

Los modelos de amor en la ficción televisiva seriada. Estudio de caso: *Porca misèria*¹

Pilar Medina, Miquel Rodrigo, Sue Aran, Rosa-Àuria Munté y Joan Tharrats

- *La televisión nos permite aproximarnos al discurso que nuestra sociedad mantiene sobre lo que se considera amor y sobre las relaciones de pareja: la ficción audiovisual se alimenta de la realidad para facilitar la identificación del espectador y, a su vez, acaba por convertirse en una fuente de información. Así, retroalimenta el modelo. De este modo, presentamos un modelo para el análisis del discurso y lo aplicamos a la serie de ficción Porca misèria. De los tres niveles propuestos por el modelo de análisis, centramos el presente artículo en el segundo nivel (la estructura narrativa del sentimiento amoroso, ENSA), analizamos los discursos narrativos de las tres principales parejas de la serie y extraemos las principales conclusiones.*

Palabras clave

Ficción seriada, análisis del discurso, relación de pareja, estereotipos amorosos.

1. La construcción intersubjetiva de las emociones y su representación mediática

Un concepto fecundo para estudiar las emociones, su construcción intersubjetiva y sus representaciones mediáticas es el de “estructura del sentimiento” (*structure of feeling*) de Raymond Williams. Como señala Nightingale (1999, 89), “la estructura del sentimiento se convirtió en un medio para conseguir la finalidad de explicar el consumo (por qué consideramos que los textos son agradables), en lugar de una forma de comprender la cultura”. Para Williams (1975, 64-65), la estructura del sentimiento es “la cultura de un período concreto: es la consecuencia concreta de cómo son vividos todos los elementos que se dan en la organización general [...] Eso no significa que la estructura del sentimiento, en mayor medida que el carácter social, sea compartida del mismo modo por todos los individuos de una comunidad. Pero considero que constituye una propiedad muy profunda y amplia, en todas las comunidades actuales, precisamente porque de ella depende la comunicación.” Recordamos que, para Williams (1975, 63), el carácter social es un sistema de conductos y actitudes importante que se aprende tanto de manera formal como informal. Para dicho autor, el carácter social dominante condiciona la estructura del sentimiento, pero cada nueva generación construirá su propia estructura del sentimiento que, obviamente, no aparece *ex nihilo*, sino que es una forma distinta

Pilar Medina, Miquel Rodrigo*, Sue Aran, Rosa-Àuria Munté i Joan Tharrats

*Profesores de la Facultad de Comunicación Blanquerna (Universidad Ramon Llull) y de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra **

- 1 Investigación llevada a cabo gracias a la ayuda atorgada en la III Convocatoria para la concesión de ayudas a proyectos de investigación sobre comunicación audiovisual del Consejo del Audiovisual de Cataluña. Puede consultarse el informe completo (*Violència simbòlica i models amorosos en la ficció televisiva seriada per al consum adolescent i juvenil. Estudi de cas: Porca misèria*) en la web <<http://www.cac.cat>>.

de interpretar y experimentar las realidades cotidianas. Así, esa estructura del sentimiento se manifiesta desde las distintas formas de vestirse hasta los diferentes gustos musicales, en la idea propuesta por Nightingale (1999, 88) cuando habla de la estructura de sensibilidad de una época. En esta línea, Ang (1996, pássim) aplica el concepto de Williams al género del melodrama televisivo y habla de la estructura trágica del sentimiento (*tragic structure of feeling*). Los espectadores de las telenovelas reconocen y comparten la estructura del sentimiento de los melodramas que consumen, y por eso se sienten atraídos por esos programas y se sienten gratificados. Siguiendo ese mismo argumento, Ang (1996, 87), en su análisis de la recepción de la teleserie *Dallas*, llega a la conclusión de que “al menos lo que gusta a estos fans es el sentido del realismo emocional. Más concretamente, este realismo está relacionado con el reconocimiento de una estructura trágica del sentimiento, que se considera real y que tiene sentido para esos televidentes.”

Por nuestra parte, inspirándonos en parte en Williams y Ang, querríamos proponer una serie de conceptos que nos ayuden a analizar la representación y apropiación de los relatos amorosos televisivos. Por eso nos centraríamos, con

