

## Familias en la ficción televisiva ante el cambio de siglo: una comparativa entre producciones dramáticas y comedias<sup>1</sup>

Tatiana Hidalgo-Mari<sup>2</sup>; Elena de la Cuadra-Colmenares<sup>3</sup>

Recibido: 29 de enero de 2020 / Aceptado: 9 de marzo de 2020

**Resumen.** El presente artículo recoge una comparativa alrededor de la representación de la familia en las series televisivas de las cadenas generalistas emitidas entre 1990 y 2010, coincidiendo con las décadas previa y posterior al cambio de siglo y teniendo en cuenta los factores de producción televisivo de la época en cuestión. En base a una metodología cualitativa que analiza las series con mayores éxitos de audiencia tanto dramáticas como cómicas, se comparan los modelos familiares imperantes con el fin de establecer si las particularidades del género afectan a la representación de las familias en las tramas narrativas. Los resultados apuntan mayor tendencia a la desestructuración de las familias en las comedias, si bien es cierto que las series dramáticas, cuando lo hacen, rompen de forma impetuosa el canon familiar establecido.

**Palabras clave:** comedia; drama; familia; ficción; televisión; serie.

[en] Families in the tv fiction in front of the change of the century: a comparative between dramatic productions and comedies.

**Abstract.** This article collects a comparison of the family's representation in the TV series of the generalist TV channels between 1990 and 2010, coinciding with the decades before and after the turn of the century. Based on a qualitative methodology that analyzes the drama and comedy TV series with the most audience successes, the prevailing family models are compared in order to establish whether gender particularities affect the representation of families in narrative plots. The results show a greater tendency towards the destruction of families in comedies, although it is true that the dramatic series, when they do, impetuously break the established family canon.

**Keywords:** comedy; drama; family; fiction; tv; serie.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Objetivos y Metodología. 4. Análisis. 4.1. Los modelos familiares en la comedia televisiva. 4.2. Los modelos familiares en los dramas televisivos. 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** Hidalgo-Mari, Tatiana y Cuadra-Colmenares, Elena de la (2020): "Familias en la ficción televisiva ante el cambio de siglo: una comparativa entre producciones dramáticas y comedias". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 26 (2), 635-644.

### 1. Introducción

La ficción televisiva, entendida como una narrativa audiovisual con gran poder para socializar e influir en la construcción social de los individuos, supone un punto de interés concreto en el contexto de los estudios sobre el discurso y los estudios culturales. La representación de personas, reacciones, roles y estereotipos, así como la forma en la que se muestran gobiernos, instituciones, organizaciones e incluso empresas, afecta directamente en el modo de entender el contexto social, en la forma, pues, de relacionarnos y construir socialmente las relaciones humanas.

Con la llegada de la neotelevisión (Eco, 1983; Casetti y Odin, 1990) se vivió un cambio de la televisión "informativa" a la televisión del "espectáculo". Los contenidos informativos, que habían colapsado gran parte de las parrillas, dejaron lugar a contenidos mucho más focalizados en el receptor, que buscaban incesantemente la captación y fidelización de las audiencias, el crecimiento de los anunciantes, por tanto. Así, en España, a partir de los años noventa y coincidiendo con la apertura del mercado televisivo, que dejaba entrar a las empresas privadas y rompía con el monopolio de televisiones públicas y autonómicas, se generó un cambio no solo en la gestión de las tele-

<sup>1</sup> Investigación financiada. PROYECTO: Historia de la Programación y de los Programas de Televisión en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico (1990-2010). Financiado por el PROGRAMA ESTATAL DE FOMENTO DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA Y TÉCNICA DE EXCELENCIA, SUBPROGRAMA ESTATAL DE GENERACIÓN DEL CONOCIMIENTO Referencia: CSO2015-66260-C4-1-P. Investigadora principal: Charo Lacalle Zaldueño.

<sup>2</sup> Universidad de Alicante (España)  
E-mail: tatiana.hidalgo@ua.es

<sup>3</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: ecuadra@ucom.es

visiones sino también en la forma de entender su función y su cometido social, generando “un incremento limitado de canales en la televisión en abierto, donde TVE, las autonómicas y las privadas compiten por la audiencia y la captación de publicidad” (Artero, Herrero y Sánchez Tabernero, 2010, p.1).

En concreto, en lo que a la ficción se refiere, el cambio televisivo y el creciente interés por el contenido y la producción generó un interés patente por potenciar géneros y desarrollar nuevos formatos, que marcaron un antes y un después en la historia televisiva española. La importancia de la competencia en el ecosistema productivo instauro, en palabras de Diego y Grandío: “un nuevo régimen de competencia provocó cambios en los hábitos de programación, en el reparto presupuestario y en el sistema de producción de la ficción” (2011, p.846).

En este contexto de cambio, de desarrollo de formatos, de apuesta por la innovación, la ficción televisiva vivía un momento casi de esplendor. La representación social que se llevaba a cabo en estos primeros años de la nueva era de la ficción televisiva distaba en parte de los patrones clásicos que habían inundado series y seriales años atrás. Los personajes estereotípicos, cada vez se mostraban más dinámicos y renovados, las tramas se volvían complejas, los mensajes se alejaban de lo moralista y rozaban la crítica, todo un cambio que, a pesar de caracterizarse por una evolución lenta y prolongada en el tiempo, dejaba entrever el futuro inmediato de la ficción televisiva española y reflejaba un interés común por el cambio, la innovación y el desarrollo en la producción de ficción. Es interesante, en este punto, recordar a Guarinos (2009) cuando afirma que el espectador está más relajado ante un producto de ficción que ante un informativo, lo que convierte a la ficción en un producto idóneo “para la filtración de cualquier universo simbólico e ideológico” (p. 207).

