege: the New (Gay) Man in Contemporary Popular Media”, *Critical Studies in Media Communication*, 20, pp. 67-91.
- SIMMONS, Jack y RICH, Leigh E. (2013), “Feminism Ain’t Funny: Woman as “Fun-Killer”, Mother as Monster in the American Sitcom”, *Advances in Journalism and Communication*, 1, pp. 1-12.
- SINCLAIR, John (2002), *Televisión: comunicación global y regionalización*, Barcelona: Gedisa.
- SMELIK, Anneke (1999), “Feminist Film Theory”, En Pam Cook y Mieke Bernink, eds., *The Cinema Book*, London: British Film Institute, pp. 353-365.
- SNELLINX, Ria (2009), “Homour that Divides, Humour that Unites: American Sitcoms. A Case in Point”, *The Journal of Linguistic and Intercultural Education – JoLIE*, 2, pp. 267-275.
- SPIGEL, Lynn (s.f.), “Making Room for TV”, *TV Times*, 36, pp. 255-262.
- STAFFORD, Roy (2004), “TV Sitcoms and Gender”, *Mediaculture online*, pp. 1-5.
- STEINBERG, Shirley R. (2005), “Del armario al corral: nuevos estereotipos en In & Out”. En Susan Talburt y Shirley R. Steinberg, eds., *Pensando queer: sexualidad, cultura y educación*, Barcelona: Graó, pp. 163-169.
- STEINLAUF, Michael C. (2010), “Yiddish Theater”, *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, pp. 1862-1869.

STONOR SAUNDERS, Frances (2001), *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid: Debate.

STREET, John (2000), *Política y cultura popular*, Madrid: Alianza.

SYMONS, Alex (2012), “Adapting Film Parody for the Sitcom Format: Mel Brooks’s *When Things Were Rotten* (1975) and *The Nutt House* (1989)”, *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 5, pp. 65-78.

TAHMAHKERA, Dustin (2008), “Custer’s Last Sitcom: Decolonized Viewing of the Sitcom’s “Indian””, *American Indian Quarterly*, 32, pp. 324-351.

TAKACS, Stacy (2011), “Burning Bush: Sitcom Treatments of the Bush Presidency”, *The Journal of Popular Culture*, 44, pp. 417-435.

TALENS, Jenaro (2000), *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid: Cátedra.

TERNI, Jennifer (2006), “A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848”, *Theatre Journal*, 58, pp. 221-248.

THOMPSON, Ethan (2009), ““I Am Not Down with That”: King of the Hill and Sitcom Satire”, *Journal of Film and Video*, 61, pp. 38-51.

THOMPSON, John B. (1998), *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

TORRES BARZABAL, Luisa y JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Antonio S. (2005), “Enseñemos a discriminar estereotipos sexistas en televisión”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25, pp. 1-11.

TOUS, Anna (2012), “La representación de los nuevos modelos de familia en las series televisivas estadounidenses”. En Iñaki Martínez de Albeniz y Carmelo Moreno del Río, eds., *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Madrid: Catarata, pp. 104-128.

TUCHO FERNÁNDEZ, Fernando (2002), “La manipulación de la información en los conflictos armados: tácticas y estrategias”, *Universidad Rey Juan Carlos*, pp. 1-17.

TUCHO FERNÁNDEZ, Fernando (2003), “La construcción de los conflictos armados”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 21, pp. 141-146.

VALDEZ ZEPEDA, Andrés y HUERTA FRANCO, Delia Amparo (2013), “La estrategia Obama: la construcción de una marca triunfadora en la política electoral”, pp. 1-11.

VARGAS, Llosa (1984), “El folletín por entregas y el serial (mesa redonda)”, *Anàlisi*, 9, pp. 143-166.

VÁZQUEZ TOLEDO, Sandra (2005), “La televisión persuasiva”, *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25, pp. 1-7.

VILCHES, Lorenzo (1993), *La televisión: los efectos del bien y del mal*, Barcelona: Paidós.

VINADER SEGURA, Raquel (2007), “La televisión móvil en el marco de la convergencia digital de los medios: un negocio rentable”, *Enlaces: revista del CES Felipe II*, pp. 1-13.

VV.AA. (2008), “Reviewing the Bush Years and the Public’s Final Verdict. Bush and Public Opinion”. En *The Pew Research Center*, pp. 1-29.

WALSH, Kimberly R., FÜRSICH, Elfriede y S. JEFFERSON, Bonnie (2008), “Beauty and the Patriarchal Beast: Gender Role Portrayals in Sitcoms Featuring Mismatched Couples”, *Journal of Popular Film and Television*, 36, pp. 123-132.

WINZENBURG, Stephen (2004), “TV’s Most Influential Sitcoms”, pp. 1-19.

WOMACK, Steven (2002), “Popular Media Representations of Beat Culture; or, Jack Kerouac Meets Maynard G. Krebs”, *Studies in Popular Culture*, 24, pp. 17-24.

WU, Tim (2014), “Netflix contra la cultura de masas”, *Letras libres*, 182, pp. 10-15.

ZECCHI, Bárbara (2014), *La pantalla sexuada*, Madrid: Cátedra.

ZINN, Howard (2005), *La otra historia de los Estados Unidos*, Hondarribia: Hiru.

ZUBIETA, Ana María (1995), *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario: Estudios Culturales.

ZUBIETA, Ana María, dir. (2000), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Barcelona: Paidós.

ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A., MARTÍNEZ ÁVILA, Daniel y GÓMEZ PRADA, Hernando C. (2015), “La ficción en la televisión generalista norteamericana y la representación de (nuevas) masculinidades”, *Area abierta*, 15, pp. 53-62.