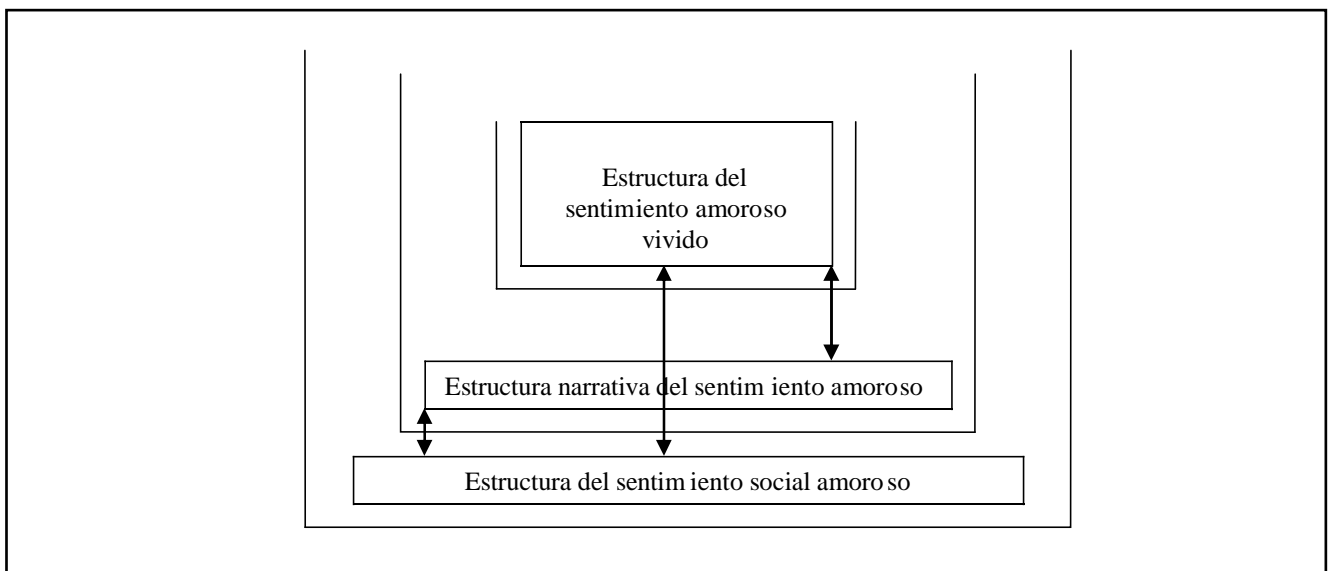
respecto a la estructura del sentimiento, en los modelos y las relaciones amorosas de pareja en la ficción televisiva.

Niveles de análisis de la estructura del discurso amoroso

Nuestra propuesta se centra en el estudio concreto del sentimiento amoroso a partir de tres niveles de análisis. En primer lugar habría la **estructura del sentimiento social amoroso (ESSA)**, el marco general que es compartido por la mayoría de personas y que forma parte del sentir dominante. Aquí nos aproximamos al concepto de Williams, aunque concretándolo en el aspecto que estudiamos (el sentimiento amoroso). Evidentemente, nos situamos en el nivel socio-cultural de una comunidad determinada en la que pueden existir distintas formas de dar sentido al sentimiento amoroso. No obstante, podemos acordar fácilmente que el modelo hegemónico, aunque no sea aceptado, es seguramente el más conocido por todos los miembros de la comunidad.

En segundo lugar estaría la **estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA)**, que son los modelos amorosos que aparecen en los relatos mediáticos analizados. Es decir, se trataría de reconocer cuál es la estructura de los sentimientos narrados. En ese nivel se situaría el análisis

Tabla 1. Niveles de análisis de la estructura del discurso amoroso



Fuente: Elaboración propia.

sis de la representación amorosa que aparece concretada en el relato mediático. Por las características de la cultura de masas, la representación de dicha estructura amorosa suele ser fácilmente reconocida por los televidentes, ya que, excepto en espacios televisivos muy alternativos, forma parte del modelo hegemónico de la “estructura del sentimiento social amoroso”.

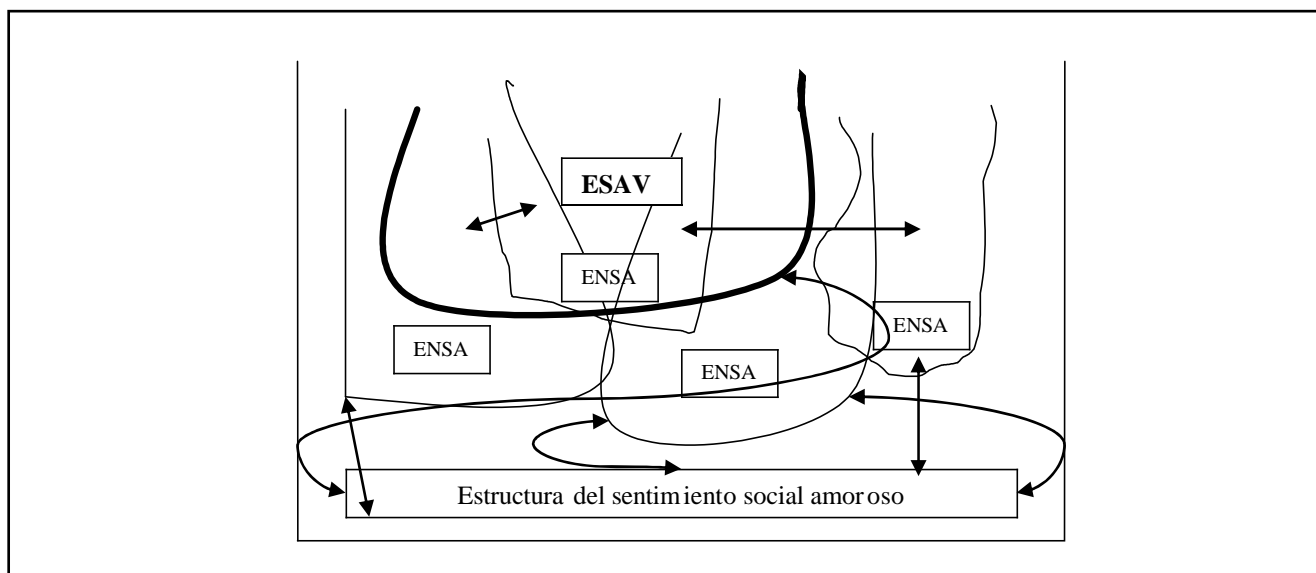
Finalmente, encontraríamos la **estructura del sentimiento amoroso vivido (ESAV)**, es decir, cómo son interpretados los relatos mediáticos por actores sociales concretos. Así, podría apreciarse, en primer lugar, cómo reaccionan ante la narrativa televisiva y, en segundo lugar, cómo vuelven a interpretar creativamente la estructura del sentimiento social amoroso.

