



Els rols de gènere, les relacions
d'amor i de sexe en les sèries de
ficció i la seva recepció per part
de les i dels adolescents a Catalunya.
El cas de *Sin tetas no hay paraíso*

Arantxa Capdevila - Iolanda Tortajada - Josetxo Cerdán - Núria Araüna



Consell
de l'Audiovisual
de Catalunya



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRILI

**Els rols de gènere, les relacions d'amor i de
sexe en les sèries de ficció i la seva recepció
per part de les i dels adolescents a Catalunya.**

El cas de Sin tetas no hay paraíso

Arantxa Capdevila - Iolanda Tortajada - Josetxo Cerdán - Núria Araüna

1. Introducció: *Sin tetas no hay paraíso* com a objecte d'estudi o per què treballar amb *Sin tetas no hay paraíso*: història(es) d'una sèrie de televisió

- 1.1. La novel·la original i el seu autor, Gustavo Bolívar Moreno
 - 1.1.1. La història original: intent de sinopsis d'una novel·la
- 1.2. Les tres adaptacions televisives
- 1.3. La sèrie: polítiques de difusió, emissió i conseqüències

2. Marc teòric: Atracció, relacions afectives i relacions sexuals en la ficció. La mirada adolescent

- 2.1. Socialització en l'amor
- 2.2. Intimitat mediatitzada
- 2.3. Experiències mediàtiques
 - 2.3.1. Mitjans i gènere
 - 2.3.2 Mitjans i sexualitat
 - 2.3.3. Vinculació atracció violència
 - 2.3.4. Dones que imiten el model masculí
- 2.4. Recepció

3. Metodologia d'anàlisi

- 3.1. L'anàlisi del discurs: les relacions sexuals i afectives a *Sin tetas no hay paraíso*
 - 3.1.1. El nivell profund del discurs: els models d'atracció i de relació
 - 3.1.2. Nivell de manifestació: els personatges i les seves accions
 - 3.1.3. Nivell enunciatiu: el punt de vista de la narració
- 3.2. L'anàlisi de la recepció: els grups de discussió

4. Resultats de l'anàlisi. Dues històries d'amor i sexe, un únic model d'atracció i relació

4.1. Resultats de l'anàlisi del discurs

4.1.1. Els personatges com a persones

CATALINA

Qui és Catalina? Com és?

En quins ambients en mou Cata?

Esquema actancial de Cata: l'amor pel Duque

JESSICA

Qui és Jessi? Com és?

En quins ambients en mou Jessi?

Esquema actancial de Jessi: una vida de luxe lluny del barri

EL DUQUE

Qui és El Duque? Com és?

En quins ambients es mou El Duque?

Esquema actancial del Duque: arribar a la cúpula dels narcotraficants o Cata?

4.1.2. Les relacions afectivosexuals: el triangle amorós

LA RELACIÓ ENTRE EL DUQUE I LA CATA

Ens coneixem: la tornada del príncep (blau)

Ens agradem: la innocència i el poder domesticat.

- *La princeseta fidel*
- *Un duc, salvador i matrimoni a l'alça*

El festeig: la persecució del fugitiu i els regals.

Ens emboliquem: només quan ja ens hem compromès

Som parella? El Duque decideix

Ruptura, consolidació o degradació? La inestabilitat

LA RELACIÓ ENTRE EL DUQUE I LA JESSI

Ens coneixem: càlculs i pactes

Ens agradem: l'aliança pel poder

- *L'home poderós*
- *L'amazona sexualitzada*

El festeig: la paciència

Ens emboliquem: sexe, drogues i rock'n'roll

Som parella? La fidelitat de la rebutjada

Ruptura, consolidació o degradació?

