



PRISMA SOCIAL N° ESPECIAL 2

INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y ESTUDIOS DE GÉNERO

SEPTIEMBRE 2017 | SECCIÓN TEMÁTICA | PP. 291-314

RECIBIDO: 13/6/2017 – ACEPTADO: 3/9/2017

DE LA MATERNIDAD AL EMPODERAMIENTO: UNA PANORÁMICA SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA FICCIÓN ESPAÑOLA

FROM MOTHERHOOD TO
EMPOWERMENT: AN OVERVIEW OF
THE REPRESENTATION OF WOMEN IN
SPANISH TV FICTION

DRA. TATIANA HIDALGO-MARÍ

DOCENTE E INVESTIGADORA, DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN Y PSICOLOGÍA SOCIAL,
UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

TATIANA.HIDALGO@UA.ES



prisma
social
revista
de ciencias
sociales

RESUMEN

La ficción televisiva asume un papel socializador que influye en la configuración de la identidad colectiva. Así, la influencia de la ficción en la construcción social de la mujer adquiere mucha importancia, debido a su capacidad de configurar identidades, influir en comportamientos y condicionar el proceso de socialización.

Este artículo pretende profundizar en la evolución temporal e histórica en la representación femenina en la ficción española y establecer perspectivas sobre las tendencias en dicha representación. Para ello, se ha trabajado sobre una metodología cualitativa, de corte socio-semiótico que analiza las series más longevas y de mayor audiencia de historia de la ficción española desde dos contextos distintos: el familiar y el profesional, para conocer el papel que se ha otorgado a las mujeres en sendos entornos de ficción.

Los resultados aportan conclusiones relevantes alrededor del papel de la mujer en la ficción española: la mujer en el contexto familiar sigue asumiendo el rol de madre y esposa, mientras que, en el entorno laboral, desempeña su carrera a la sombra de los hombres. Todo ello, con pinceladas de empoderamiento que camuflan, pero no eliminan, los brotes patriarcales que siguen condicionando a la sociedad y, por ende, a la ficción.

PALABRAS CLAVE

Construcción social; estereotipo; ficción; género; mujer; televisión.

ABSTRACT

TV fiction assumes a socializing role that influences the configuration of the collective identity. So that, the influence of fiction on the social construction of women becomes very important thanks to its ability to configure identities, influence behaviors and condition the socialization process.

This paper aims to deepen the temporal and historical evolution of woman representation in Spanish fiction and to establish perspectives in this representation. For this, we have worked on a qualitative methodology, with a socio-semiotics focus, that analyzes the longest series with more audience in the history of Spanish TV fiction, from two contexts: Family and professional, to know the role that has been given to women in different contexts of fiction.

The results provide relevant conclusions about the role of women in Spanish TV fiction: the woman in the family context continues assuming the role of mother and wife, while in the work context, she develops her work under the control of man. All this, with reflections of empowerment that, after all, do not eliminate the patriarchal marks of society and, therefore, of TV fiction.

KEYWORDS

Social construction; stereotype; TV Fiction; gender; women; televisión.

1. INTRODUCCIÓN

El análisis de la construcción social de la mujer en el seno de los estudios sobre la ficción televisiva ha sido un tema recurrente. Esta temática se vuelve especial, a partir de los años 80, momento en el que se establecen conclusiones acerca de los discursos televisivos y el papel que ejercen en la representación y transmisión de roles sociales (Gerbner et al., 1980; Gerbner, 1998; Lauzen, Dozier y Horan, 2008; Glascock, 2001).

Es evidente que la televisión transcribe roles y conductas mediante cualquiera de sus contenidos, en especial, a través de los productos de ficción, gracias a el componente social y cotidiano que de estos se deriva. Estos roles y conductas derivados de la ficción han sido estudiados desde varias perspectivas, tanto educativa (Lacalle, 2011) como social o con una visión comparativa entre géneros u otros colectivos (Galán, 2006; Belmonte y Guillamón, 2008; González de Garay, 2009 y Ramírez y Cobo, 2013). Y es que no podemos obviar que:

Las series dramáticas integran verdaderos discursos de realidad y están formadas por pequeños fragmentos que pretenden constituirse como un espejo de la misma, ya que transmiten modelos de conducta, prejuicios, valores y toda una serie de comportamientos sociales (Galán, 2006: 65).

La representación de la mujer en los discursos narrativos, en concreto en las series de televisión, contienen una fuerte ideología representativa capaz de transmitir valores sociales, positivos o negativos, acordes o no a la realidad social del momento. Aunque cada vez son más las ficciones que contemplan el género femenino desde una igualdad social, en especial con la representación de la mujer trabajadora (Ortega y Simelio, 2012; Sánchez et.al, 2012), aún suele prevalecer la representación del orden doméstico o la similitud de roles temáticos:

Sigue representándose bajo los mismos tópicos y estereotipos, asociados, a menudo, al mundo de las emociones, la pasividad, la maternidad y la sexualidad, en entornos privados o íntimos como el hogar; mientras al hombre se le siguen otorgando, de un modo generalizado, atributos como el raciocinio, el liderazgo y la acción, apareciendo normalmente en espacios públicos (Galán, 2007:1).

Sea como sea, la representación de la mujer en la ficción dibuja un mapa de los roles y características atribuidos a la institución familiar por la sociedad, señalando actitudes, normas, valores, creencias o comportamientos convenientes (Greenberg y Neuendorf, 1980). Esta narración de los personajes familiares en la ficción: «construyen un modelo análogo del universo vital, lo que permite, como en todos los modelos, conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipular cognitivamente» (Peñamarín, 2001:4). La ficción televisiva puede servir para sacar a la luz pública temas ante los que la opinión

pública puede mantenerse indiferente, ambivalente o contraria (Medina et al., 2010), por ese poder sobrevenido al producto televisivo resulta necesario analizar el papel que ciertos colectivos, en este caso, el femenino, juegan en el seno de la ficción, para detectar, además, la correlación o contracción de esta representación con el contexto social que la sustenta.

Que la ficción simboliza el entorno real, es una premisa necesaria para poder conocer la realidad social. En la ficción televisiva, es el narrador un intérprete de la sociedad en que vive, la narración un producto social y la sociedad la productora de los discursos narrativos (Pacheco, 2009). De ello surge la importancia conocer la representación de la mujer en los dos contextos más influyentes para la construcción de su identidad social: el contexto familiar y el profesional, puesto que todo texto es una representación de elementos propios de la sociedad que lo produce independientemente de que estos textos sean o no coherentes con la realidad que los suscita. En este sentido, conocer la evolución en la representación de la mujer en la ficción nacional aporta conocimiento sobre la propia evolución social de las mujeres.

En el contexto familiar, los pocos estudios que existen acerca de la relación de la familia y ficción nos hablan de unos orígenes muy tradicionales, hasta el punto de que se ha perdido el límite de la fantasía y la realidad (Vera, 2010:76). Mazzioti (2006) ya concluyó que el desarrollo televisivo se ha hecho eco de las transformaciones que la institución familiar afirmando la mutua influencia entre medio televisivo y contexto. La autora afirma, hablando de telenovelas, que:

La enunciación es de una exacerbada defensa de la familia tal como se la entendía en el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Siempre existe un respeto por los valores morales establecidos. Las transgresiones se castigan, las ópticas nuevas no tienen espacio (Mazzioti, 2006: 145).