Como puede verse, esos tres niveles están interconectados. Aunque los esquemas son una aproximación pobre a los fenómenos complejos, podríamos establecer algunas de las relaciones entre esos tres niveles. Así, podría considerarse que el primer nivel es el más general y, el tercer nivel, el más concreto. A modo de *matrioska*, la estructura del sentimiento social amoroso (ESSA) acogería la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) y, éste, la estructura del sentimiento amoroso vivido (ESAV).

La estructura del sentimiento social amoroso (ESSA) conformaría el espíritu de una época, que normativiza y sanciona distintas formas de amar. Es un texto social de contornos indefinidos y de contenido, a veces, contradictorio. Esa estructura, como cualquier sistema abierto, se mueve entre la conservación del sistema y los cambios que modificarán el propio sistema. Es decir, no nos encontramos ante un texto social escrito y cerrado, sino un texto que va escribiéndose y reescribiéndose continuamente y que, al mismo tiempo, tiene permanencia. Ese texto social sería propiamente un palimpsesto.

La estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) estaría formada por distintas narraciones y autonarraciones. Las narraciones procederían de distintos géneros y sujetos de la enunciación. Son relatos de ficción, relatos referidos a la realidad y relatos híbridos que se refieren, directa o indirectamente, a las relaciones amorosas. En ese punto entrarían múltiples relatos heterogéneos, desde películas hasta novelas o cuentos tradicionales narrados oralmente, y todo uno heteroclítico grupo de narraciones que se incluirían en el género narrativo de la ficción. Esos relatos establecerían las estructuras narrativas del sentimiento amoroso, que pueden ser distintas en cada narración.

Tabla 2. Interacción de los diferentes relatos en la estructura narrativa del sentimiento amoroso



Fuente: Elaboración propia.

Por otra parte, hay que reconocer que a escala general es difícil establecer la estructura del sentimiento amoroso vivido (ESAV) en cada caso concreto. Es complejo establecer cómo son vividos, en cada persona y en todos sus matices, la estructura del sentimiento social amoroso (ESSA) y la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA). Pero también es difícil dilucidar qué relato de la estructura narrativa del sentimiento amoroso tiene más influencia en la estructura del sentimiento social amoroso y cómo interactúan los distintos relatos en la estructura narrativa del sentimiento amoroso, es decir, sus relaciones intertextuales y cómo lo hacen con los autorrelatos de cada persona las relaciones extratextuales.

A pesar de esa dificultad, podemos apuntar un par de elementos que consideramos significativos. En primer lugar, la estructura narrativa del sentimiento amoroso de un relato concreto (en nuestro caso, la serie de ficción *Porca misèria*) puede ser un elemento desencadenante para la interpretación de los autorrelatos amorosos. De ahí su influencia en la estructura del sentimiento amoroso vivido. En segundo lugar, las obras de ficción pueden tener un efecto de modelización. Ofrecen, en su estructura narrativa del sentimiento amoroso, modelos de relaciones amorosas, frecuentemente sancionables positivamente o negativamente. A continuación, concretamos algunos aspectos en la serie objeto de nuestro estudio.

2. Estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) en *Porca misèria*

De acuerdo con el modelo de análisis propuesto, presentamos a continuación la aplicación del segundo nivel del modelo (ENSA) en un producto audiovisual concreto: la serie *Porca misèria* (primera y segunda entrega). Por evidentes razones de espacio, centramos este análisis en tres de las cuatro estructuras narrativas del sentimiento amoroso (ENSA): la relación entre Pere y Laia, la relación entre Roger y Sònia, y la relación entre Natàlia y Jordi, y dejamos para otra ocasión el análisis en torno a las estructuras narrativas de Àlex, así como las reflexiones generadas desde el primer nivel de análisis del modelo (la estructura narrativa del sentimiento social amoroso, ESSA).