4.2. Resultats dels grups de discussió: Tendències de perfil i imaginari dels/les adolescents participants en relació a l'atracció, l'amor i la sexualitat

4.2.1. Grup de les adolescents

ANÀLISI QÜESTIONARI ADAPTAT DE MARY-LOU GALICIAN

ANÀLISI DISCURS I PENSAMENT ESPONTANI EN RELACIÓ A L'ATRACCIÓ, L'AMOR I LA SEXUALITAT

Atracció

Amor

Sexe

VALORACIÓ I IDENTIFICACIÓ DELS I LES ADOLESCENTS AMB LA SÈRIE DE TELEVISIÓ *SIN TETAS NO HAY PARAÍSO*

Amb aquesta sèrie i altres de televisió actuals

Amb els personatges principals: Duque, Cata i Jessi

- *Trets que construeixen el personatge del Duque*
- *Trets que construeixen el personatge de la Cata*
- *Trets que construeixen la personalitat de la Jessi*

Relacions entre aquests tres personatges

ANÀLISI DE LES TRES ESCENES EN FUNCIÓ DELS VECTORS DE L'ATRACCIÓ, L'AMOR I LA SEXUALITAT

ESCENA 1 - Atracció: "El Duque donant una bufetada a una noia "

ESCENA 2 – Amor: "El Duque regalant una agulla a la Cata"

ESCENA 3 - Sexe: "El Duque al llit amb la Jessi"

IDENTIFICACIÓ PER PART DE LES ADOLESCENTS AMB ELS IMAGINARIS DELS PERSONATGES PRINCIPALS A L'ENTORN DE L'AMOR, L'ATRACCIÓ I LA SEXUALITAT

4.2.2. Grup dels adolescents

ANÀLISI QÜESTIONARI ADAPTAT DE MARY-LOU GALICIAN

ANÀLISI DISCURS I PENSAMENT ESPONTANI EN RELACIÓ A L'ATRACCIÓ, L'AMOR I LA SEXUALITAT

Atracció

Amor

Sexe

VALORACIÓ I IDENTIFICACIÓ DELS I LES ADOLESCENTS AMB LA SÈRIE DE TELEVISIÓ *SIN TETAS NO HAY PARAÍSO*

Amb aquesta sèrie i altres de televisió actuals

Amb els personatges principals: Duque, Cata i Jessi

- *Trets que construeixen el personatge del Duque*
- *Trets que construeixen el personatge de la Cata*
- *Trets que construeixen el personatge de la Jessi*

Relacions entre aquests tres personatges

ANÀLISI DE LES TRES ESCENES EN FUNCIÓ DELS VECTORS DE L'ATRACCIÓ, L'AMOR I LA SEXUALITAT

ESCENA 1 - Atracció: "El Duque donant una bufetada a una noia "

ESCENA 2 - Amor: "El Duque regalant una agulla a la Cata"

ESCENA 3 - Sexe: "El Duque al llit amb la Jessi"

IDENTIFICACIÓ PER PART DE LES ADOLESCENTS AMB ELS IMAGINARIS DELS
PERSONATGES PRINCIPALS A L'ENTORN DE L'AMOR, L'ATRACCIÓ I LA
SEXUALITAT

5. Conclusions

- 5.1. Anàlisi del discurs
- 5.2. Grups de discussió
- 5.3. Consideracions finals

6. Referències bibliogràfiques

7. Annexos

Annex 1

Graella 1. Els personatges com a persones i com actants

Annex 2

Graella d'anàlisi 2

Annex 3

Guió dels grups de discussió

Annex 4

Escenes seleccionades per l'anàlisi

Annex 5

Graells d'anàlisi de les escenes i seqüències estudiades

Segons la perspectiva que es defensa en aquest estudi, la manera com es conceben les relacions afectives (fruit de les nostres interaccions) és un dels factors explicatius de la violència de gènere. Per això, el marc teòric que presentem a continuació parteix de la preocupació que hi ha adolescents que estableixen un vincle entre l'atracció i la violència i que aquest vincle promou relacions en les quals la violència pot emergir (Valls, Puigvert i Duque, 2008) i de la premissa que les relacions sexuals i afectives estan basades en els processos d'atracció i elecció en els quals la mena de valors que interioritzem estan modelats per referents que provenen dels mitjans (Gómez, 2004).