En concreto, la representación de las familias adquiere vital importancia, si tenemos en cuenta que la ficción de los años setenta y ochenta en España se había centrado casi en exclusiva en la perpetuación del modelo familiar tradicional. Alrededor de la construcción social de las familias se desarrollan otras subtramas y surgen nuevos conflictos y representaciones, que cambiaran la forma de comprender la organización de la institución familiar. Unida a los cambios sociales que introducían avances significativos (familias monoparentales reconocidas, aprobación de la ley del divorcio...), las familias abandonaron un proceso de renovación en la ficción televisiva española y alrededor de ellas, se germinaron lo que serían los patrones de creación de los próximos años: el análisis de Buonanno (1999, p.123) sobre la televisión en Italia coincide en este aspecto con la evolución española, y la autora habla de familias “estables, móviles, libres, reconstituidas, naturales, adoptivas...”, e introduce nuevas tipologías como la “familiastra” y la “familia-empresa” (aquellas que imitan el modelo *Falcon Crest*).

En este trabajo pretendemos dar a conocer cómo se representaba a las familias en la ficción televisiva española ante el cambio de siglo, y como los cambios del mercado televisivo afectaron a la forma en la que se articulaban narraciones familiares. Para ello, se presenta un estudio comparativo que pone en relación el drama y la comedia, como géneros canónicos. La finalidad reside en analizar como el género influye en la construcción social de las familias en un contexto marcado por el cambio y la innovación, pero también por el desarrollo intrínseco de la ficción televisiva.

## 2. Marco teórico

El drama, como género canónico, es difícil de definir. Carrasco, en su *Ensayo de definiciones*, (2010, p. 183) habla de una “definición negativa” para hablar de drama en las series, “según la cual será de carácter dramático aquella teleserie que no gire en torno al humor o a la comedia como principal recurso discursivo para el entretenimiento”. En cambio, Navarro y Carrillo señalan esa corriente de definir algo por lo que *no* es, y se decantan por definir este género relacionándolo con la intención de realismo o verosimilitud de su narración, afirmando que el drama televisivo “trata de representar situaciones de la vida real de forma verosímil” (2015, p. 127). Así, no definen el drama como algo contrario a la risa (ya que el género que pretende generar tristeza sería más bien la tragedia), sino con la intención de narrar historias en tono realista.

Por su parte, la comedia en televisión, que fue popularizada en Estados Unidos mediante el formato de la *sitcom*, ha evolucionado como subgénero, al mismo ritmo que el drama (Mittell, 2006), y su definición resulta más evidente. Tanto en drama como en comedia televisiva, la duración de los capítulos, su longevidad o la colocación estratégica en las parrillas ha evolucionado marcado por las necesidades productivas del momento. Los cambios en la técnica y en el formato revitalizan a los géneros y los convierten en algo vivo, alterando los estándares, necesidad intrínseca a las nuevas lógicas mercantiles y de consumo del medio televisivo (Thompson, 2007).

La comedia en televisión ha sido uno de los géneros más exitosos y también más variados de la historia de la televisión (Bounaut y Grandío, 2009). Su permanencia se ha debido a su capacidad de adecuarse a las nuevas tendencias aparecidas en el medio televisivo a lo largo de los años y reinventarse continuamente para seguir conquistando a la audiencia. En cuanto a las producciones dramáticas en España, comienzan con el principio mismo de la televisión. En TVE, cadena estatal y única en el mercado español, las producciones de ficción dramática heredan del cine formatos, temáticas e incluso profesionales. Prestigiosos directores de cine comienzan a producir espacios dramáticos, adaptando novelas y relatos

de la literatura universal para la televisión. Y estos relatos y adaptaciones, a su vez, son herederas del teatro (Rodríguez Merchán, 2014), por lo que las primeras obras dramáticas creadas para la televisión tienen marcado estilo teatral, y de la literatura (Chicharro, 2018), generando una estructura narrativa que se asemeja más al relato escrito que a la propia narrativa audiovisual. Cuando las producciones de ficción comienzan a abrirse camino en la parrilla en los años 80, se observa el crecimiento de lo que Lacalle (2018) denomina “drama social”, con series como *Anillos de oro* (1983) o *Segunda enseñanza* (1986), en las aparecen personajes que muestran la crisis de la familia tradicional: madres solteras, parejas que se divorcian, hijos rebeldes...

Cuando nos adentramos en el análisis de los dramas familiares, encontramos, en primer lugar, la ausencia de esta denominación en la bibliografía sobre el tema. Sí hay consenso entre los autores al hablar de “comedia familiar” como subgénero (Mateos Pérez & Paz Rebollo, 2018; Hidalgo-Marí; Tous-Rovirosa, Morales-Morante, 2019; Hidalgo-Marí y Ferrer-Ceresola, 2018; Buonanno, 1999; Hidalgo-Marí, 2018), pero no encontramos su equivalente para las series familiares de carácter dramático. Geraghty (1995) emplea el término “melodrama” para referirse a las ficciones familiares en tono dramático, afirmando que “la esencia de los melodramas reside en la reflexión sobre problemas personales”. Herrero (2008, p. 30) define “series familiares” como aquellas en las que “los sujetos destinatarios son los miembros de una familia y, además, las historias suceden en el contexto doméstico y familiar”. Otros autores definen también a este tipo de serie por los sujetos a los que van dirigidas, más que a las características narrativas o de producción del producto audiovisual, por ejemplo, Cortés, al afirmar que el concepto de “familia”, en el modelo neotelevisivo, “a un tipo de consumidor, el público amplio al que se dedica un programa. Éste engloba a personas de diferentes edades que habitan juntas y que están unidas por vínculos de familia” (2008, p. 89).