- a. *El amor confluyente. "Somos un equipo": Pere y Laia*
- Además de ser los protagonistas centrales de la serie, la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) de la relación de Pere y Laia aparece como el prototipo ideal que hay que conseguir en los nuevos tiempos de postmodernidad (Lipovetsky 1999). Se trata de una relación llena de compromiso y romanticismo, ahora bien, adaptada al signo de los nuevos tiempos, con espacios para ciertos momentos de idealismo, pero muy arraigada a la realidad de las demandas cotidianas. Los ideales de amor romántico manifestados por los protagonistas se enmarcan en los ideales de libertad personal, en los que una persona se siente libre para comprometerse con la otra. Una relación que incluye la sexualidad y la pasión, a la vez que las sobrepasa. Partiendo del enamoramiento, Pere y Laia llegan a una relación amorosa de compromiso real con el otro, en una línea que nos hace pensar en el concepto de "relaciones puras" o "amor confluyente" de que nos habla Giddens (2000): "En la relación pura, la confianza no tiene apoyos externos y debe desarrollarse sobre la base de la intimidad. La confianza es fiarse del otro y también creer en la capacidad de los vínculos respectivos para resistir traumas futuros. [...] Confiar en el otro es también apostar por la capacidad del individuo de *actuar con integridad*" (Giddens 2000, 128; la cursiva es nuestra).
- Ahora bien, el personaje de Pere nos recuerda que los cambios sociales en las relaciones entre los hombres y mujeres sólo son factibles si ambos (hombres y mujeres) cambian. Es decir, que Laia también encuentra en su camino biográfico a un hombre, Pere, que ha conseguido alejarse del corsé de una identidad masculina centrada en la virilidad o, como señala Connell (2003), en una "masculinidad hegemónica". Badinter (1993) nos lo dirá de forma más radical y provocativa, al adaptar la formulación de Simone de Beauvoir: "como la mujer, un hombre no nace, se hace".
- Ese nuevo romanticismo-confluyente parte de la premisa de una relación activa de igualdad en el dar y recibir emocional y que ya no se basa en el deseo y la promesa de futuro eterno. A diferencia del amor romántico propio del siglo XIX, centrado en "esa persona especial", el amor confluyente tiene más posibilidades de consolidarse porque busca la "relación especial" con esa per-

sona concreta. Mientras que el papel del hombre en las formas románticas del pasado quedaba relegado a un papel de distanciamiento e inoperancia emocional, en el amor confluyente se espera de él la capacidad para mostrar y hablar de sus emociones, y la capacidad para dar afecto.

La relación que mantienen Pere y Laia es un ejemplo de entender la relación como una tarea conjunta de colaboración emocional mutua. Para Giddens (2000), esa idea de colaboración emocional representa precisamente una de las grandes transformaciones de la sociedad moderna, al representar la incorporación de la intimidad emocional en la esfera del vínculo matrimonial. En ese sentido, los protagonistas dan vida a un concepto renovado de la intimidad emocional entendida como “una negociación transaccional de vínculos personales por parte de personas iguales... La intimidad implica una democratización absoluta del dominio interpersonal” (Giddens 2000, 12-13). Bauman se refiere a ello de una forma más poética, que nos gusta: “Sin humildad ni coraje no hay amor” (Bauman 2005, 22). Y Pere lo hace de una forma más directa y cotidiana: “¡Eh! Que yo sepa somos un equipo”. En palabras de Beck y Beck-Gernseim (1998), no se trata en ningún momento de un canto de retorno al pasado tranquilo de las tradiciones, sino de un análisis detallado y crítico de los elementos de riesgo que comporta una creciente sociedad individualista en las demandas economicistas del mercado laboral, pero que no protegen al individuo de la soledad y el desarraigo. Como se plantean los autores, una de las preguntas implícitas en la pareja de Pere y Laia tendrá que ver con la dificultad por unir dos biografías autoplanificadas (Beck y Beck-Gernseim 1998, 98).

Cuanto más complicado resulta dar sentido a las presiones externas (de autorrealización, lucha laboral, progresión, éxito [...]), más necesidad debe encontrar en el mundo de la pareja un sentido personal de vinculación, arraigo, seguridad y prevención a la soledad. En las conversaciones cotidianas entre Pere y Laia sobre sus respectivos trabajos, vemos un ejemplo de conversación íntima, rutinaria, si queremos, en los argumentos, pero llena de complicidad con el otro. A buen seguro poder compartir con la pareja los quebraderos de cabeza de la presión laboral sea uno de los actuales puntos

indicadores de intimidad emocional. La realidad nos recuerda la importancia de mostrarse flexible, autónomo e independiente en el mundo laboral, pero se mantiene la necesidad humana de encontrar en otra persona (en ese caso, la pareja) el compañero o la compañera de camino que nos escuche en nuestros miedos y nuestras debilidades.

Con respecto a la sexualidad, para Giddens (2000) la monogamia deja de ser una exigencia impuesta como *a priori* indiscutible y pasa a ser una muestra (especialmente relevante, eso sí) de la confianza mutua. Ese es, quizás, el otro gran cambio introducido por el autor además de su reivindicación sobre la concepción democrática frente a una visión del amor más tradicional: la alternativa de que la relación de intimidad emocional integra la exclusividad sexual no como una obligación predeterminada, sino como una muestra de confianza que se da al otro. De algún modo, nos recuerda que lo que duele de la infidelidad no es la infidelidad en sí misma, sino el dolor de haber sido engañado y las difíciles consecuencias que ello tiene para la confianza mutua (que, sin confundirse con una confianza ciega ni pueril, sí representa la tranquilidad de no tener que sospechar ni dudar del otro). De hecho, *Porca misèria* también es sensible a esa nueva posibilidad: mientras Laia está en Utah conoce a John, con quien mantendrá una relación sexual (o quizás deberíamos decir un único “contacto sexual”, porque aunque él da muestras de estar interesado en una relación más continuada con Laia, ella cerrará esa posibilidad). Ahora bien, el contexto en el que se muestra ese contacto sexual no nace de un pacto de libertad sexual entre Pere y Laia. Si Giddens quizás está apuntando a una posibilidad de futuro, *Porca misèria* nos muestra una realidad más presente y actual en nuestras calles de la vida real: la infidelidad como resultado de la confusión, la rabia y la soledad, con el posterior precio del día siguiente: los remordimientos y sentimientos de culpa. Son esos precedentes emocionales (la confusión, la rabia y la soledad) y sus resultados (los remordimientos y la culpa) los elementos que establecen una diferencia radical entre ese tipo de infidelidad y la del personaje del Roger al que dedicamos el siguiente apartado.