Malgrat que la nostra preocupació és la violència de gènere i, especialment, contribuir mitjançant la recerca a la seva prevenció, el nostre treball no es centra en l'anàlisi del tractament o la representació de la violència de gènere als mitjans o com repercuteixen les imatges de violència en homes i dones sinó en la indagació de les seves causes i, per això, prenem com a referent treballs com el d'Oliver i Valls (2004) que ens ofereixen un panorama (en forma d'estat de la qüestió) de la situació de la recerca sobre violència de gènere i de la bibliografia sobre les seves causes. Entre les recerques i els desenvolupaments teòrics que s'enfoquen des de les causes, s'han analitzat les revistes i el discurs que generen sobre les relacions sexuals i afectives entre homes i dones (Gómez, 2004) i les relacions que s'estableixen a les discoteques (Duque, 2006). Gómez (2004) va realitzar una anàlisi del discurs d'algunes de les seccions de les revistes *Ragazza* i *Woman* i va concloure que els seus consells recolzen les relacions i el desig basats en la gelosia, donen valor a les relacions centrades en la conquesta, perpetuen el model tradicional i el sexisme (atracció per la bellesa de les dones i el poder dels homes) i que, a través dels seus consultoris, es potencien les relacions per a lligar basades en l'engany i el menyspreu i, en general, entre les noies, es fomenta la competitivitat per reeixir en la conquesta.

Aquest treball pretén aportar un model d'anàlisi que no introdueixi només l'estudi de la representació d'homes i dones o els rols que se'ls atribueixen als mitjans, sinó l'exploració de les interaccions entre persones de diferents gèneres (o d'un mateix gènere) per a tenir una eina que ens ajudi a entendre com aquestes construccions mediàtiques poden afectar a la nostra concepció de les relacions afectives i sexuals. Aquest projecte, doncs, vol indagar sobre el paper que juguen les sèries i, concretament, *Sin tetas no hay paraíso* en el procés de socialització en l'amor dels i les adolescents.

1. Introducció com a justificació de l'objecte d'estudi o per què treballar amb *Sin tetas no hay paraíso*: història(es) d'una sèrie de televisió

Desenvolupar una investigació com la que aquí ens plantejem suposa diversos desafiaments. La major part d'ells van quedar ben definits en la proposta d'investigació que es va presentar al seu moment: establir un ampli estat de la qüestió que abastés temes de gèneres, sexualitat i mitjans; plantejar un marc teòric i una metodologia adequats i establir un pla de treball realista. Però, pot ser el punt que quedava menys definit en aquell projecte era l'objecte d'estudi, és a dir, el material audiovisual que seria sotmès a l'anàlisi: *Sin tetas no hay paraíso*. No insistirem aquí en allò que tots els tractats de metodologia (dins i fora de les ciències socials) ressalten de manera constant: la importància d'escollir i acotar bé l'objecte d'estudi per a dur a terme qualsevol investigació i, per tant, poder validar (o no) les hipòtesis i acomplir adequadament els objectius plantejats. Però sí que pretenem dedicar una primera part d'aquest informe a justificar adequadament la idoneïtat de l'elecció de l'objecte d'estudi de la present investigació. Així doncs, a continuació procedirem a facilitar algunes dades sobre l'origen, la narrativa i les estratègies de difusió i legitimació, així com de les xifres d'espectadors de la sèrie.

Origen

Sin tetas no hay paraíso és, en primer lloc, el títol de la primera novel·la de Gustavo Bolívar Moreno, apareguda com a tal l'any 2005¹ i presentada com basada en fets reals. L'any següent, 2006, *Caracol Televisión* convertiria aquesta obra en sèrie televisiva a Colòmbia.

L'èxit d'aquesta va fer que es vengués a bona part dels mercats nacionals (Guatemala, Xile, Argentina, Equador, Veneçuela, Perú, Uruguai, Puerto Rico, Mèxic, Costa Rica, El Salvador) i també a alguns països europeus com Grècia i Finlàndia, i fins i tot va arribar a Espanya a través dels canals temàtics (*Factoría de Ficción*). I també va ser la causa directa de que dos anys més tard es realitzés una adaptació de la mateixa per al mercat televisiu espanyol. Però les adaptacions no han acabat aquí. *Telemundo* o *RTI* la van tornar a adaptar, també el 2008, en aquesta ocasió per al mercat llatí nord-americà (tot i que també serà emesa en altres països com Veneçuela o Mèxic). Als Estats Units la sèrie es va estrenar només sis mesos més tard que

¹ Gustavo Bolívar Moreno (2005): *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores.

l'adaptació espanyola amb un lleuger canvi al títol: *Sin senos no hay paraíso*.