Este tipo de series de ficción familiares, que muestran y están destinadas a la familia, sean comedias o dramas, suelen emitirse en *prime time*, por lo que el reparto coral facilita, según Vázquez Barrio (2011, p. 85), “aunar al mayor número posible de espectadores en la franja de consumo preferente”. Siguiendo el argumento de Cortés, al existir personajes de varias franjas de edad, el mensaje llegará a audiencias de diferentes edades, clases sociales y entornos. Herrero (2008, p. 31) también defiende la idea de que “la expresión ‘serie familiar’ supone la combinación de contenido familiar y público familiar”, y añade una reflexión que retomaremos más adelante: “Las series familiares de ficción integran los dos aspectos bosquejados para las *soap operas*: se dirigen a toda la

familia e incluyen a todos sus miembros en sus tramas”. De hecho, los intentos de definición de “drama familiar” se acercan a la definición de *soap opera*. Carrillo (2012, p. 149) reflexiona sobre este acercamiento entre *soap opera* y drama familiar cuando afirma que este tipo de ficciones se desarrollan en “hogares extensos”, entendiéndose por tales aquellos en que conviven varias generaciones, permitiendo que, en estas ficciones, por la mayor cantidad de personajes, se compliquen las tramas y los giros. Tomando elementos de los autores estudiados, podríamos definir “drama familiar” combinando criterios fijados por Buonanno (1999, p. 123) y Geraghty (1995, p. 82), como un subgénero de las series de ficción<sup>4</sup>, en las que los protagonistas son una familia que convive bajo el mismo techo y en presencia de los hijos (aunque maternidad y paternidad prescindan de los vínculos de sangre), en el que las tramas están mayoritariamente centradas en las relaciones afectivas y cuyos escenarios en los momentos críticos son las estancias del domicilio familiar.

### 3. Objetivos y metodología

El objetivo principal del presente trabajo es aportar una panorámica sobre la influencia del género en la representación de la familia en la ficción televisiva. Para ello, se presenta un estudio comparativo que analiza la representación de los modelos familiares en series tanto dramáticas como de comedia, producidas y emitidas tras la liberalización del monopolio televisivo español.

Este trabajo, que es parte de un proyecto más amplio que recoge la totalidad de géneros y formatos de ficción emitidos desde 1990 a 2010 en las cadenas generalistas, se caracteriza por presentar un enfoque cualitativo, iniciado por el visionado y clasificación de todas las ficciones españolas de producción propia. Tras el proceso anterior, se han seleccionado todas las ficciones del periodo analizado, etiquetadas como “drama familiar” y “comedia familiar”, aplicando el criterio de clasificación general del proyecto: todas aquellas ficciones en las que la narración principal gira en torno a las relaciones familiares cotidianas y su estructura idiosincrática, independientemente del número de miembros, el modelo representado o el entorno. Tras esta clasificación, se han eliminado aquellos casos que contenían narraciones basadas en adaptaciones literarias, historias biográficas o reales y/o series de época, puesto que, según el criterio del equipo investigador, no responden a los objetivos propuestos en este artículo y podían diluir los resultados esperados.

Aplicados los criterios expuestos, que permiten clasificar como comedia y drama familiar, se han obtenido un total de 6 casos de estudio del género

<sup>4</sup> Con las características inherentes al género: personajes fijos, tramas autoconclusivas, continuadas o mixtas, con una duración de entre 50 y 75 minutos, programadas semanalmente.

dramático y 46 casos para la comedia. Dentro de las ficciones enmarcadas en “comedia familiar” se han seleccionado los diez casos con mayores datos de audiencia media global, por considerar que la penetración de las ficciones en las audiencias es el elemento clasificador que mejor permite acercarse al éxito y a la influencia de la narración, es decir, las que más han contribuido a la transmisión social del modelo familiar a través de la ficción. En cuanto a las ficciones encuadradas en “drama familiar”, la escasez de producciones es debida a que pocas series encajan en este formato, recién definido, y, además, proliferan en esta etapa las series que emplean el entorno familiar para relatos desenfadados, como se ha adelantado en el marco teórico. Para que la muestra de drama familiar sea más representativa, se han añadido otras series que, si bien no cumplen las condiciones que acabamos de reseñar para ser consideradas “drama familiar”, si se acercan a este subgénero, y son interesantes para la muestra, dado que la situación familiar de los protagonistas es la desencadenante de los conflictos centrales de la trama. En este sentido, la muestra final de análisis ha quedado de la siguiente forma:

Tabla 1: Muestra de comedias familiares analizadas ordenadas según datos de audiencia.

	TÍTULO	CANAL	PRODUCTORA	NºCa	INICIO	MILES	SHARE
1	Médico de Familia	Tele5	Globomedia	119	12/09/1995	7515000	43,60
2	Farmacia de Guardia	Antena3	Antena3	169	19/09/1991	6500000	48,50
3	Aquí No Hay Quien Viva	Antena3	Miramón Mendi	91	07/09/2003	5837000	33,00
4	La que se avecina	Tele5	Alba Adriática	42	22/04/2007	5444000	31,10
5	Los Serrano	Tele5	Globomedia	147	22/04/2003	4934000	28,50
6	Menudo es mi padre	Antena3	Globomedia	60	15/04/1995	4500000	26,10
7	La Casa de los Líos	Antena3	Cartel Producc.	127	15/09/1996	4026000	25,80
8	Aida	Tele5	Globomedia	110	16/01/2005	4581136	25,46
9	Mis Adorables Vecinos	Antena3	Globomedia	62	11/04/2004	3733000	23,12
10	Casi Perfectos	Antena3	Globomedia	19	29/01/2004	3678947	22,57

Fuente: elaboración propia

Tabla 2: Muestra de dramas familiares analizados ordenados según datos de audiencia.

	TÍTULO	CANAL	PRODUCTORA	NºC	INICIO	MILES	SHARE
1	Compuesta y Sin Novio	Antena3	Pedro Masó P.C.	13 <sup>5</sup>	19/09/1994	5782231	36,25
2	Yo, Una Mujer	Antena3	José Frade P.C.	13	10/01/1996	3575623	20,08
3	Herederos	TVE1	Cuarzo Producc.	37	25/09/2007	2694375	14,50
4	Un lugar en el mundo	Antena3	Ida y Vuelta P.F.	5 <sup>6</sup>	06/04/2003	2507600	16,02
5	Gavilanes	Antena3	Gestmusic, A3	20	19/04/2010	2465850	13,81
6	El día que me quieras	TVE2	TVE	11	05/10/1994	1157000 <sup>7</sup>	–
7	La vida en el aire	TVE2	Lotus Films	12	13/06/1998	–	–
8	Sin tetas no hay paraíso	Tele5	Grundy Producciones	40	08/01/2009	3601775	20,67
9	El grupo	Tele5	Globomedia. Estudios Picasso	10 <sup>8</sup>	17/09/2000	2363500	–
10	La pecera de Eva	Tele5	Tele 5. Isla Aud.	11	10/01/2010	2302636	11,17

Fuente: elaboración propia

<sup>5</sup> La serie *Compuesta y sin novio* se emitió a lo largo de 13 episodios, pero solo hay datos de audiencia de los 8 primeros. Lo mismo sucede con *El grupo* de la que solo se cuenta con datos de audiencia de 6 de sus 10 episodios.