b. *El amor narcisista. Una relación flip: Roger y Sònia*

Aunque los principales protagonistas de la serie son Pere y Laia, la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) de Roger y Sònia es interesante como ejemplo de las situaciones de riesgo a las que se aventura Sònia con la convicción interna de estar enamorada (pero ciega a las evidencias externas). Por otra parte, Roger encarna un nuevo formato de relación amorosa caracterizado por un compromiso blando, laxo y que no debe interferir en otras experiencias puntuales, placenteras y descomprometidas. De ahí el adjetivo *flip*, a la manera del espectador que tiene preferencia por un programa concreto, pero que no por eso dudará de ir “saltando” a otras programaciones (y, en extensión de la metáfora, otras personas, experiencias, trabajos, etc.) en ese momento más interesantes... ¿Para qué la fidelidad?

Como nos recuerda Lasch (1991), el narcisismo se ha extendido como prototipo de funcionamiento social. A diferencia de la época victoriana en la que Freud pudo remarcar la importancia de la culpa y la represión emocional, los nuevos tiempos son los tiempos del deseo y la impulsividad. En una sociedad en la que todos los sueños pueden ser posibles, la renuncia ha perdido el sentido que tenía antes. En el funcionamiento narcisista se tiene derecho a todo, y el placer personal acaba siendo el gran impulsor de las propias actuaciones. Roger es la imagen del triunfador que está orgulloso/satisfecho de sí mismo y que no duda en mostrarlo a los demás. No hay debilidades ni dudas, sino deseos que son satisfechos con voracidad e impulsividad.

Junto con las conductas adictivas, el narcisismo es una de las formas enfermizas propias de nuestros tiempos. De algún modo, el estilo narcisista se plantea inconscientemente que si todo lo de fuera puede fallar, la mejor solución es centrarse en las maravillas irrepetibles de uno mismo. Sentirse en sí mismo alguien superior, diferenciar el mundo entre los fuertes y los débiles es la forma inconsciente de intentar superar el miedo a ser abandonado o rechazado. Las personas narcisistas (Roger) no pueden intimar con otra persona porque eso significa tener que exponer los propios dolores y miedos a la confianza interna que el otro ser querido sabrá hacerse cargo y sabrá proteger la importancia; la persona

narcisista no puede compartir con la otra persona, si no está en situaciones de extrema conflictividad y hundimiento personal, porque para comunicar a la otra persona uno necesita previamente reconocer en uno mismo esos dolores y debilidades. De ahí la importancia de la coraza narcisista: no hay nada que comunicar, porque no hay debilidades ni dolor.

Cuando las ansiedades internas son apaciguadas mediante una estructura narcisista, Roger representa un narcisismo ególatra más centrado en los impulsos y deseos, rasgos que —como se apunta en Lipovetsky y Charles (2006)— caracterizarían más los nuevos tiempos “hipermodernos”. En ese narcisismo no hay espacio para los escrúpulos ni para los remordimientos. Y así lo sabe verbalizar cuando su hermano le recrimina por tener relaciones sexuales esporádicas con otras mujeres estando casado con Sònia.

Bajo su blanda y superficial sociabilidad, el narcisista del siglo XXI esconde una dificultad para la intimidad psicológica y el compromiso relacional. A la manera de un niño, nada puede ser definitivo porque se mantienen la ilusión y el anhelo de que siempre está abierta la posibilidad de nuevas aventuras excitantes y nuevos regalos apetitosos (en la forma de productos de consumo, pero también de relaciones que deben consumirse) a los que no debe renunciarse. Sólo renuncian los débiles y sólo se comprometen los frustrados, que utilizan el argumento del compromiso como excusa bajo la que esconden el fracaso y la imposibilidad de continuar caminando por las aventuras. Roger no es débil ni está frustrado, no es un perdedor social porque conoce perfectamente las normas del juego de “venderse a sí mismo” y busca el placer de forma voraz tanto en el trabajo como en el amor. Por eso es *flip*, en el sentido de dar la apariencia externa de compromiso (en este caso, con Sònia) pero con el íntimo convencimiento interno de que ese compromiso no justifica la renuncia a la aventura con otras personas y situaciones donde Sònia no interviene.

Una de las preguntas que hay que plantearse es cómo el narcisismo individual puede superar el examen del compromiso amoroso con el otro. Y Roger nos da la respuesta: transformando la ambivalencia emocional (“es eso o lo otro, pero no ambas cosas a la vez”) en escisión emocional (“está enamorado de Sònia y eso no tiene

nada que ver con las relaciones sexuales con otras mujeres. Son cosas distintas”). Si antes recordábamos los tiempos freudianos de la culpa y la represión, ahora son los tiempos de un yo escindido donde no hay facilidades para que aparezcan el remordimiento y la culpa porque cada parcela *yoica* intenta mantenerse desvinculada del resto.