En este sentido, el papel de la mujer en la familia quedaría relegado a un papel tradicional de madre y esposa, frente a un hombre patriarcal que responde al emblema familiar.

Otros estudios enfocados al análisis de las estructuras familiares en la televisión afirmaron que, además de seguir representando una estructura familiar tradicional, la televisión olvida nuevas realidades surgidas alrededor de la organización familiar. Así, un estudio sobre la representación familiar en las series de animación infantil indica que: «En ningún caso la estructura familiar (...) menciona las realidades familiares emergentes, como las familias monoparentales, homoparentales, con diversidad de razas» (Chacón y Sánchez-Ruiz, 2011:24).

En cuanto al contexto profesional, los estudios previos con relación a las mujeres profesionales y la ficción han profundizado en estudiar la presencia y cargos desempeñados por

estas mujeres. Son muchos los estudios que han constatado que la esfera profesional en televisión está dominada por los hombres (De Fleur, 1964; Greenberg y Collette, 1997; Elasmár, Hasegawa y Brain, 1999), así como estudios más específicos en esa misma línea que verificaron la atribución de roles laborales por parte de los hombres frente a los roles maternales y matrimoniales a los que estaban relegadas las mujeres (Seggar y Wheeler, 1973; Downing, 1974; Beck, 1978).

Al fin y al cabo, no podemos obviar que: «La ficción televisiva puede servir para sacar a la luz pública temas ante los que la opinión pública puede mantenerse indiferente, ambivalente o contraria» (Medina, et. al, 2010:12) y, en ese sentido, la configuración de los contextos familiares y profesionales en la ficción española bien puede reflejar los cambios que se están produciendo en los últimos años, o bien, hacer oídos sordos a esa realidad. Este trabajo, pretende, precisamente, reflexionar en torno a este supuesto, en un intento por valorar la contribución de la ficción española a construcción social de la mujer en el seno de la familia y la esfera laboral.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En la línea de otros trabajos que defienden el estudio de la ficción audiovisual como producto cultural influyente en la construcción social de la mujer (Galán, 2006, 2007; Medina et al., 2010), este trabajo pretende reflexionar sobre la presencia de la mujer en la ficción televisiva española en dos contextos socioculturales diferenciados, pero con gran importancia en las narraciones de ficción como son el contexto familiar y el profesional.

De este objetivo general surgen nuevos objetivos que pretenden analizar las tendencias estereotípicas que caracterizan a las mujeres de la ficción española, observar la evolución temporal e histórica en ambos contextos mencionados y, en tercer lugar, se pretende establecer prospectivas de cara a las tendencias latentes en la representación de la mujer en la ficción.

Nos encontramos ante un trabajo cualitativo que profundiza en la ficción televisiva más longeva y con mayor audiencia, emitida en cadenas nacionales desde dos contextos diferenciados pero interrelacionados entre sí (el contexto familiar y el contexto profesional), ya que ambos suponen dos pilares fundamentales en la construcción social de la mujer y permiten reflexionar sobre el papel que se le ha otorgado a las mujeres en sendos entornos de la ficción.

Para la realización de la presente panorámica, además del visionado completo de las ficciones que conforman la muestra y la interpretación del rol interpretado por la mujer en su contexto narrativo, se ha realizado una revisión bibliográfica que ha permitido dar el respaldo teórico y académico que necesita una investigación de este corte. La selección

muestral que sustenta este trabajo se ha llevado a cabo en base a un muestreo no probabilístico de conveniencia, que deriva del conocimiento previo de la autora del contexto de la producción de ficción nacional. Para la selección de dicho muestreo, se han tenido en cuenta ficciones categorizadas en cuatro bloques característicos, que son:

- a) Ficciones de corte familiar: que sirven para justificar la representación de la mujer en contextos familiares.
- b) Ficciones de corte vecinal: entendiendo las comunidades de vecinos como macrofamilias que estructuran relaciones y lazos intrafamiliares entre ellos, estas ficciones sirven para enmarcar una nueva tendencia en la ficción nacional caracterizada por la estereotipación exaltada de la mujer.
- c) Ficciones de corte profesional: utilizadas para justificar la representación femenina en las ficciones cuyos escenarios principales son los entornos laborales y de trabajo.
- d) Ficciones ambientadas en el pasado o de época: permiten acotar la representación femenina en aquellas ficciones producidas recientemente, pero cuya ambientación se remonta al pasado. Con la inclusión de estas series podemos aportar una panorámica mucho más profunda, contextualizando la ambientación temporal de la ficción con la representación femenina.

Teniendo en cuenta las limitaciones de este tipo de selección muestral, se han tenido en cuenta dos criterios añadidos a la hora de seleccionar las ficciones que sustentan el trabajo. Estos criterios son, por una parte, el criterio de emisión, es decir, la consideración de que las ficciones estuvieran emitidas en prime time por las cadenas generalistas nacionales y, en segundo lugar, la longevidad de las mismas, entendiendo que su duración temporal responde a un éxito de audiencias y, por ende, han podido ser más influenciables en la sociedad que ha actuado como receptora. Aplicados los criterios de selección muestral indicados, las series sobre las que se ha trabajado en profundidad son las siguientes:

BLOQUE	MUESTRA	AÑOS EMISIÓN	CAPÍTULOS	AUDIENCIA MEDIA (Miles)	Share (%)
Ficciones familiares	<i>Farmacia de guardia</i>	1991-1995	169	4000000	48%
	<i>Médico de familia</i>	1995-1999	119	7515000	43%
	<i>Ana y los siete</i>	2002-2005	91	5333000	29,4%
	<i>Los Serrano</i>	2003-2008	147	4934000	28,5%
Ficciones vecinales	<i>Aquí no hay quien viva</i>	2003-2006	91	6017000	33,3%
	<i>La que se avecina</i>	2007-act.	197	3884000	19,5%
	<i>Aída</i>	2005-2014	237	4283000	23,7%
Ficciones profesionales	<i>Hospital Central</i>	2000-2012	300	4015000	24,0%
	<i>El comisario</i>	1999-2009	191	4000000	24,2%
	<i>Los hombres de Paco</i>	2005-2010	117	3178000	18,9%
Ficciones ambientadas en el pasado	<i>La señora</i>	2008-2010	39	953000	12%
	<i>Isabel</i>	2012-2014	39	3506000	17,3%
	<i>Amar en tiempos revueltos</i>	2005-2012	1716	2503000	21,3%
	<i>Velvet</i>	2014-2016	55	3772000	20,8%

Fuente: elaboración propia

No obstante, y derivado de las necesidades de la investigación, que pretende ofrecer una panorámica histórica alrededor de la representación de la mujer en los contextos familiares y laborales de la ficción, a lo largo del trabajo se citan otras ficciones que no forman parte de la muestra inicial del análisis pero que sirven como apoyo y/o confirmación a los resultados y conclusiones expuestas.

3. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LOS CONTEXTOS FAMILIARES DE FICCIÓN

El contexto familiar en el que se ha enmarcado la mujer desde prácticamente los orígenes de la ficción televisiva ha estado basado en modelos tradicionales de familias nucleares estructuradas y/o semi estructuradas. Si bien es cierto que ficciones primitivas de Jaime de Armiñan ya apuntaban ciertos brotes renovadores en el discurso narrativo de ficción¹, estos modelos no acabaron de cuajar en la tendencia audiovisual y nos encontrábamos ante una ficción marcada por el carácter costumbrista de las narraciones. En esta época,

¹ *Mujeres solas* fue una ficción estrenada el 1961 que mostraba de forma estereotípica nuevos modelos de mujer, innovadores para la época, con distintos perfiles, entre los que se puede destacar el perfil de la mujer emprendedora. En el mismo año, en 1961, se estrenó otra ficción del mismo director denominada *Chicas en la ciudad* que mostraba una visión feminista tímida pero innovadora.

como apuntan Lacalle e Hidalgo (2016:474), se introdujeron algunas ficciones de corte legal como *Anillos de oro* (TVE, 1983) o policíaco (*Brigada Central*, TVE, 1989) que introdujeron de forma tímida y muy estereotipada en el contexto costumbrista temas latentes como la incorporación de la mujer al trabajo, el divorcio o la homosexualidad. Debemos esperar a los años noventa y a la ruptura del monopolio televisivo para poder hablar de cambios en la representación de la mujer en un contexto familiar.

La ficción española ha tenido una herencia directa de los avances en la ficción estadounidense, a todos los niveles. La producción norteamericana, de forma innovadora y tendenciosa, empezó a incluir familias no convencionales, adecuadas a las realidades del país en la época a partir de los años setenta. Así, ficciones como *The Brady Bunch* (ABC, 1974), *Married... with Children* (FOX, 1987) o *Full house* (ABC, 1987), se postulaban como pioneras en un contexto de ficción familiar en el que las familias empezaban a mostrarse desestructuradas, familias extensas, monoparentales y donde los papeles femeninos rebrotaban con aires de independencia, transgresión e innovación social en un contexto marcado por la apertura social y los aires de cambio.

A pesar de esas tímidas influencias norteamericanas, el papel de la mujer en los contextos familiares de la ficción española seguía relegado a velar por la familia y cuidar de los hijos, asumiendo de forma escrupulosa el rol maternal y sus funciones de buena esposa que, desde los orígenes de la televisión, se ha basado en velar por el bienestar de su familia, es decir, existe un rol fundamental que se caracteriza por ser el de madre cuidadora. Sobre este modelo de familia tradicional que el cine había perpetuado en la ficción nacional, empezaron a surgir nuevos modelos familiares, que incorporaban, de forma tímida, nuevas estructuras familiares.

Así ficciones de gran éxito como *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991), incorporaron a la ficción española, en unos primitivos años noventa, un modelo familiar disfuncional, marcado por el divorcio de los progenitores que influía y condicionaba la trama narrativa. Esta ficción era innovadora en tanto en cuanto la madre de familia era una mujer trabajadora, emprendedora, al frente de su propio negocio, mientras que el padre era un crápula que vivía de forma jovial al margen de los problemas familiares y descuidando parcialmente la educación de sus hijos.

Además, en esos años, con la apertura televisiva y la competencia de las cadenas privadas por las audiencias, la ficción da un giro evidente y se empieza a vislumbrar luz en una trayectoria marcada por la asunción del rol maternal. Tendencias destacables, por ejemplo, la representación de familias con ausencia de la madre biológica, en las que el padre de familia debía asumir las funciones de madre y padre y que, además, incorporaban a mujeres que, sin ser madres, debían asumir ese rol maternal y cuidador, como ejemplificaba la ficción *Médico de Familia* (Telecinco, 1995), en la que la tía Alicia asume el papel

de madre cuidadora, en ausencia de su hermana fallecida o la posterior serie de TVE *Ana y los siete* (2002), en la que el papel de madre es sustituido por el de una mujer externa a la familia -la niñera- que asume las responsabilidades de cuidado y consejo sobre los niños y el padre de familia. Posteriormente, *Los Serrano* (Telecinco, 2003) siguió con esta tendencia en aras de construir una familia extensa basada en la ausencia inicial de la madre.

Como ya afirmaron Lacalle e Hidalgo: «La familia en las series de televisión perfila un modelo en el que la mujer sigue estando muy vinculada a las estructuras familiares tradicionales, a pesar de asumir también algunos roles más innovadores» (2016:480). Esta conclusión nos permite avanzar que la mujer ha estado relegada a un rol maternal y/o doméstico a lo largo de la historia de la ficción española.

En este contexto surge también el papel de nuevas mujeres, nuevas madres que incorporan a la narración su multiactividad como un elemento importante en la trama, normalmente el trabajo remunerado, pero que priman su familia y su posición en la estructura familiar, ante todo. Mercedes Alcántara, personaje principal de la longeva ficción *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001) representa este paradigma de mujer, mostrándose como una mujer innovadora, emprendedora, que estudia y trabaja en un momento histórico en el que la mujer no disponía de tanto protagonismo social pero que, al fin y al cabo, sigue asumiendo de forma estricta el rol maternal.

En cualquier caso, como han constatado otras investigaciones referidas a la esfera doméstica en la ficción: «Mientras que los hombres representan los entresijos del espacio sociopolítico, las mujeres suelen estar limitadas por universo de los sentimientos» (Lacalle y Sánchez, 2016:4).

Además del mencionado rol maternal, la mujer asume otros roles de género en la ficción que, de algún modo, mantienen viva la estructura patriarcal en el contexto familiar. Las hijas, por ejemplo, suelen ser perfectas estudiantes con cierto punto de rebeldía mientras que los hijos varones se muestran como rebeldes sin causa o desobedientes, respondiendo a un carácter más liberal y menos sumiso que el de la mujer. Este hecho se ha perpetuado a lo largo de las ficciones de corte más familiar, como se puede observar en *Médico de Familia* o *Los Serrano*. Son los hijos varones quien causan mayores problemas a la familia, mientras que las hijas, marcadas ya por un estético de obediencia y sumisión, responden a la lógica obediente y acatan sus responsabilidades².

2 Si bien es cierto que la ficción juvenil rompió parcialmente con esta tendencia, no podemos obviar que, incluso en ficciones más recientes como *Al salir de clase*, *Compañeros*, o *Física o Química*, los hombres eran quienes lideraban las tramas aventurera y rebeldes, mientras que, a pesar de que se incorporaban los problemas y desavenencias de las mujeres a las narraciones, seguía existiendo una vinculación directa de los problemas femeninos con la maternidad: embarazos no deseados, anticoncepción e incluso otros, derivados también de la supremacía que la sociedad patriarcal había otorgado al hombre sobre la mujer:

El rol de esposa, por su parte, cuando es asumido por la mujer, es siempre en positivo, es decir, se nutre del rol protector maternal, normalmente a la sombra de un marido. Cuando se incorporan nuevas narraciones en la esfera familiar como pueda ser el de ex esposa, ex pareja u otras categorizaciones, éste suele hacerse de forma también dependiente, como podemos observar en el papel de Lucía en *Los Serrano* (Telecinco, 2003) y la relación que mantiene con su exmarido o en menor grado en Lourdes en *Farmacia de guardia*. En cualquier caso, trabajos previos ya avanzaron que el rol de esposa no es tan recurrente en la ficción nacional y que suele aparecer relegado al rol de madre, que es el que más importancia adquiere a lo largo de la tradición de ficción (Sánchez Aranda et al., 2011).