<sup>6</sup> La serie *Un lugar en el mundo* se canceló por baja audiencia tan la emisión de solo 5 capítulos. Volvió a emitirse en Neox en 2004, hasta el total de 13 episodios.

<sup>7</sup> Las audiencias de *El día que me quieras* están obtenidas de la Hemeroteca del diario ABC, y tan solo aparece en el ranking de los más vistos en dos ocasiones. El resto de los días no llega a un puesto entre los cinco programas más vistos, por lo que podemos suponer que no alcanzó el millón y medio de espectadores, y en consecuencia este dato de la audiencia media debería ser más bajo. Los datos de *share* no constan en ABC.

<sup>8</sup> La media de espectadores de la serie *El Grupo* se ha hecho con los datos disponibles, de tan solo 6 de los 10 episodios emitidos.

Las series sombreadas (de la 8 a la 10) son las que, como se ha indicado, no coinciden con la definición de “drama familiar” que hemos sugerido arriba. Aun así, se ha incluido la serie *La pecera de Eva* (que entraría en la categoría de series profesionales) o *Sin tetas no hay paraíso* y *El grupo*, porque, aunque la acción no se desarrolla fundamentalmente en el domicilio ni los protagonistas están unidos por vínculos familiares, se observa una fuerte relación entre las tramas y las familias de los personajes.

## 4. Análisis

### 4.1. Las familias en las comedias televisivas

Desde que se apostara por la comedia en el escenario nacional, la ficción se enfocó a la audiencia familiar, en un proceso de guionización y producción centrado en el entorno doméstico, las comunidades, o temas variopintos, capaz de cazar a una audiencia familiar heterogénea, apostando por una narración de consumo fácil.

En el contexto de la comedia, desde que se apostó por la ficción nacional, los guionistas y productores buscaron audiencias familiares y entornos domésticos/de comunidad, temas cercanos a una variopinta y heterogénea audiencia, de fácil consumo. El público familiar “suponía jugosos beneficios para los anunciantes y temas cercanos, principalmente comedias o relatos con dosis similares de drama y humor, que emanasen un fuerte sentimiento de comunidad y transcurriesen principalmente en el barrio o en entorno familiar” (Galán y Herrero, 2011, p. 27-28).

A partir de estas premisas generalistas, que han influido notablemente en la producción de ficción de comedia española global, se observa que la base de la construcción del núcleo familiar es la familia nuclear (madre y padre con ascendentes/descendientes), en la línea de las *sitcoms* norteamericanas de éxito.

Las ficciones de los años ochenta ya apuntaban a un claro marcaje por la familia y la representación de un modelo familiar tradicional, estructurado según las lógicas moralistas imperantes en la sociedad del momento. No obstante, a partir de los años 90 se detecta una tímida innovación que incluye nuevas estructuras familiares que reflejan los cambios de la sociedad española, entre ellos, el divorcio, las familias extensas y/o monoparentales o la incorporación de la mujer al trabajo.

La primera serie de la nueva etapa, *Farmacia de guardia* (Antena3, 1991-1995) presentaba una familia distinta, en la que la madre asumía el rol profesional, y regenta el negocio familiar mientras que el padre se caracterizaba por su irresponsabilidad. *Farmacia de guardia* inauguró un panorama innovador en la representación de la comedia familiar y la estructuración de la familia, aunque la comedia de Mercero coexistía con otras ficciones de éxito en las que

imperaba el modelo tradicional de familia nuclear como, por ejemplo, *Por fin solos* (Antena3, 1994).

El estreno en Tele5 de *Médico de Familia* (1995) supuso un punto de inflexión en la representación de los modelos familiares en la comedia española. La familia monoparental extensa, liderada por un padre viudo que velaba por el bienestar de sus hijos adolescentes, apoyado por el abuelo de la familia y una dicharachera asistente del hogar, que asumía puntualmente el rol de madre se representaba con tintes laborales y relaciones amorosas, recordando a la serie estadounidense *Padres Forzosos* (ABC, 1987). El modelo monoparental extenso, por su parte, se reproducía de forma cómica en ficciones como *La casa de los líos* (Antena3, 1996), en la que Arturo Fernández interpretaba al tío de una familia monoparental que lidiaba con las situaciones cotidianas de sus cuatro sobrinas y la empleada del hogar.

Las familias ensambladas, con una clara influencia de ficciones estadounidenses como *La tribu de los Brady* (ABC, 1969), representan otra perspectiva interesante en la construcción familiar de la comedia. Así, *Los Serrano* (Tele5, 2003) se consolida como el ejemplo paradigmático de la familia ensamblada en la ficción española. Este modelo, que caló notablemente en el escenario audiovisual español, fue reproducido a posteriori dentro de una estructura mucho más extensa, en forma de subfamilia, que es representada por la propia “comunidad” de las comunidades de vecinos, como constatan ejemplos como *Aquí no hay quien viva* (Antena3, 2003), *La que se avecina* (Tele5, 2007) o *Aída* (Tele5, 2007).