Sònia representa la fuerza peligrosa del amor cuando es ciego y sordo a las numerosas señales de riesgo que aparecen en tantos momentos de su relación con Roger. Viendo su forma de comportarse con las demandas imperativas y exigentes de Roger, nos recuerda el ideario femenino amoroso de renuncia y abnegación. No cuesta ceder porque se hace en nombre del amor. Y las renunciaciones personales por amor al otro siguen teniendo mucho predicamento social, del que no siempre se libran los pensadores; tenemos un ejemplo en Bruckner (2002, 182) cuando escribe: “Sobre todo, el amor supone que aceptamos sufrir por el otro y por causa de su indiferencia, su ingratitud o su crueldad” y que fuera de contexto se llegaría a entender como una defensa de la abnegación aunque se esté sufriendo.

Volviendo a la renuncia, una de las características básicas en la renuncia es la dinámica de poder: Roger acaba imponiendo siempre sus deseos y Sònia, de forma consciente, cede. La trampa es la creencia inconsciente por parte de la mujer de que ceder continuamente a los deseos de la pareja da muestras de la verdadera potencia de sus sentimientos hacia él y, a su vez, de un dominio “sutil”, porque como se deja dominar, en realidad es ella la que domina. Pero no olvidemos que creerte libre en la trampa no significa que no estés en una trampa.

Conviene señalar que Sònia es consciente de su sumisión a las demandas imperativas de su pareja; pero si eso no la pone en alerta es porque está enamorada de Roger y, de algún modo, “no importa renunciar si es por amor a él”. Como se trata de una renuncia voluntaria, no forzada, no ha posibilitado quejarse (en la mente de Roger, pero también en la propia mente de Sònia), si ha decidido renunciar es porque ha querido y eso destierra la posibilidad de protesta, porque siempre podría haber luchado más en la defensa de su propia postura. He aquí una de las grandes situaciones de riesgo en el ideario amoroso femenino.

Al hablar de ese ideario amoroso femenino, debemos hablar del papel que juegan el conjunto de creencias y expectativas en torno al enamoramiento y el romanticismo. Sònia no es la única mujer de la serie que valora el romanticismo (recordamos ahora palabras de Laia “Yo creo que si estás enamorado lo sabes seguro... Si dudas, es que no lo estás... porque el enamoramiento es algo físico, cuando lo ves, no sé... te salta el corazón y te tiemblan las piernas y... ¿Qué pasa? ¡Me lo creo de veras!”), pero si nos interesa remarcar la figura de Sònia es porque sus expectativas románticas le entorpecen la capacidad de darse cuenta de que la pareja que ha escogido no puede comprometerse del modo que ella sí está dispuesta a hacerlo. Aunque es posible una relación amorosa que nazca a partir de la amistad mutua, el prototipo occidental instaurado desde finales del siglo XVIII (la estructura del sentimiento social amoroso del modelo que proponemos, ESSA) hace énfasis en el papel de la pasión romántica como ingrediente fundamental, especialmente para las mujeres. Hay muchas formas de empezar y mantener una relación amorosa, pero parece que hay una que prevalece sobre el resto: la que surge del enamoramiento, de la intensa ilusión en el descubrimiento del otro y de uno mismo en ese descubrimiento.

Ahora bien, conviene formular una importante matización: antes hablábamos del funcionamiento *flip* de Roger como coraza inconsciente que le protege de posibles decepciones, pero una cosa es interpretar sus mecanismos inconscientes y otra muy distinta disculpar el dolor que causa al otro (en ese caso, a Sònia) por razones del inconsciente. El amor confluyente entre dos adultos debe basarse más en los recursos emocionales que cada uno es capaz de aportar a la relación que en las debilidades y/o carencias que uno tiene y que el otro puede sentir la inconsciente necesidad de proteger y justificar. A través del sufrimiento de Sònia, resulta fácil comprender los riesgos de una relación emocionalmente descompensada.

c. *El amor-amistad. Natàlia y Jordi: cariño sin pasión*

La estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) que escenifican Natàlia y Jordi es, de algún modo, la confirmación de la importancia que se otorga en los nue-

vos tiempos al enamoramiento pasional como elemento básico en la consolidación de una relación de pareja. Recordamos que Natàlia se ha enamorado intensamente de Roger, es consciente de sus sentimientos y si ha decidido no ir más allá con él es —según ella misma le dirá— por lo que ha sufrido con él y por el miedo a volver a sufrir. En ese contexto emocional aparece la figura de Jordi, un buen hombre, enamorado sinceramente de ella y dispuesto a comprometerse seriamente en la relación.

En ese sentido, es interesante el tratamiento que *Porca misèria* otorga a las figuras masculinas: a diferencia de otras series estudiadas,² la relación personal que los distintos personajes masculinos de *Porca misèria* mantienen con el amor, sus expectativas de pareja y sus demandas amorosas son complejas y poco estereotipadas (en algún caso, no lo son en absoluto). El personaje de Jordi es un claro ejemplo: aparece un hombre sinceramente enamorado y sinceramente comprometido en su relación amorosa, capaz de verbalizar sus sentimientos, sus necesidades y temores, sensible como para darse cuenta de los estados de ánimo de Natàlia, y respetuoso como para observar y saber esperar, capaz como de avergonzarse de su propio ataque de celos... ¿Por qué duda Natàlia? Seguramente porque el cariño sin pasión no es amor, o no nos lo parece al menos en nuestro marco contemporáneo (Castillo y Medina 2007; Medina, Castillo y Davins 2006).