Cuando la mujer aparece en la ficción representando un papel de ascendente familiar, suele hacerlo representado una carga para la familia (como podemos apreciar en la abuela de *Los Serrano*) en contrapartida a la presencia del abuelo que es el consejero y el sabio de la familia, como bien representan los abuelos de *Médico de Familia* o de *Ana y los siete*). Este hecho se ha perpetuado en la tradición de ficción mediante otros roles familiares atribuidos a la mujer: sobrinas, primas, tías o vecinas que aparecen en las tramas en busca de una vida mejor o huyendo de sus problemas frente a sus análogos masculinos que aparecen como personajes aventureros e innovadores que aportan un punto interesante a la trama.

En cualquier caso, el contexto familiar en la ficción representa a mujeres que, a pesar de intentar romper con el rol maternal y familiar que la tradición cultural les ha otorgado, siguen ligadas a la familia de forma cuasi irrompible. Algunos estudios constatan que:

La desacralización de la familia y, sobre todo, del amor, es muy evidente en jóvenes y ancianos, no así en mujeres maduras tradicionales, que basan su autoestima en la posesión de una familia y se nutren a través de los éxitos de los sus maridos ya que no poseen experiencias extra-familiares (Infante y Marín, 2005: 18).

Siguiendo las conclusiones de Infante y Marín, podemos afirmar que las mujeres que aparentan rompedoras y transgresoras con los roles establecidos en la ficción son aquellas más jóvenes y/o más ancianas. Las jóvenes se pueden perfilar como personajes nacidos en una época más aperturista y, por ende, mucho más liberal. La madre de familia, la mujer más madura, difícilmente puede escapar de este rol que la sociedad le ha otorgado, puesto que su papel en la narración está ligado a ocupar un papel supeditado al hombre en la estructura familiar y sus propias vidas, fuera del contexto familiar, no adquieren demasiada importancia. Sea como fuere, las ficciones: «Siguen manteniendo y reforzando los estereotipos de género dentro del seno familiar» (Belmonte y Guillamón, 2008: 118).

incorporación al trabajo, distinciones entre hermanos, e incluso, representaciones de discursos hegemónicos tales como la superficialidad o la subrogación frente a la inteligencia y la profesionalidad.

No podemos obviar que, según apuntan estudios recientes:

En España, la producción de series de ficción está experimentando un impulso y éxito progresivos en este siglo. Terminado el primer lustro [del siglo XXI], se produciría una promoción de mujeres como protagonistas, especialmente en la emisora pública, que en 2005 rodaba cinco nuevos productos, cuatro de ellos protagonizados por féminas (Menéndez, 2014, 64).

No obstante, a pesar de que la producción nacional parece interesarse por la mujer como protagonista, sería necesario realizar un estudio más profundo sobre los roles de las mujeres en las ficciones en las que es protagonista, para ver si este protagonismo se relaciona con los roles maternos asumidos que se han analizado en líneas anteriores.

3.1. Mujeres en contextos familiares en las series vecinales

Si hay algo que resulta innovador en la trayectoria de la ficción española es el surgimiento y auge de las series de vecinos, en las que la comunidad es entendida como una única familia disfuncional y dentro de cada subfamilia, encontramos nuevas formas de disfuncionalidad, derivadas de las narraciones propias de cada núcleo familiar. En el contexto de las series de vecinos, la mujer cambia la perspectiva a la que nos tenía acostumbrados la ficción y se introducen mujeres de distintas edades, en las que no hay distinción, aunque predominan las adultas de 30 a 45 años. En estos contextos suele aparecer una o dos mujeres «tradicionales» asumiendo el rol de madre cuidadora en oposición a un elenco más grande de mujeres liberadas, trabajadoras, sin compromisos o sin cargas familiares.

Pero no podemos caer en el error de que la ficción esté cambiando el modelo de representación de la mujer en un contexto familiar: estas mujeres aparentemente «liberadas» suelen acarrear grandes problemas económicos y/o laborales (Vs. Las madres de familia, que mantienen la estabilidad que les aporta el hogar). Además, encuentran grandes problemas y debates sociales a su alrededor (normalmente fracasan en el amor; son frías o románticas, el rol extremista está muy marcado).

La narración *Aquí no hay quien viva* (2003) arroja una serie de ejemplos que responden a las afirmaciones previas. Los personajes de Belén y Alicia se conjugan como un tándem de fracasadas laboralmente que buscan de forma desesperada el amor. Bea, por su parte, es lesbiana y busca el amor y la posibilidad de ser madre sin éxito. Natalia Cuesta asume el rol de niña rebelde y mimada que encarna la representación de la *femme fatale* más joven, utilizando su atractivo físico para vivir a costa de los hombres. Frente a estos personajes variopintos, aparecen los dos roles enfrentados más repetidos en la ficción: Paloma Cuesta, prototipo de madre de familia, acomodada, mandona y dominante en contraposición a Lucía, una joven profesional liberal, con éxito, feminista de ideas claras, pero que

vive a la sombra de su padre (rico) y busca un esposo para sentirse completa. Además, se suman los personajes más mayores (la familia de ancianas) que representan un estereotipo de mujer que ha fracasado en su vida y se alimenta de los males ajenos.

Estos desencuentros entre la liberación femenina, el crecimiento y éxito personal y la ruptura de roles maternos tradicionales también se ve reflejado en una ficción de corte vecinal más reciente: *La que se avecina* (2007) de forma aún más radical: frente a jóvenes profesionales frustradas en busca de un hombre que las haga sentir completamente llenas (Judith Bécquer o Raquel Expósito), se conjuga Lola Reynolds, una joven fracasada profesionalmente e infeliz en su matrimonio, que es madre sin desearlo. Nines Chacón, por su parte, representa una especie de *femme fatale* que, sin ser atractiva, busca un hombre que la mantenga o Mayte Figueroa, que pasa de ser una madre tradicional a una mujer materialista, fría, despreocupada y fracasada profesionalmente. Frente a ellas, que representa roles más liberados (aunque todos ellos frustrados), se representa a la madre tradicional afincada en la religión, sumisa, machista y dependiente de su marido (Berta Recio) y al otro extremo, Estela Reynolds, una *femme fatale* fracasada que ha roto totalmente con el rol maternal y familiar y se convierte en una carga en todos los sentidos para su familia.

Pero, si hay un ejemplo de mención necesaria, es el de *Aída* (2005). Esta ficción representa el drama real de su protagonista femenina: alcohólica, maltratada, con un hermano drogadicto, una mejor amiga prostituta, un hijo delincuente y una hija adolescente vulgar y alocada. Todo ello, desarrollado en un barrio marcado por el machismo, la homofobia y los problemas económicos, con un trabajo inestable y poco remunerado. El personaje de *Aída* representa, de forma cómica, a la «madre coraje», la que debe hacer frente a los problemas de toda la familia. Aunque con grandes problemas y encasillada en un contexto realmente dramático, el personaje de *Aída* se postula, al fin y al cabo, como la madre de las madres, la madre coraje que ha de hacerse cargo de todos los problemas de su familia, poniendo de manifiesto que, incluso en la comedia más dispar y de la forma más humorística posible, la mujer no puede escapar de esa vinculación cuasi omnipotente con su familia.