A pesar de que existen ejemplos con modelos mucho más transgresores en la producción de comedia, lo cierto es que ninguno de ellos ha supuesto un éxito de audiencia similar a los que conforman nuestra muestra de estudio. Ejemplos como *A las once en casa* (TVE1, 1998), en la que un hombre separado que vive con su segunda mujer y sus hijos y la exmujer de éste se convierte en un miembro más de su nueva familia o *Todos los hombres sois iguales* (Tele5, 1996), donde tres divorciados retoman sus vidas de solteros y se van a vivir juntos, recreaban un modelo familiar no explotado en la ficción hasta entonces, pero no incidieron de forma destacable entre las audiencias de televisión.

Si bien es cierto que la innovación en representación de la familia en la comedia televisiva española se caracterizó por debatirse entre la familia disfuncional, las familias ensambladas y las familias monoparentales, resulta necesario comentar ejemplos puntuales que dieron, en su momento, un giro narrativo a la representación de la familia. Nos referimos, por ejemplo, a ficciones como *Tío Willy* (TVE1), que narraba la vida de un personaje homosexual que vuelve de San Francisco para hacerse cargo de sus tres sobrinos y ejercer de padre soltero de estos. Una renovación que, a pesar de que no caló de forma influyente en las ficciones posteriores y tampoco obtuvo un índice de audiencia relevante (motivo por el cual

no forma parte de la muestra) supuso una innovación narrativa sin precedentes, introduciendo la temática homosexual en el núcleo de las familias de la comedia televisiva española.

Es necesario destacar el carácter diacrónico detectado en la construcción de la familia en la comedia televisiva española. Mientras que los primeros años tras la ruptura monopolística recogen ejemplos innovadores que transgreden el modelo nuclear de forma tímida y manteniendo en todo momento un sesgo moralista heredado de décadas anteriores, a medida que avanzan los años, y en especial con la llegada del nuevo siglo, la familia, raras veces, responde al modelo tradicional y siempre cuenta con un elemento que rompa con el modelo imperante. No nos referimos a la introducción de modelos familiares imperantes en el mundo real (divorcios, familias ensambladas o familias monoparentales), sino que las propias narraciones adquieren un carácter transgresor, al incorporar familias hiper-desestructuradas, homosexuales, no parentales y otros modelos existentes en la sociedad. Tal y como se constata en trabajos previos:

Se trata de un hecho no aislado, que se aprecia fundamentalmente en las series de vecinos: donde las familias totalmente desestructuradas extensas y monoparentales (el núcleo familiar protagonista de *Aida*) conviven con las familias homosexuales en busca de descendientes (Mauri y Fernando en *Aquí no hay quien*), las madres solteras homosexuales (Bea en *Aquí no hay quien viva*), las familias ensambladas fruto de infidelidades (Amador Rivas y Mayte Figueroa en *La que se avecina*), las familias que integran nuevos sujetos sociales (por ejemplo, el uso de una madre de alquiler por parte de Antonio Recio en *La que se avecina*), u otros modelos más relacionados con el argumento económico que con la propia construcción de la familia (generaciones familiares que se unen ante la imposibilidad de mantenerse: Javi y Lola se ven obligados a mantener a sus padres en su propio domicilio en *La que se avecina*) (Hidalgo-Marí, Tous-Rovirosa y Morales-Morante, 2019, p.5).

#### 4.2. Las familias en los dramas televisivos

En los dramas familiares encontramos por lo general familias desestructuradas o monoparentales involuntarias (fallecimiento de uno de los padres). Parece lógico, tratándose de drama, comenzar con una situación de crisis en la vida de los protagonistas como punto de partida de la narración. La tipología de familias que encontramos en el drama podría agruparse como sigue: si atendemos a la estructura de la familia, pueden ser convencionales o desestructuradas; si atendemos a las circunstancias de esa desestructura,

pueden ser voluntarias o involuntarias; y dentro de las relaciones entre la familia tradicional, encontramos relaciones cordiales o “con engaños”, nombre otorgado a aquellas que siguen manteniendo la estructura tradicional pese a no sentir ningún tipo de cariño entre cónyuges que, frecuentemente, son infieles a su pareja.

*Compuesta y sin novio* (Antena 3, 1994)<sup>9</sup>, presenta una muestra de familias tradicionales o monoparentales involuntarias, pero el tono general de la serie, a medio camino entre *dramedy* y el esperpento, hacen que la representación de las familias sea poco verosímil. En el primer episodio conocemos a Valentina (Lina Morgan), Avelino (José Coronado), que van a contraer matrimonio, y a sus respectivas familias. Valentina es hija única, y vive con su madre viuda; Avelino vive con sus padres y su hermana, y, pese a ser un adulto que ronda la treintena y no tener problemas económicos, sigue viviendo en la casa familiar.

Por su parte, *El día que me quieras* (TVE2, 1994), una “antología”, es decir, una serie de ficción de emisión semanal que no repite personajes, sino que la temática sustenta un argumento común en el que el hilo conductor es cómo los diferentes tipos de pareja solucionan los problemas de convivencia. Al ser una antología, los tipos de familia que encontramos son variados; pero precisamente el espíritu de la serie es abordar los problemas amorosos y familiares, por lo que casi todas muestran familias desestructuradas o con algún problema. A lo largo de los 11 episodios de unos 50 minutos de duración, se tratan los siguientes temas: el divorcio, la infidelidad, la convivencia sin matrimonio, la incorporación de la mujer al trabajo, las parejas con gran diferencia de edad, cómo afrontar la homosexualidad del hijo, nuevas formas de familia tras el divorcio, los celos, la educación de los hijos y la prostitución.

*Yo, una mujer* (Antena 3, 1996), narra la historia de una madre de familia cercana a la cincuentena que, harta de la vida de ama de casa tradicional, decide separarse y comenzar una nueva vida sola. Además de la evidente sorpresa para su marido y sus tres hijos, esto crea un gran impacto en sus conocidos, en los que tampoco encuentra comprensión, pertenecientes, como ellos, a una clase social acomodada. Fue una serie que planteaba situaciones que habitualmente no se trataban en televisión, y la audiencia respondió positivamente a este drama, especialmente al primer episodio, que casi alcanzó los 5 millones de espectadores (4.831.300, 26'4% de *share*), aunque el último bajó casi a la mitad (2.342.400, 12'8% de *share*). La serie consta de una sola temporada.