La producció

Sin tetas no hay paraíso es va començar a emetre a *Telecinco* a principis de 2008 (Primera temporada de 12 episodis entre gener i abril). La productora que va dur a terme aquesta adaptació va ser *Grundy Producciones S.A.*, responsable només dos anys abans d'una operació similar amb *Yo soy Bea* que adaptava, també en aquest cas per a *Telecinco*, un altre original colombià, *Betty la fea/Yo soy Betty* (que també havia estat emesa a Espanya amb gran èxit). *Grundy* repetirà amb la fórmula una altra vegada el 2008 amb *Mi gemela es hija única*, adaptació en aquest cas d'una producció xilena, *Amores de mercado*, també per *Telecinco*. Si les dues primeres, com veurem, van donar excel·lents resultats d'audiència, no va passar el mateix amb l'última, els pobres resultats de la qual (la sèrie mai va superar les xifres de quasi el 20% de *share* que van obtenir els seus dos primers episodis emesos el mateix dia) va provocar un canvi d'horari que va deixar el *share* dels últims capítols emesos al voltant del 6,5%. Però les dades aquí exposades podrien donar la falsa impressió de que *Grundy* s'ha especialitzat en aquest tipus d'adaptacions per al mercat espanyol. No és així, és també la productora que es troba darrere de programes com *Tú sí que vales*, *Pasapalabra*, *Factor X* o *Granjero busca esposa*.

No està de més assenyalar que *Grundy Producciones S.A.* és una de les marques amb les que actua un grup transnacional, *FremantleMedia* (la divisió de continguts de producció de *RTL*). De fet, la *Grundy* original era una empresa d'origen australià que va passar a formar part de *Pearson Televisión* el 1995 i aquesta, al seu torn, va arribar a un acord amb *RTL* i els seus actius van quedar sota l'aixopluc de *FremantleMedia* el 2001. Aquesta última manté la marca de *Grundy* per actuar a Espanya i a Itàlia, de fet la direcció de *Grundy* en ambdós països està ocupada per la mateixa persona (Monica Galer). *FremantleMedia* és un gegant d'entreteniment com a ells mateixos li agrada denominar-se, que pot remuntar-se a la recerca de les seves arrels fins als gloriosos inicis de la productora cinematogràfica alemanya *UFA* (1917). Operació que suposa un clar exercici de legitimació. I, igualment en el terreny de la televisió, té aportacions avui considerades com a clàssics, com els britànics i mundialment adaptats *This is Your Life* (1955) o *The Price Is Right* (1956).²

² Totes les dades referents a *Grundy* i *FremantleMedia* estan extretes de la web oficial d'aquesta última (<http://www.fremantlemedia.com/Home.aspx>). Última consulta 2 d'abril de 2010.

1.1. La novel·la original i el seu autor, Gustavo Bolívar Moreno

La novel·la de Gustavo Bolívar Moreno va arribar a les tres edicions el mateix any de la seva edició. Tot i que bona part de la campanya de llançament de la sèrie original colombiana es va recolzar en el fet d'estar basada en un referent literari i alguns dels seus defensors han recorregut a aquest argument amb freqüència³ -com si el fet de partir d'un text literari fos legitimador en sí mateix-, el cert és que el mateix Bolívar Moreno, com es fa evident al currículum que apareix en la publicació, s'identifica a ell mateix com "periodista, guionista y escritor" (Bolívar Moreno, 2005: 281) en aquest mateix ordre. Presenta així un perfil allunyat de la literatura, on *Sin tetas no hay paraíso* apareix com la seva primera novel·la (i tot i això aquesta té alguna cosa de crònica ja que s'anuncia com a basada en fets reals), mentre que els seus tres llibres anteriors són feines periodístiques. Però la seva major dedicació l'ha desenvolupat en el món del guió televisiu, per a "programas periodísticos, docudramas, series, novelas, documentales" (Bolívar Moreno, 2005: 282), on atresora més de 1.200 treballs. Però si l'origen literari de l'obra no és motiu suficient per a legitimar la sèrie, la seva escassa vinculació amb aquest món tampoc ho és per a delegitimar-la. En definitiva, el seu prestigi no es pot basar en una relació amb la literatura que gairebé no existeix, però tampoc es pot desprestigiari perquè aquesta relació no existeixi. Aquí només es tracta d'apuntar les debilitats de les estratègies de legitimació que va seguir la primera adaptació de la sèrie. En tot cas, i respecte a l'objecte d'estudi de la present investigació, cal afirmar que el propi Bolívar Moreno va voler subratllar, des d'un primer moment, la distància entre la seva novel·la i la adaptació espanyola, com va quedar reflectit en alguns mitjans.