Observamos, por tanto, que la mujer, en el seno de las ficciones de vecinos, se desvincula de su rol tradicional de madre cuidadora, pero lo hace a costa de una vida frustrada, sin expectativas de éxito laboral, con la carga de los hijos (si los tiene) o con el debate de que «se le pase el arroz». Su fracaso social es percibido por el resto de personajes y el precio de su libertad es el fracaso social. Podríamos decir, por ende, que la ficción nacional sigue representando, como han constatado estudios anteriores centrados en la ficción norteamericana (Akass y McCabe, 2006), a una mujer dependiente emocionalmente de los hombres, al margen de su posición laboral o su estatus social.

3.2. Mujeres en contextos familiares en series ambientadas en el pasado

Mención aparte merecen las series enmarcadas en ambientes pasados. Cuando la ficción española se centra en representar a las mujeres de épocas pasadas y recordar la memoria histórica, el papel de la mujer cambia radicalmente, desde el protagonismo hasta su rol dentro de la ficción. Son mujeres fuertes, con coraje, que se enfrentan a la época y a sus propias convenciones. Rompen con los lazos familiares más directos en aras de la libertad o el bienestar colectivo. Son las heroínas de un estado, un pueblo o una comunidad.

En los años más recientes, se ha evidenciado la tendencia a emitir series ambientadas en un pasado lejano o reciente, en aras de recuperar la memoria histórica y con cierta responsabilidad pedagógica, cultural y educativa. Si bien es cierto que las ficciones de los setenta ya hicieron una gran labor por contar la historia mediante la televisión³, a partir de los noventa, tras la aparición de la televisión privada, esta tendencia desapareció y no se recuperó hasta pasada la primera década del nuevo siglo (Salvador, 2016).

En este contexto, nos encontramos ante una nueva producción de ficción ambientada en el pasado que representa de la forma más emblemática posible la paradoja de la mujer en la ficción familiar de época: las narraciones, que buscan representar un momento histórico en el que la mujer estaba totalmente sometida al poder y control masculino, lo hacen realzando su protagonismo y la importancia del papel femenino en la transgresión y cambio de valores y conductas mientras que, en las ficciones ambientadas en el presente, la mujer, de un modo u otro, sigue cargando con los valores sociales y las implicaciones hegemónicas que tradicionalmente la sociedad ha impuesto en ellas. Así, ficciones como *La señora* (2008), *14 de abril*, *La República* (2011), *Isabel* (2012), *El tiempo entre costuras* (2013) o la más reciente *Velvet* (2014), representan a mujeres protagonistas fuertes, con coraje, que se enfrentan a la época y a sus propias convenciones, que rompen con los lazos familiares más directos en aras de la libertad o el bienestar colectivo e incluso, son las heroínas de un estado, un pueblo o una comunidad.

4. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LOS CONTEXTOS PROFESIONALES DE FICCIÓN

Mientras que en el apartado anterior se ha realizado una panorámica sobre la relación mujer y familia en los contextos de ficción, en este apartado se pretende realizar una aproximación a la representación de la mujer en aquellas series que podemos denominar

3 Producciones como *Crónicas de un pueblo* (1971), *El Pícaro* (1974), *El hombre y la tierra* (1974), *Curro Jiménez* (1976), *La saga de los Rius* (1976), *Cañas y barro* (1978), *La barraca* (1979) o *Fortunata y Jacinta* (1980) suponen ejemplos sobre como la producción de series españolas buscaba en la ambientación pasada la forma de comunicar su historia, a través de narraciones históricas o que recreaban un pasado reciente.

profesionales y que entendemos que son aquellas en las que el escenario laboral adquiere la mayor importancia en el seno de la narración.

Las investigaciones de los años setenta constataban la preeminencia de los roles de esposa y madre en la ficción televisiva frente a la importancia del ámbito laboral en la construcción de los personajes masculinos (Seggar y Wheeler, 1973; Downing, 1974; Beck, 1978).

La continua y creciente incorporación femenina al mercado laboral ha modificado progresivamente la representación de los roles femeninos en la ficción general y en la televisiva, en particular. El impulso feminista estimuló las representaciones de los personajes femeninos en el ámbito laboral y la reflexión académica sobre la construcción social de la mujer trabajadora. A partir de los 90, uniendo la apuesta por la ficción televisiva y los cambios sociales imperantes, es común que la mujer se incorpore, progresivamente, al mercado laboral.

Mientras que la ficción nacional primitiva había obviado el contexto laboral como escenario protagonista, a partir de los años ochenta surgen algunas ficciones que se postulan como los antecedentes nacionales de la ficción profesional. En este sentido, *Anillos de oro* (TVE, 1983) o *Turno de oficio* (TVE, 1986) introducen en el mercado nacional narraciones vinculadas con el trabajo, con cierta perspectiva reivindicativa en la que temas latentes como la incorporación de la mujer al trabajo o las malas condiciones laborales adquieren importancia en las historias.

A partir de los años 90, la propia comedia familiar se hace eco de los escenarios profesionales conjugándolos, de forma tímida pero tendenciosa, en los contextos de ficción familiar. *Farmacia de guardia*, de nuevo, vuelve a ser un ejemplo destacable en este sentido, puesto que se postula como pionera en el uso del escenario laboral como escenario protagonista de la narración.

A medida que avanzan los años noventa y se consolida la producción de ficción nacional, surge el apogeo de las series profesionales y empiezan a proliferar casos ejemplares en los distintos géneros de la ficción: desde dramas como *El Comisario* (Telecinco, 1999); *Hospital Central* (Telecinco, 2000); dramedies como *Periodistas* (Telecinco, 1998), *Raquel busca su sitio* (TVE, 2000); *Los misterios de Laura* (TVE, 2009-2014), *B&B, de boca en boca* (Telecinco, 2014) o comedias propiamente dichas como *Señor Alcalde* (Telecinco, 1998), *Manos a la obra* (Antena 3, 1998), *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005) o *Fenómenos* (Antena 3, 2012). Todas ellas comparten un eje en común: es el entorno del trabajo el que otorga el protagonismo al desarrollo de la historia y son las relaciones laborales las que predominan en sus narraciones.

En este contexto profesional, el papel de la mujer deriva en una sumisión innegable a la figura masculina: los hombres son los directores y responsables de las empresas, las muje-

res son técnicas, normalmente, bajo el mando de un hombre todopoderoso. Esta evidencia repetida en muchas ocasiones se puede apreciar de forma explícita en la serie *Periodistas* (Telecinco, 1998), en la que mientras que los mandos directivos son gestionados por hombres, las mujeres ocupan puestos de menor responsabilidad, como secretarías, técnicas o fotógrafas. En algunas ocasiones, como se puede apreciar en *El comisario* (Telecinco, 1999) o *Policías* (Antena 3, 2003) las mujeres consiguen ascender en la escala profesional, aunque jamás conseguirán alcanzar la posición que tienen los hombres. En este ejemplo, la mujer puede llegar a ser subinspectora, o inspectora jefa, pero siempre bajo el control final de un hombre y, además, asumiendo un rol más sentimental que profesional en el desarrollo de la historia.