*La vida en el aire* (TVE2, 1998) pasó desapercibida, seguramente por emitirse por la “segunda cadena” y coincidir con *Médico de familia* y el Mundial de fútbol de Francia '98. Muestra una familia urbana,

<sup>9</sup> La serie batió récords de audiencia en su única temporada, alcanzando en su primer episodio los 7.355.000 espectadores, y una media de toda la serie de 5.782.231. El éxito residía en su protagonista, Lina Morgan, que ya había cosechado grandes audiencias en las emisiones en TVE de sus obras de teatro, como *El último tranvía*, emitido en nochevieja de 1990, que llegó a un 72% de *share* o *Celeste* no es un color, que en 1993 llegó a un 61% de *share* y nueve millones y medio de espectadores (Belmonte, 2015).

de clase media, con hijos ya adolescentes (salvo un pequeño de unos 8 años), en la que la madre decide volver a trabajar fuera de casa, en parte por la economía familiar y en parte por necesidad personal. La búsqueda de empleo no resulta fácil para una mujer madura, que encuentra que los requisitos de las empresas han evolucionado (ahora hay ordenadores, o hace falta hablar inglés) mientras ella criaba a sus hijos. La ficción presenta a una familia tradicional cordial, en la que la mujer encuentra problemas para incorporarse al mercado laboral, pero que cuenta con un marido y unos hijos naturales y comprensivos que actúan para que la familia siga adelante sin la madre pendiente del hogar.

*Un lugar en el mundo* (Antena3, 2003) es un drama familiar que en algunos aspectos recuerda a *Médico de familia* (1997-1999): el protagonista es un médico (neurólogo en este caso) que acaba de sufrir una terrible pérdida (la muerte de su hijo) y se traslada a vivir a una localidad cerca de Madrid a comenzar una nueva vida. Alejado del tono de *dramedy* de *Médico de familia*, todas las tramas están envueltas en un halo de tristeza y nostalgia. Encontramos una representación de todas las generaciones: el protagonista y las mujeres que va conociendo en el pueblo, de unos 40 años, una pareja de amigos de unos 60, adolescentes y niños. Todos ellos van desarrollando tramas que tratan preocupaciones de su edad, aunque las tramas de los niños en ocasiones se mezclan con la tristeza y los problemas de los adultos, alejándose de la práctica habitual de relajar tensiones con las tramas infantiles, llenas de ingenuas trastadas. Algunas son autoconclusivas (las de los niños y las de los mayores y sus relaciones en el colegio y en el pueblo) y otras, especialmente las amorosas, son lineales a lo largo de toda la temporada.

*Herederos* (TVE1, 2007) es un drama familiar claramente heredero de *soap operas* clásicas como *Dinastía* o *Falcon Crest*. En lo que Buonanno llama “familia-empresa”, esta serie narra la vida de una familia, los Orozco, y mezcla las tramas sentimentales con las empresariales, y ambas reflejan traiciones, alianzas y ansia de poder; o, como reza la web oficial de la serie, “Apariencias, doble moral, conflictos de intereses, lujo y secretos inconfesables<sup>10</sup>”. En el primer episodio vemos cómo se desmorona ante nuestros ojos (o cómo se “desestructura”, para seguir la terminología de este tipo de familias) la familia Orozco. Son una familia acomodada, gracias a la profesión del patriarca: un torero de fama mundial, que ha acumulado una riqueza gracias a la cual viven los miembros de su “familia-empresa”. En un primer momento parece una familia feliz, con dinero, fama y relaciones interpersonales satisfactorias. Pronto se complica cuando se desvelan en los primeros momentos, infidelidades, traiciones e intereses típicos de las *soap opera*.

*Gavilanes* (Antena3, 2010), adaptación de la telenovela colombiana *Pasión de Gavilanes* (Caracol TV, 2003-2004), sigue, como hace *Herederos*, la estructura del serial: una única trama de intrigas familiares, amorosas y empresariales, con múltiples subtramas. Los hermanos Reyes, de clase media-baja, se infiltran entre los poderosos Elizondo tras la muerte de su hermana pequeña, provocada por la familia Elizondo ante el romance de la joven con el patriarca. Los hermanos, huérfanos, muestran una cohesión familiar basada en dos pilares: el deseo de venganza ante la muerte de su hermana, y el cariño que se profesan.

Las tres series restantes no son, como decíamos, dramas familiares atendiendo a la definición propuesta, pero las tramas principales, aunque se desarrollan en entornos ajenos al domicilio familiar, se generan en los conflictos familiares que sufren los protagonistas. *El grupo* (Tele5, 2000) muestra diferentes pacientes que asisten a terapia. Aunque de distintas edades, género y condición social, todos tienen un factor en común: una familia desestructurada (madre protectora, divorcio, padre autoritario, falta de comunicación en el matrimonio) que es el centro de los diálogos en el momento de la terapia. Algo similar ocurre con los jóvenes de *La pecera de Eva* (Tele5, 2010), también en terapia con la psicóloga del instituto, y casi todos con problemas por una familia desestructurada que provoca cierto desequilibrio emocional en los jóvenes. Finalmente, en la famosa *Sin tetas no hay paraíso* (Tele5, 2008), pese a que la ficción se desarrolla en los ambientes de lujo y corrupción de narcotráfico y prostitución, es interesante ver el papel de las familias desestructuradas en las jóvenes protagonistas, que desean dinero rápido y ven en la prostitución una manera de conseguirlo.

## 5. Conclusiones

Los años noventa se caracterizaron por el costumbrismo en las narraciones de ficción televisiva, pero los tímidos reflejos de aperturismo temático llegaron con fuerza al nuevo siglo. En especial las cadenas privadas (Antena3 y Tele5, fundamentalmente) promovieron una secuencia de ficciones que abordaron temas mucho más reales, aunque imperaba esa aura tradicional en las narraciones y los cambios se hacían con cierta prudencia.