Gustavo Bolívar Moreno ha publicat, després de *Sin tetas no hay paraíso*, una segona novel·la *El suicidiario del monte Venir* (apareguda a Colòmbia al 2006 i editada el 2008 a Espanya amb el títol alterat, *Los suicidas del monte Venir*, RBA). Aquesta segona novel·la escrita en un registre metafòric, que apel·la a la tradició del realisme màgic, explica la història de quatre germanes que viuen a la *Casona Miramar*, ubicada al cim del *Monte Venir*, lloc en el qual hi ha un precipici de 800 metres a la vora d'un arbre de cautxú, des del qual els suïcides es llencen al buit després de viure una nit d'amor i sortilegis amb les bellíssimes germanes. Les joves

³ Fenòmen habitual que succeeix quan ens trobem amb productes audiovisuals que s'han adaptat de formats literaris previs a la pantalla. És clar que la comparació entre uns i altres s'ha convertit en un fet comú i que en aquesta comparativa, el text audiovisual acostuma a sortir perjudicat. Vegi's, per exemple, <http://www.abretelibro.com/foro/viewtopic.php?f=16&t=23291&st=0&sk=t&sd=a>, sobre el cas que aquí s'estudia. Última consulta 3 d'abril de 2010.

seductores son: Clotilde, la luxuriosa, Juana Margarita, la dona més bella de l'univers que derrota les passions dels homes; Ernestina, l'aprenenta de bruixa; i la virginal Anastasia, acostumada a deambular despallada per la vida.⁴ Però tornem a *Sin tetas no hay paraíso* i més concretament sobre la història que narra la novel·la original de Bolívar Moreno.

1.1.1. La història original: intent de sinopsis d'una novel·la

Catalina nunca imaginó que la prosperidad y la felicidad de las chicas de su generación quedaban supeditadas a la talla de su sujetador. Lo comprendió aquella tarde en la que Yésica le explicó, sin ninguna misericordia, porque el hombre que ella esperaba con tanta ilusión la dejó plantada en la puerta de su casa:

-¡Por las tetas! ¡"El Titi" prefirió llevarse a Paola, porque usted las tiene muy pequeñas, parcerá!

Con estas hirientes palabras Yésica puso fin al primer intento de Catalina para prostituirse, mientras Paola subía sonriendo en la lujosa camioneta que la conduciría a una hacienda de Cartago, dónde por 500 mil pesos, haría el amor y posaría desnuda para un narcotraficante en ascenso con ínfulas de Pablo Escobar y nombrado por los otros "El Titi" en la playa de una descomunal piscina, cerca de otras mujeres igual de ignorantes y ambiciosas y cerca de innumerables estatuas de mármol y piedra de las cuales brotaba agua con aburrida resignación.

A pesar de su corta edad, acababa de hacer el catorce años, Catalina quería pertenecer a la nómina de Yésica, una pequeña proxeneta, tan sólo un año mayor, que vivía de cobrar comisiones a la mafia, para reclutar para sus harenes a las niñas más guapas y protuberantes de los barrios populares de Pereira.

(Bolívar Moreno, 2005: 9)

Així comença la novel·la de Bolívar Moreno. Deixant clares totes les seves cartes. I només dues pàgines després la novel·la acaba de llançar les línies argumentals que mouran tota la seva trama:

El rencor le duró a Catalina hasta que la camioneta se perdió en la distancia luego de coronar la empinada cuesta que separaba el barrio de la avenida principal. Mirando con resignación

⁴ La sinopsis està agafada d'un text periodístic (www.azcentral.com/lavoz/ent/articles/edgar_vivar_suicidio-CR.html), però són paraules extretes quasi literalment del primer capítol del llibre, que també es pot trobar a Internet (<http://cafeaguau.com/2007/01/03/el-suicidio-del-monte-venir/>). Última consulta d'ambdós casos 2 d'abril de 2010.

hacia esa lejana esquina exclamó con absolución:

-El problema es que una no sabe si odiarlos o quererlos más, –opinó con gracia y agregó absorbiendo el ambiente con los ojos cerrados: –¡Huelen tan rico! (...)