Hospital Central (Telecinco, 2000), considerada la serie profesional más longeva de la televisión española, muestra un cuadro directivo controlado por el género masculino. Solo aparece un personaje femenino que consigue acceder profesionalmente y llegar a ser subdirectora de quirófano (el personaje de Cruz), aunque la narración se encarga de estigmatizar este ascenso y se relaciona su posición laboral con influencias derivadas de sus relaciones sentimentales. Entre el resto de elenco, existe paridad, aunque el triunfo laboral recae en los hombres y el protagonismo femenino se deriva a asuntos más bien personales y no profesionales. Este protagonismo relegado a la esfera personal en oposición a la profesional se repite a modo de patrón en otras ficciones del mismo contexto como *Los hombres de Paco*, (Antena 3, 2005) o *B&B de boca en boca* (Telecinco, 2014) que siguen apostando por una mujer profesional, incorporada de lleno al mercado laboral, pero con lazos irrompibles con su esfera materno-familiar, que son, al fin y al cabo, los lazos que le otorgan el protagonismo en la ficción.

Como ejemplo de ficción profesional innovadora, que representa un avance en la construcción de la mujer en el contexto profesional debemos mencionar *Raquel busca su sitio* (TVE, 2000). Este ejemplo nos muestra a una mujer responsable de un centro de trabajo social. Se podría decir que son los primeros indicios en ficción de un empoderamiento laboral femenino, aunque la propia narración complica el empoderamiento de la mujer ya que constantemente se hacen alusiones a indicios de manipulación y enchufismo que han condicionado en su triunfo laboral. Además, resulta curioso que el ejemplo más innovador para la mujer represente una esfera laboral destinada a los cuidados de colectivos sociales. Se perpetua, por tanto, el papel de madre cuidadora, pero, en este caso, en un contexto externo al núcleo familiar y/o a las series familiares. Vemos, por tanto, que la propia ficción profesional es capaz de construir a las mujeres enmarcadas en un papel materno-familiar y absorberlo, incluso, en un contexto alejado de la construcción social familiar.

Por su parte, las series policíacas suelen representar mujeres más fuertes y rígidas, muy masculinizadas que, de un modo u otro, imitan a los hombres y a la masculinidad para

poder conseguir el éxito en su carrera profesional. Además, suelen ser mujeres con poco éxito en sus relaciones afectivas, normalmente por cuestiones derivadas de dicha masculinidad. Esta característica se aprecia perfectamente en *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005) a través de las distintas atribuciones y estéticas masculinizadas de muchas de las compañeras de la comisaría, pero también en ficciones más recientes como *Mar de plástico* (Antena 3, 2015) donde Lola, una de las guardias civiles de la comisaría es construida con rasgos masculinos, un perfil psicológico adaptado al contexto en el que se desarrolla y alejada de ciertas construcciones propias de la feminidad. Otros trabajos han hablado también sobre la masculinización de las mujeres en ficciones de corte profesional:

Se relaciona el trabajo de la mujer con pobre éxito sexual y con dureza de personalidad y física. Esto parece indicar que las mujeres consiguen masculinizar su rol alcanzando éxitos propios de varones a expensas de sus rasgos femeninos tradicionales. Se constata, en este sentido, una considerable dificultad para transmitir televisivamente un modelo andrógino que recoja lo mejor de ambos roles en un enriquecimiento mutuo sin despersonalización del género propio (Infante y Marín, 2005: 16).

En este contexto laboral observamos cómo no existe lugar a la conciliación. Al conjugar trabajo con familia, la mujer transmite a su esfera laboral sus problemas familiares y amorosos, hecho que contribuye negativamente a su ascenso y su posición laboral. Además, puesto que la conciliación laboral parece no acabar de encajar en la producción de ficción, la mujer se convierte en una *superwoman* que vive al límite combinando sus múltiples obligaciones (laborales y familiares) y, por tanto, no acaba de conseguir ascender en el plano profesional, como ejemplifica *Los misterios de Laura* (TVE, 2014).

En cualquier caso, cabe destacar que, mayoritariamente, las mujeres se representan como buenas profesionales y desempeñan sus trabajos de forma óptima, aunque su vida personal (maternidad, familia, amor...) adquiere la mayor importancia en la configuración del personaje y su desarrollo profesional pase a segundo plano. Tal y como afirman Lacalle y Sánchez:

La ficción televisiva raramente apuesta por una representación original de la mujer dominante e independiente, sino que más bien opta por la reproducción de características asociadas con la masculinidad, como la agresividad, el individualismo, la competitividad y la toma de decisiones, así como a la autoridad y la capacidad de planificar (2016:13).

En síntesis, la ficción televisiva raramente apuesta por una representación original de la mujer dominante e independiente, sino que más bien opta por la reproducción de una mujer empleada, al servicio y bajo las directrices del hombre y cuando lo hace, le atribuye a

la mujer características asociadas con la masculinidad. Los papeles de liderazgo femenino son escasos o nulos en la ficción analizada y éxito profesional de las mujeres, si existe, recae en profesiones tradicionalmente vinculadas al imaginario doméstico y/o femenino (Tous, Meso, y Simelió, 2013), como podemos observar en *Raquel busca su sitio* (TVE, 2000) en la que la mujer es la directora de un centro de trabajadoras sociales, destinado al cuidado de la comunidad o en el elenco mayoritario de *Hospital Central* (Telecinco, 2000), en el que las mujeres se encargan, fundamentalmente, de la enfermería y el cuidado de enfermos.

Nos encontramos, por tanto, ante una evidente brecha laboral de género que la ficción perpetua en sus narraciones, fruto de un reflejo de la brecha laboral real que existe en la sociedad. La incorporación de la mujer al trabajo es una realidad que la ficción no puede pasar por alto, pero se vislumbra una diferencia todavía madura entre los puestos ocupados, los tipos de trabajo desempeñados e incluso los procesos de acceso y crecimiento profesional.

4.1. Mujeres en contextos laborales en series ambientadas en el pasado

En el contexto profesional, volvemos a encontrarnos con la paradoja de las ficciones ambientadas en el pasado, que se postulan, de nuevo, como innovadoras en un espacio temporal pasado. Por los condicionantes históricos y sociales, la representación de la mujer trabajadora en las ficciones de época resulta poco relevante en las tramas, teniendo en cuenta que se están representando contextos históricos en los que la incorporación de la mujer al trabajo no se había producido y que las influencias sociales derivaban de una sociedad patriarcal que velaba por la hegemonía del hombre sobre la mujer.

No obstante, cuando la ficción nacional representa contextos pasados, las mujeres adquieren un papel relevante en la esfera laboral, si bien es cierto que es una esfera más limitada y poco desarrollada.

El trabajo doméstico es el papel profesional más explotado en las ficciones. Algunas como *La señora* (TVE, 2009) muestran a un elenco de mujeres empleadas en las tareas del hogar de la protagonista (cuidadoras, cocineras, ama de llaves, costurera, cocinera...) Todos estos puestos ligados al rol doméstico pero que forjan cierto contexto profesional a la mujer. Este mismo hecho se repite en *14 abril la República* (TVE, 2011), en *Gran Reserva: el origen* (TVE, 2013) u otras más recientes como *La sonata del silencio* (TVE, 2016), en las que el papel profesional de la mujer está fundamentalmente ligado a las tareas del hogar, aunque se vislumbran inquietudes profesionales y artísticas e intentos de profesionalización y especialización por parte de ellas.