A pesar de las nuevas realidades que se reflejan en las ficciones de la primera década del siglo XXI, seguimos ante un escenario cargado de tradicionalidad y costumbrismo que, raras veces, refleja el drama social o los problemas más aferrados de la sociedad. En las comedias, deberemos esperar a la consolidación de las series de vecinos para hablar de un aire regenerador en la comedia familiar que introduce de forma sólida las lacras sociales y los problemas

<sup>10</sup> Web oficial de *Herederos* en la página de RTVE.es. Consultada el 8/10/2019. <http://www.rtve.es/television/20080903/herederos-serie-clan/149648.shtml>

más serios de la familia en un relato de ficción. Desde *Aida* (Tele5, 2005), que refleja el drama real de una madre de familia pobre, sin recursos, con un hijo yonquí, una hija choni, una amiga prostituta y un hijo delincuente hasta las múltiples temáticas de *Aquí no hay quien viva* (Antena3, 2003) asesinatos, robos, niños robados, pobreza, empleabilidad, infidelidad, desamor, homosexualidad, maternidad, violencia de género, y otras muchas variantes que consiguen ofrecer una ficción mucho más real que a la que nos tenía acostumbrados el siglo anterior. *La que se avecina* (Tele5, 2007-) supone la guinda del pastel en este sentido, ya que el relato da un giro de 180 grados y pasa a considerarse como una crítica a todo el escenario social del momento: corrupción política, críticas a la iglesia, machismo, violencia de género, drogadicción, sexualidad, infidelidad, etc.

En el contexto de la comedia, además, se ha detectado la existencia de tres periodos distintos, fruto de la evolución diacrónica mencionada anteriormente: las primeras ficciones, tras la ruptura del monopolio televisivo, que mantiene una ficción caracterizada por el conservadurismo, con algunos matices y elementos destacados; la época de transición entre un siglo y otro, que apuesta por la innovación tímida del relato, manteniendo en gran parte el conservadurismo heredado del siglo anterior pero introduciendo modelos transgresores y los últimos años de la primera década del siglo XXI que vislumbran lo que será la ficción de los últimos años: un reflejo de los problemas sociales, de la realidad que sustenta a la ficción, una herramienta de denuncia social que, de algún modo, pone sobre la mesa el panorama social que da sentido a la ficción.

En cuanto al drama familiar, y centrándonos en la temática, se puede atisbar, en las producciones de mediados y finales de los 90, una temprana preocupación por mostrar modelos de familia alternativos, con series que muestran familias en las que ya no se respetan las fórmulas tradicionales, en las que las mujeres reclaman su voz, su sitio y su derecho a decidir por sí mismas algo diferente a lo que la sociedad de la época y sus familias esperan de ellas. Esto sucede en *El día que me quieras* (TVE2, 1994), con clara vocación didáctica; en *Compuesta y sin novio* (Antena3, 1994) de una manera histriónica y exagerada; o en *Yo, una mujer* (Antena3, 1996), con un tono más realista.

Lejos de esta intención renovadora encontramos otra tendencia: los dramas que siguen la estructura de las *soap opera*, repitiendo el esquema de la frase “el dinero no da la felicidad”. Este viejo dicho parece

ser la lectura que obtenemos de las series dramáticas familiares de los últimos años de la década de 2010. En varias de las producciones analizadas encontramos a la familia rica pero desgraciada, preocupada por mantener y agrandar su fortuna y su poder, y la familia pobre pero feliz, sencilla, sin grandes preocupaciones y llena de amor. Como en las fábulas infantiles, el mensaje es, de nuevo, que el dinero no da la felicidad, que es mejor tener amor y buenas relaciones que empresas y poder que sólo traen intrigas y problemas.

También es interesante observar al final de este periodo varias series (las tres analizadas y otras que no tienen cabida en este estudio por estar basadas en una historia real, como las ficciones de Antena 3 *El castigo*, emitida en 2008, o *El pacto*, en 2010) en las que la trama retrata los conflictos y problemas de adolescentes provocados por familias desestructuradas. Madres solas tras el abandono del marido, padres excesivamente autoritarios, parejas en proceso de divorcio, falta de comunicación en la pareja y conflictos de todo tipo, son narrados en estas series a través de las vivencias de los adolescentes, el eslabón más débil en estas situaciones.

Tras la exposición anterior, podemos concluir que, si bien es cierto que la comedia familiar parece ser más prolífica a la hora de alterar y representar nuevos modelos familiares, lo cierto es que el drama, cuando decide romper con las normas socioculturales establecidas, lo hace con más fuerza y transgresión. Las comedias, por su parte, incluyen en sus narraciones nuevos modelos, adaptados a las tendencias de la sociedad que representan y recogen, tímida pero constantemente, modelos de familias monoparentales, extensas o desestructuradas. Sin embargo, no será hasta la irrupción de las series de comunidades de vecinos cuando encontraremos la renovación definitiva en la representación familiar, dando lugar a nuevos escenarios, cada vez menos costumbristas, en los que cualquier tipo de representación familiar tiene cabida. En las series dramáticas, por su parte, la forma de representar el modelo familiar sigue una línea más conservadora, a pesar de que las disrupciones familiares suelen venir dadas por la recreación de situaciones realmente duras, haciendo eco a la naturaleza realista del género. Ahora bien, es lógico pensar que la narración dramática, próxima al realismo social, sea más prudente a la hora de hacerse eco de ciertas tendencias sociales mientras que la comedia, por su uso casi burlesco y crítico de la sociedad, adquiera una dimensión narrativa mucho más flexible.

## 6. Referencias bibliográficas

- Artero, Juan.Pablo., Herrero, Mónica., Sánchez-Tabernero, Alfonso. (2010). “La calidad de la oferta televisiva en el mercado español: Las percepciones del público”. *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 15 (28), 49-63.
- Bounaut Joseba. y Grandío, María del Mar. (2009). “Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 753-765.