Si nos fijamos en los modelos amorosos planteados por Sternberg (1989), entendemos que mientras que Jordi es capaz de dar a Natàlia (y sentir con ella) los tres factores básicos según el modelo para la relación de pareja —la pasión, la intimidad emocional y el compromiso—, ella necesita autoengañarse y se compromete con él y con la relación (elemento de “compromiso” del modelo) porque se siente cuidada y valorada por Jordi (elemento de “intimidad” que siente hacia él) aunque la pasión la tiene depositada —con mayor o menor conciencia personal de ello— en otro hombre, Roger. Lejos de visiones tópicas sobre el papel del *autoengaño*, el de Natàlia no

está nada estereotipado ni resulta alejado de lo que podemos observar en la vida real de las personas reales. ¿Sin embargo, cuántas parejas reales pueden partir de esa circunstancia descompensada? Cuando se empieza una relación de pareja —a no ser que uno sea adolescente— ya no se parte de una *tabula rasa*; quien más quien menos empieza una nueva relación con su propio *bagaje amoroso* en la espalda; y no siempre es un *bagaje* de malos recuerdos, hay la posibilidad de la melancolía hacia una relación que no pudo salir adelante. Desde esa circunstancia personal, desde el propio *bagaje*, se observa la nueva relación, y hay algunas que saldrán adelante e irán muy bien, otras arrastrarán para siempre mucho o poco la descompensación inicial y, otros, no la superarán y la pareja terminará deshaciéndose. ¿De qué dependerá? La serie apuesta por esta última posibilidad y conduce la pareja formada por Natàlia y Jordi a ese desenlace a partir del hecho de que Natàlia siga trabajando al lado de Roger y, de este modo, siga viéndole cada día. No existe la posibilidad de la distancia (temporal y/o espacial) que quizás permitiría que el recuerdo se fuera diluyendo y difuminando. La pasión puede recrearse cada día al ir al trabajo y —opción del guión— la pasión hacia Roger acaba siendo más fuerte que la intimidad y el compromiso hacia Jordi. Es de agradecer que la serie no presente ese camino como el clásico triunfo del amor (a la manera pintoresca de las novelas románticas), sino que aparece una Natàlia más humana, más ambivalente, capaz de reconocer la valía de Jordi y sus sinceros sentimientos, y de saberse culpable ante sus propios sentimientos contradictorios. No debe ser fácil renunciar a la pasión con el sentimiento de estar conformándose en la intimidad... O, al menos, no resulta fácil en unos tiempos en los que la pasión está tan reivindicada.

En definitiva, la pasión amorosa está reñida con la *compasión*. Natàlia parece estar de acuerdo con Bruckner (2002, 184) cuando afirma: “Una libertad exigente no es una libertad que se preserva, sino una libertad que se expone a quemarse. La pasión quizás está condenada

2 “Estereotips del món de la parella i la seva representació en les sèries de ficció. Implicacions per a la construcció de la identitat en la jove preadolescent i adolescent” (investigación centrada en la serie *Los Serrano*). Investigación subvencionada por el Instituto Catalán de las Mujeres (2005, expediente U-55/05). Informe no publicado.

al fracaso; pero no apasionarse nunca es un fracaso todavía mayor”. Esa es la posibilidad, pero también la tiranía de los nuevos escenarios amorosos.

3. Conclusiones

El sistema, frente a las propuestas de modelos amorosos de las distintas narrativas, opone su capacidad de integrar —como hegemónica, posible, minoritaria, marginal, etc.— o no esos modelos en la estructura del sentimiento social amoroso. Las distintas dificultades y tramas amorosas de Pere, Laia, Sònia, Roger, Natàlia, Jordi, etc. nos ayudan a entender de qué manera las construcciones amorosas forman parte y son manifestación de un mundo simbólico cultural. Esa ficción nos ha permitido analizar y reflexionar entorno a las claves simbólicas del funcionamiento amoroso contemporáneo.

Sin conflicto no hay relato y la trama amorosa siempre ha sido un buen almacén de conflicto dramático para los guiones, y así se contempla en la realidad de muchas series de ficción de éxito en nuestro país (pensamos, por ejemplo, en *Médico de familia*, *Los Serrano*, *Cuéntame cómo pasó*, *Aquí no hay quien viva*...). Recordando las palabras de Fuenzalida (1992, 161), “aparece también la pareja y la familia como espacio social en el que se valora la emoción, ya que se expresan los conflictos de sentimientos y las reacciones afectivas ante la vida”. *Porca misèria* se aleja de la familia como escenario de encuentro de miembros de distintas generaciones y abre las puertas del guión a una realidad social específica: la pareja y sus discursos específicos.