Las ficciones que representan un pasado muy lejano, recogen, en la mayoría de casos, a mujeres acomodadas en imperios o negocios familiares. El caso más emblemático sería el de la ficción histórica *Isabel* (TVE, 2012), una narración en la que la propia protagonista, fiel a la historia que narra, toma las riendas de un imperio territorial y lo protege, aunque no podemos obviar los múltiples problemas del personaje para reinar en un contexto de hombres. Otras narraciones, como *El secreto de puente viejo* (Antena 3, 2011) hacen perdurar el papel de una mujer al mando de un imperio de negocios, con la representación de Francisca Montenegro, una adinerada empresaria que controla muchos de los negocios del pueblo.

Algunos ejemplos que evocan pasados más recientes (mitad del siglo XX, por ejemplo) introducen en las tramas el rol profesional de la mujer como regente de su propio negocio. El serial *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005) es, probablemente, uno de los casos de análisis más relevante en este sentido, donde podemos encontrar diversos negocios regentados por mujeres como La coctelería de Paloma o el salón de belleza Niza (que explotan Adela y Loli). Si bien es cierto que ambos negocios vuelven a incurrir en el rol doméstico, tanto de belleza y cuidado de otras mujeres como el de camarera que, al fin y al cabo, se destina a cuidar y servir a los clientes. También Victoria Márquez, la protagonista de *La señora* (TVE, 2008) se hace cargo de los negocios familiares que se encuentran en un momento difícil y los hace reflotar con su ímpetu y su dedicación.

Pero si hay un hecho realmente destacable en el contexto profesional de las series ambientadas en el pasado es el emprendedurismo de las mujeres en momentos histórico y social totalmente controlados por hombres. Desde Ana Ribera en *Velvet* (Antena 3, 2014), que lucha por convertirse en diseñadora de moda, Sira Quiroga en *El tiempo entre costuras* (Antena 3, 2013), que logra montar un taller de costura en Tetuán teniendo que enfrentarse a obstáculos realmente complejos o Marta en *La sonata del silencio* (TVE, 2016), que deja de ser asistente para posicionarse en un entorno próspero que, además, le beneficia en sus logros musicales. Todas ellas, aunque vinculadas a sectores de la moda o el arte, consiguen triunfar en una sociedad marcada por el éxito masculino, postulándose como auténticas heroínas de la época.

El ejemplo paradigmático, a pesar de tratarse de una ficción ambientada en un pasado más reciente lo encontramos en el personaje de Mercedes Alcántara en *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2000): el personaje estudia, abre un taller de costura, crea su propia línea de bañadores para mujeres, colabora en la peluquería, administra empresas, trabaja por cuenta ajena y co-funda unas bodegas con su marido. Todo un reflejo de empoderamiento femenino en un momento histórico no tan lejano en el que el papel de la mujer, en la realidad, no gozaba, todavía, de tanto protagonismo.

5. PERSPECTIVA DE FUTURO DE LA MUJER EN LA FICCIÓN NACIONAL

Al igual que ocurrió en décadas anteriores, la ficción internacional y, en concreto, la ficción norteamericana, actúa como promotora de nuevas tendencias y patrones audiovisuales que sirven como influencia a la ficción nacional. Si bien es cierto que la globalización y las nuevas lógicas económicas en los mercados de consumo audiovisual han bifurcado el círculo de influencias que afecta la ficción nacional, no podemos obviar que el mercado norteamericano (en especial desde la consolidación de plataformas de televisión de pago, estilo Netflix) sigue siendo un motor de creación audiovisual que condiciona el estilo, la producción y el futuro de la ficción nacional.

La ficción internacional y, en concreto, la ficción norteamericana, ha apostado, en la última década, por ficciones en las que la mujer actúa como sujeto protagonista, alejada y liberada de las responsabilidades sociales que se le han atribuido a lo largo de la historia de la ficción.

En este sentido, producciones como *Scandal* (ABC, 2012), *Orange is the new black* (Netflix, 2013) o *The Goodwife* (CBS, 2009) han roto las barreras prototípicas en la representación femenina y han incorporado nuevos modelos de mujer mucho más fuertes y perspicaces, capaces de desenvolverse sin dependencias en un mundo global, sin hegemonías masculinas ni lazos de subordinación aparentes. *Scandal* muestra el empoderamiento de una mujer en un entorno político dominado por hombres; *Orange is the new black* nos transporta a un contexto en el que la mujer protagonista es encarcelada por narcotráfico y *The Goodwife*, a pesar de representar la versión más familiar del empoderamiento, muestra a una mujer que concilia perfectamente su vida familiar con un puesto de responsabilidad en un entorno legal. Otras como *Lipstick Jungle* (NBC, 2008) nos acerca al universo de Nico, Wendy y Victory, tres de las 50 mujeres más poderosas de Nueva York, según *The New York Post*.

La ficción internacional, pues, ha revolucionado el escenario femenino y ha llenado la ficción de nuevos modelos de mujer que, además, aportan a la mujer un protagonismo mucho mayor en la ficción y la acercan a una realidad más equitativa, en concordancia a las políticas acciones sociales que velan por la equidad entre géneros. La ficción nacional, por su parte, absorbe estas tendencias norteamericanas y en los tiempos más recientes, aunque de forma tímida, está incorporando nuevos modelos de mujer que están reformulando la imagen femenina de la pequeña pantalla.

Esta tímida, pero evidente renovación se puede ver en la revolución femenina de *prime time*, que nos ofrece ficciones repletas de mujeres corruptas, villanas o criminales, como ocurre en la reciente *Vis a Vis* (Antena 3, 2015), una ficción en la que las mujeres son

las protagonistas y su día a día en una cárcel femenina es el escenario en el que se desarrollan los hechos. Otras actuales representan a mujeres cuya herencia arquetípica estadounidense es evidente, como se puede observar en el personaje vengativo y fuerte de María Fuentes en *Sin identidad* (Antena 3, 05); mujeres rebeldes y tenaces, como herencia directa de la ambientación histórica como se muestra el personaje de Irene en *El ministerio del tiempo* (TVE, 2015); heroínas prosaicas, vulgares, mucho más cotidianas y, por ende, mucho más reales, con las que cualquier mujer podría identificarse, como se aprecia en el personaje de Laura en *Los misterios de Laura*⁴ (TVE, 2009) e incluso mujeres sexualmente liberadas cuyo rol familiar, independientemente de su existencia, pasa a segundo plano y disfrutan de un empoderamiento en su sexualidad, al margen de sus contextos familiares y/o profesionales, como se aprecia *La embajada* (TVE, 2016) o *Mar de plástico* (Antena 3, 2016).

Vemos, por tanto, que la ficción está dando un giro en lo que se refiere a la representación femenina y que cada vez más existen nuevos patrones, heredados de la ficción norteamericana, que sirven como guía para el desarrollo de nuevos guiones, nuevas narraciones en las que las mujeres son sujetos protagonistas, se han desvinculado de su rol materno-familiar y adquieren mucha importancia en los contextos profesionales, dejando de lado la hegemonía masculina a la que estaban relegadas.

6. CONCLUSIONES

Como se ha podido constatar a lo largo de esta panorámica, la ficción nacional, de forma tímida pero constante, incorpora nuevas lecturas femeninas alrededor de la ficción televisiva. En línea a conclusiones de trabajos anteriores, constatamos que los discursos sobre las nuevas feminidades son conservadores (Gallager, 2014), y a pesar de introducir temas relevantes para las mujeres en la actualidad, siguen transmitiendo un discurso cauteloso y moderado en lo que a la mujer se refiere.