- Buonanno, Milly. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Carrasco Campos, Ángel. (2010). “Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones”. *Miguel Hernández Communication Journal*, 174-200.
- Carrillo Pascual, Elena. (2012). “La representación de la familia en la ficción televisiva española”. En Belén. Puebla Martínez, & Elena. Carrillo Pascual, *Ficcioneando: Series de televisión a la española*. Madrid: Fragua.
- Casetti, Franceso. y Odin, Roger. (1990). “De la paléo- à la néo-télévision”. *Communications*, 51; 10-24.
- Chicharro, María del Mar. (2018). “La ficción de producción propia entre 1975 y 1982”. En Julio Montero Díaz, *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Cortés Lahera, José. Ángel (2008). “La programación de las series familiares”. En Mercedes Medina, *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*. Madrid: Eunsa.
- Diego, Patricia. y Grandío, María del Mar. (2011). “La producción de adaptaciones de ficción televisiva en España: *Life of Mars* y *La Chica de Ayer*”. En Miguel Ángel Pérez Gómez (coord.), *Previously On. estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. (pp. 843-858). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Eco, Umberto. (1986). *Televisión: la transparencia perdida, la estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Galán, Elena y Herrero, Begoña. (2011): *El guion de ficción en televisión*. Madrid: Síntesis.
- García De Castro, Manuel. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Geraghty, C. (1995). “La representación de la familia en los melodramas británicos y norteamericanos”. En Cristina Peñarín, & P. López Díaz, *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Grandío, María del Mar. y Diego, Patricia. (2009). “La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de ‘Friends’ y ‘7 vidas’”. *Revista Ámbitos*, 18, 83-97.
- Guarinos, Virginia. (2009). “Microrrelatos y Microformas. La narración audiovisual mínima”. *AdMIRA-Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*. 33-53.
- Herrero, Mónica. (2008). “Economía de las series como producto audiovisual de entretenimiento”. En Mercedes Medina, *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*. Madrid: Eunsa.
- Hidalgo-Marí, Tatiana y Ferrer-Ceresola, Rosa (2018). “La comedia televisiva en España. La transición en la ficción entre 1990 y 1995”. *IC Journal. Revista Científica de Información y Comunicación* 15, 223 – 249
- Hidalgo-Marí, Tatiana. (2018). “La comedia familiar española desde la apertura del mercado televisivo hasta el apagón analógico: Formatos, audiencias y producción (1990-2010)”. *Comunicación y Sociedad*. 31 - 2, 39 – 48
- Hidalgo-Marí, Tatiana; Tous Rovirosa, Ana y Morales Morante, Luis.Fernando (2019). “Los modelos familiares en la comedia televisiva española: (1990-2010)”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74,01-11.
- Lacalle, Charo (2018). “Memoria histórica y democracia: la ficción en el período socialista”. En Julio Montero (dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (611-636) Madrid: Cátedra.
- Mateos Pérez, Javier y Paz Rebollo, María Antonia. (2018). “De la vieja a la nueva televisión en España: 1990 a 1994”. En Julio Montero (dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Mittel, Jason. (2006). “Narrative Complexity in Contemporary American Television”. *The Velvet Light Trap*, 58, 29 – 40.
- Navarro Sierra, Nuria y Carrillo Vera, José Agustín. (2015). “Un drama diferente: el género dramático en la televisión española”. En Belén Puebla Martínez, Nuria Navarro Sierra, Elena Carrillo Pascual, *Ficcioneando el siglo XXI: la ficción televisiva en España*. Madrid: Icono14.
- Rodríguez Merchán, Eduardo. (2014). “Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (Especial), 267-279.
- Thompson, Ethan. (2007). “Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom”. *The Velvet Light Trap*, 60, 63-72.
- Vázquez Barrio, Tamara. (2011). “Identidad y características de los familiares y amigos catódicos de los niños españoles”. *ZER: revista de estudios de comunicación* (30), 75-96.

Tatiana Hidalgo-Marí es Doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad de Alicante (2013), Máster en Comunicación e Industria Creativa (UA, 2012) y Licenciada en Publicidad y RR. PP (UA, 2007). Profesora de Semiótica en el Grado en Publicidad y RRPP de la Universidad de Alicante y coordinadora-docente en la asignatura Habilidades Investigadoras en Comunicación, en el Máster en Comunicación e Industrias Creativas (UA). Editora Técnica de *Revista Mediterránea de Comunicación*, forma parte del comité científico y evaluador de diversas revistas científicas de carácter internacional. Cuenta con más de 30 publicaciones científicas en revistas indexadas, más de 30 contribuciones a congresos y es coordinadora del libro *Mujer y Televisión: Géneros y discursos en la pequeña pantalla* (UOC, 2018). Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la ficción televisiva, la perspectiva de género y las nuevas tendencias en producción y consumo audiovisual. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4599-5876>

Elena de la Cuadra de Colmenares es Doctora por la Universidad Complutense de Madrid (2005) y Licenciada en Ciencias de la Información (sección Imagen y Sonido) por la UCM (1992). Profesora de varias universidades en licenciatura, grado y máster, especializada en Documentación Audiovisual y Patrimonio Cinematográfico. Entre las publicaciones destaca el libro *Documentación Cinematográfica* (UOC-EPI 2013). Directora de dos tesis doctorales, en dos ocasiones ha disfrutado de una estancia Erasmus para docentes: invitada por la profesora Milly Buonanno, de la Universidad de La Sapienza en Roma (2013), y por la profesora Giuseppina Bonerba en la Università degli Studi di Perugia (2014). Es miembro del grupo de investigación PaDem (Patrimonio Digital en Medios de Comunicación). Entre la experiencia profesional, además de trabajar para diferentes productoras como miembro del equipo de producción, destaca su etapa como documentalista en la serie *Cuéntame cómo pasó* (entre 2001 y 2004). Las líneas de investigación se centran en el patrimonio audiovisual y cinematográfico, las series de ficción, y los medios en redes sociales. Con un sexenio activo, actualmente es la Coordinadora de la Unidad Departamental de Biblioteconomía y Documentación en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3057-2176>