Catalina quería ingresar en al sórdido mundo de las esclavas sexuales de los narcotraficantes, no tanto porque quisiera disfrutar de los deleites del sexo, porque entre otras cosas aún era virgen y ni siquiera imaginaba lo que podría llegar a sentir con un hombre encima, sino porque no soportaba que sus amigas de la cuadra se pavonearan a diario con distinta ropa, zapatos, relojes y perfumes, que sus casas fueran las más bonitas del barrio y que albergaran en su garajes una moto nueva. La envidia le carcomía el corazón y le causaba angustia y preocupación. No podía resistir la prosperidad de sus vecinas y menos que el auge de las mismas estuviera representado en un par de tetas, pues hasta ese día no cayó en la cuenta de que sólo las casas de las cuatro niñas que tenían los senos más grandes de la cuadra, tenían terraza y estaban pintadas. Hasta ese día en que “El Titi” la rechazó por llevarse a Paola cuyos senos se salían de un brasier talla 38, entendió que debía derribar molinos de viento, si era preciso, para conseguir el dinero de la cirugía por que su futuro estaba condicionado por el tamaño de sus tetas.

(Bolívar Moreno, 2005: 11).

Així doncs, l'aventura de la Catalina de la novel·la tindrà un objectiu principal per sobre de tot: aconseguir els diners per a posar-se silicona als pits i prosperar socialment. En el seu camí trobarà diversos homes, com “El Titi” -al qual sempre se li associa la seva olor, cosa que excita de manera animal a la protagonista-, Albeiro -jove pel qual Catalina sent alguna cosa semblant a l'amor però per l'atenció del qual ha de competir amb..., la seva pròpia mare-, Marcial Barrera -narcotraficant amb qui s'acabarà casant- o Pelambre -sicari de Barrera enamorat secretament d'ella. Al seu costat en tota aquesta peripècia, Yésica apareix com la seva proxeneta però fidel amiga -només al final la trairà per gelosia.

Tota la primera part de la novel·la està narrada en tercera persona i de manera bastant neutra, per tant, crida l'atenció la manera en que el narrador irromp a la trama:

Catalina y Yésica, eran conscientes de que estaban pidiendo posada para una noche de 30 días, no le insistieron a nadie más y decidieron llamarme a mí, que apenas las vi una noche en la vida. Fue en una discoteca de Pereira donde acudimos por invitación de un amigo que me donó 20 millones de pesos para una de las tantas campañas electorales que he emprendido sin mucho éxito en mi vida. En la última me faltaron poco menos de tres mil votos para ganar la curul, pero en aras de un buen entendimiento con ustedes que me han estado leyendo por

horas con un tono moral que desespera, debo decirles que de todas maneras me hice a la curul y hoy día soy un honorable representante a la Cámara. Soy un corrupto y no me da pena decirlo. A la única persona que no he robado en la vida es a mi mama, pero no porque uno debe tener consideración con la persona que le regaló la vida, sino porque la pobre no ha tenido nunca donde caerse muerta. Por eso, no se confundan al escucharme pontificar sobre la moral y los problemas del país con un tono que raya en la santidad y la solemnidad, solo quiero sus votos. Mi doble moral me permitirá conseguirlos.

(Bolívar Moreno, 2005: 158).

Aquest personatge, Octavio, es definirà una mica més endavant com “*un hombre enamorado o cuando menos deseoso*” de Catalina. Però la Cata es casa amb en Marcial Barrera i s’opera els pits per, poc després, delatar a “El Titi”, en part per despit, però també per la important quantitat de diners que ofereix la policia. En un nou gir, les pròtesis generen al·lèrgies a Catalina i se les ha de treure. Però poc després torna a operar-se una altra vegada..., per a posar-se una talla superior.