En las ficciones familiares, independientemente del género al que pertenezcan (drama, comedia...), la mujer sigue ocupando los roles de madre y esposa, fruto de la tradición cultural y la idiosincrasia que perdura de una sociedad patriarcal. No obstante, empiezan a calar con fuerza el estereotipo de la mujer libre, soltera, independiente, si bien es cierto que este modelo de mujer suele encontrarse con problemas amorosos o laborales, por lo que difícilmente es una mujer con éxito pleno.

En los contextos profesionales, la mujer sigue representándose ocupando puestos bajos y los escenarios directivos siguen destinados a los hombres. La mujer desarrolla su rol

⁴ Este reflejo de la heroína prosaica ya se esbozaba en la ficción *Aída* (Telecinco, 2005), aunque *Aída* era un personaje cuya carga familiar estaba mucho más estandarizada y, además, aportaba un rol familiar muy prototípico.

profesional adecuadamente, pero se ve obligada a conciliarlo con la vida familiar, que adquiere gran importancia en la idiosincrasia de su personaje.

La gran paradoja de la ficción nacional reside en las series ambientadas en el pasado, que se muestran como innovadoras, puesto que acentúan los roles femeninos, tanto resaltando a las mujeres luchadoras de épocas pasadas como exaltando los valores de compromiso con la libertad, la lucha por la igualdad e incluso, dando pinceladas de emprendedurismo y empoderamiento en contextos controlados por los hombres.

Esta panorámica, que se ha apoyado en la literatura existente y los estudios previos sobre ficción constata que la evolución de la mujer en la ficción nacional ha estado relegada a una representación conservadora, vinculada a los valores tradicionales y de la sociedad patriarcal. La ficción española, a pesar de entenderla como un producto audiovisual con fuertes herencias norteamericanas, ha mantenido una postura mucho más cautelosa en lo que al avance femenino se refiere y, por ende, ha perpetuado roles tradicionales, lejos de ser utilizada como una herramienta de avance y cambio social.

No obstante, y siguiendo con las influencias tradicionales que han tenido gran importancia en el desarrollo de la ficción nacional, podemos hablar de perspectivas de modernidad y renovación. La ficción norteamericana está abanderando una tendencia en la representación femenina que apuesta por el empoderamiento de las mujeres tanto en esferas familiares como profesionales y sociales. Tal y como hemos constatado en apartados anteriores, en los años previos a la realización de este trabajo se han estrenado ficciones con aires de renovación, que han cambiado de forma considerable la forma en la que se venía representando a las mujeres y han dejado entrever un halo de empoderamiento, crecimiento y liberación en sus tramas. En este sentido, la prospectiva es favorable para la representación femenina de las mujeres en la ficción nacional y nos atrevemos a decir que la ficción nacional se encuentra, precisamente, en el trance que daba título a este trabajo: pasando de la maternidad como reflejo fundamental de la esfera femenina en la ficción al empoderamiento.

7. REFERENCIAS

- Akass, K. y McCabe, J. (2006). Feminist Television Criticism: Notes and Queries. *Critical Studies in Television*, 1(1), pp.108-120.
- Beck, K. (1978). Television and the Older Woman. *Television Quarterly*, 15, pp. 47-49.
- Belmonte, J. y Guillamón, S. (2008). Coeducar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Revista Comunicar*, 16 (31), pp. 115-120.
- Chacón, P. y Sánchez-Ruiz, J. (2011). La familia en las series de televisión infantiles. Una perspectiva semiótica cultural. *Revista Arte y movimiento*, 5, pp. 19-25.
- Defleur, M. L. Occupational roles as portrayed on television. *Public Opinion Quarterly*, 28 (1), 1964, pp. 57-74.
- Downing, M. (1974). Heroine of the Daytime Serial. *Journal of Communication*, 24(2), pp. 130-137.
- Elasmar, M., Hasegawa, K. y Brain, M. (1999). The portrayal of women in U.S. prime time television". *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 43(19), pp. 20-24.
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Revista ECO-PÓS- 9* (1), pp. 58-81.
- Galán Fajardo, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Publicaciones Universidad de Extremadura.
- Gallager, M. (2014). Media and the Representation of Gender. In C. Carter, L. Steiner & L. McLaughlin (Eds.), *The Routledge Companion to Media and Gender* (pp. 332-341). London: Routledge.
- Gerbner, G. (1980). "Children and power on television: the other side of the picture". En Gerbner, G., Ross, C.J. y Zigler, E. (Eds.). *Child Abuse: an agenda for action* (pp. 239-248). New York: Oxford University Press.
- Gerbner, G., Ross, C.J. Y Zigler, E. (eds.) (1980). *Child Abuse: an agenda for action*. New York: Oxford University Press.
- Glascok, J. (2001). Gender roles on primetime network television: Demographics and behaviours. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45, pp. 656-669.
- González de Garay, B. (2009). Ficción online frente a ficción televisiva en la nueva sociedad digital: diferencias de representación del lesbianismo entre las series españolas para

televisión generalista y las series para Internet. *Actas Icono 14. I Congreso Internacional Sociedad Digital*, pp. 1-19.

Greenberg, B.S y Collette, L. (1997). The changing faces on TV: A demographic analysis of network television's new seasons, 1966-1992. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 41, pp. 1-13.

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

Infante, E. y Marín, M. (2005). New groups and discourses on work-family culture shown at television. *9th European Congress of Psychology*. Granada, España.

Lacalle, Ch. (2011). La ficción interactiva: televisión y web 2.0. *Revista Ámbitos*, 20, pp. 87-113.

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

Lacalle, Ch. y Sánchez, B. (2016). The representation of women in the family in Spanish television fiction. *Communication & Society* 29(3), pp. 1-14.

Lauzen, MM; Dozier, DM. y Horan, N (2008). Constructing gender stereotypes through social roles in prime-time television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52 (2), pp. 200-214.

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

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

Menéndez Menéndez, I. (2014). Ponga una mujer en su vida: Análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE 'Mujeres' y 'Con dos tacones' (2005-2006). *Área abierta*, 3 (14), pp. 62-80.

Ortega, M. y Simelió, N. (2012). La representación de las mujeres trabajadoras en las series de máxima audiencia emitidas en España (2010). *Revista Comunicación*, 1 (10), pp.1006-1016.

Pacheco Barrio, MA. (2009). La reciente historia de España en la ficción televisiva. *Mediaciones sociales*, 4 (1), pp. 225-246.

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

Ramírez, M. y Cobo, S. (2013). La ficción gay-friendly en las series de televisión españolas. *Comunicación y Sociedad*, 19, pp. 21-44.

Salvador Esteban, L. (2016). Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en 'Isabel'. *Revista Index Comunicación*, 6, pp. 151-171.

Sánchez Aranda, J. J. (Dir.) et. al. (2011). Las mujeres en la ficción televisiva española de prime time. *I Informe del Observatorio Audiovisual de Identidades*. La Rioja: Universidad Internacional de la Rioja.

Seggar, J.F. y Wheeler, P. (1973). World of Work on TV: Ethnic and Sex Representation in TV Drama. *Journal of Broadcasting*, 17(2), pp. 201-214.

Tous, A., Meso, K., y Simelio, N. (2013). The Representation of Women's Roles in Television Series in Spain. Analysis of the Basque and Catalan Cases. *Communication & Society*, 26(3), pp. 67- 97.

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