Desde el modelo propuesto de tres niveles de análisis, si nos ha interesado *Porca misèria* es, entre otras razones, por el peso del guión en la narrativa amorosa, de modo que nos permitía realizar un salto fácil entre el primer nivel (estructura del sentimiento social amoroso, ESSA) y el segundo nivel (estructura narrativa del sentimiento amoroso, ENSA) del modelo teórico que hemos elaborado. Siguiendo a Morin (1972), podríamos decir que la estructura del sentimiento social amoroso (ESSA), como sistema, impone el poder interpretativo y valorativo a los relatos mediáticos amorosos. De hecho, podemos interpretar los modelos ofrecidos en la estructura narrativa del sentimiento amoroso (ENSA) porque tenemos una competencia inter-

pretativa que nos aporta el sistema. De esta forma, el sistema opone su determinismo al azar del mundo exterior. Es decir, nos ofrece las claves interpretativas y valorativas, y enmarca las propuestas amorosas de las narraciones. La homeostasis se da en ese poder de definición y encuadre de las nuevas realidades amorosas. Mediante el poder de definir y clasificar se amortigua el poder disruptor de las novedades en las relaciones amorosas que van surgiendo. La estructura del sentimiento social amoroso (ESSA) tiende a imponerse como matriz interpretativa, incluso integrando esas estructuras narrativas del sentimiento amoroso (ENSA) que inicialmente rechazaba o ignoraba (como ha pasado, por ejemplo, con la incorporación de las parejas homosexuales como otro elemento narrativo del guión). Así, la estructura del sentimiento social amoroso va cambiando a partir de las estructuras narrativas del sentimiento amoroso que circulen socialmente y de forma mediática. Las distintas estructuras narrativas del sentimiento amoroso (ENSA) presentadas en la serie, son la escenificación de cómo en los nuevos tiempos del individualismo, la pareja amorosa se intenta situar en un nivel de igualdad emocional (Pere-Laia; Roger-Sònia; Natàlia-Jordi). Al mismo tiempo, los sentimientos son un elemento clave para la supervivencia de la relación: romanticismo, sensualidad, pasión y felicidad forman parte de esa nueva “exigencia amorosa” tan atrayente y, a su vez, tan tiránica.

En su reflexión sobre el nuevo papel de la intimidad, Giddens (1998, 47) escribía que “alguien ha dicho que el amor romántico ha sido un complot de los hombres contra las mujeres para llenar sus mentes de sueños imposibles”. Estamos de acuerdo, pero con matices, esos matices que nos despierta la observación de las protagonistas y también de los protagonistas de *Porca misèria*: más allá de los condicionamientos impuestos por las exigencias sobre la femineidad o masculinidad, nuestros protagonistas nos ofrecen la posibilidad de ver a individuos adultos no estereotipados y que intentan —con más o menos éxito— sacar adelante sus vidas en compañía. Ni las mujeres de *Porca misèria* parecen deslumbradas por el mito de la “media naranja” que tanto daño hace y que todavía tantos suspiros de amor despierta, ni los hombres de la serie son la representación vulgar de una masculinidad centrada en la virilidad y la ausencia de complejidades emocionales. Sin darnos prácticamente cuenta de ello, convivimos reproduciendo las asi-

metrías en los roles afectivos: dar por “natural, esencial y consustancial” de la condición femenina su capacidad para encargarse de las relaciones afectivas, y considerar el “analfabetismo sentimental y la hosquedad emocional” como propios de la condición masculina de todo hombre acaba siendo un ejercicio que empobrece la mente de cualquier persona, a la vez que limita las posibilidades personales si interioriza esas creencias sin ser capaz de cuestionárselas. En ese sentido, no olvidemos que uno de los intereses del equipo de investigación y desde el que se estructuró este trabajo siempre ha sido el análisis del papel de los estereotipos amorosos y su representación en la ficción audiovisual. Encontrar material audiovisual que eluda esos planteamientos arquetípicos no era una tarea fácil, y por eso *Porca misèria* ha representado un material de análisis idóneo para nuestros objetivos.

Bibliografía

- ANG, I. *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Londres: Routledge, 1996.
- BADINTER, E. *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- BAUMAN, Z. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2005.
- BECK, U.; BECK-GERNSHEIM, E. *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BRUCKNER, P. *La tentación de la inocencia*. Barcelona: Anagrama, 2002 (original de 1995).
- CASTILLO, J. A.; MEDINA, P. “Maltrato en la relación de pareja: apego, intimidación y cambios sociales”. En: TALARN, A. (comp.) *Globalización y salud mental* (393-416). Barcelona: Herder, 2007.
- CONNELL, R. W. “La organización social de la masculinidad”. En: LOMAS, C. (comp.) *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Barcelona: Paidós, 2003.
- FUENZALIDA, V. “¿Qué ven los campesinos chilenos en la telenovela? Del reconocimiento a la reivindicación del televidente”. En: OROZCO, G. (comp.) *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*. México: Universidad Iberoamericana, 1992. P. 131-162.
- GIDDENS, A. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 2000.
- LASCH, C. *La cultura del narcisismo*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 1999.
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- MEDINA, P.; CASTILLO, J. A.; DAVINS, M. “La calidad de la relación de pareja: aportaciones de la investigación”. En: PÉREZ TESTOR, C. (comp.) *Parejas en conflicto*. Barcelona: Paidós. 2006. P. 31-60.
- MORIN, E. “L'événement-sphinx”. En: *Communications*, núm. 18, 1972. P. 173-192.
- NIGHTINGALE, V. *El estudio de las audiencias. El impacto de lo real*. Barcelona: Paidós, 1999.
- STERNBERG, R. J. *El triángulo del amor. Intimidad, pasión y compromiso*. Barcelona: Paidós, 1989.
- WILLIAMS, R. *The Long Revolution*. Penguin: Harmondsworth, 1975.