És aleshores quan la lleialtat de Yésica es trenca i aprofita el complicat postoperatori de la tercera intervenció de la seva amiga per a seduir Marcial Barrera. La segona pròtesi tampoc anirà bé i de nou la silicona ha de ser retirada. Alhora Catalina perd al seu marit (i la seva fortuna) i l’amistat de Yésica. Davant la seva desesperada situació, Catalina planifica la seva pròpia mort. A fer-ho l’ajuda Pelambre que pensa que a qui va a matar és a Yésica.

El llibre acaba amb les següents frases:

A raíz (...) del drama de Catalana que refleja la obsesión que tienen estas niñas para conseguir los cinco millones de pesos que cuestan unas tetas, he pensado que el mejor negocio del mundo no es la política ni un cargo público con alto presupuesto, ni el tráfico de drogas, animales, pieles de cocodrilos o mujeres. El mejor negocio es la vanidad, por eso voy a comprarme un diploma de cirujano plástico y voy a montar una clínica de estética para la que ya tengo un nombre tentativo: “Tetas Factory”

(Bolívar Moreno, 2005: 279).

1.2. Les tres adaptacions televisives

S'ha de començar assenyalant que les dues versions americanes (la colombiana i la realitzada per al mercat llatí dels Estats Units) són adaptacions de la novel·la realitzades pel propi Bolívar Moreno. En ambdós casos ens trobem amb una fidelitat narrativa evident amb la novel·la original: les dues s'ambienten a Colòmbia, arrenquen amb el despit d'El Titi a Cata, inclouen les dues operacions d'augment de pits i acaben amb la mateixa autoimmolació del personatge femení. També en totes dues la trama del triangle amorós entre Albeiro, Catalina i la seva mare (Doña Hilda) té un protagonisme més gran. La sèrie per al mercat dels Estats Units és, a la fi, una adaptació dels guions de la sèrie original colombiana amb pocs canvis i respon més al format de narració tancada de les minisèries d'una única temporada. Per contrari, *Telecinco* i *Grundy*, veient la bona acollida de la sèrie,⁵ van evitar la immolació del personatge femení principal al final de la primera temporada amb la idea de seguir explotant el filó. De fet, l'èxit de la sèrie va portar a que entre el final de la primera temporada (2 d'abril de 2008) i l'inici de la segona (11 de setembre del mateix any) només passessin cinc mesos, en un intent per rendibilitzar al màxim els bons resultats d'audiència.

Però les diferències no acaben aquí. Com des d'un primer moment van voler deixar clar els responsables de *Telecinco*, la sèrie s'adaptaria a la realitat espanyola i, per tant, hauria de variar d'acord amb aquesta condició. Per a fer-ho, no trobem que en primer lloc la sèrie vagi a simplificar molt el truculent argument original (les dues operacions de Cata, els problemes amb les pròtesis...), al seu torn desapareixen molts personatges i uns altres se simplifiquen. Per suposat, desapareix la competència sexual entre mare i filla per Albeiro, però sobretot, el plantell de personatges masculins: Albeiro, "El Titi", Octavio, Barrera, Pelambre..., son substituïts per la presència única de El Duque, perillós i narcotraficant que es va criar al mateix barri que la Catalina i la Jessica (sic) i que, al començament de la sèrie, torna triomfador i agressiu -en la seva primera aparició colpeja la seva promesa i mana que la matin perquè ha amenaçat amb delatar-lo.

⁵ Tot i els bons resultats de la sèrie en termes d'audiència, s'ha de remarcar que pel que fa referència al share, aquestes xifres no són tan destacables com les obtingudes per la mateixa companyia amb *Yo soy Bea*, ja que que durant la seva segona temporada es va moure amb percentatges entre el 35 i 40%, i inclús percentatges superiors de manera ocasional. *Sin tetas no hay paraíso* va obtenir millors resultats en nombre d'espectadors (al voltant de 4 milions en les dues primeres temporades i 3 a la tercera). Cal assenyalar que aquesta s'emetia en prime time mentre que *Yo soy Betty* ho feia en horari de tarda (arribant ocasionalment als 4 milions d'espectadors), però el seu share només en una ocasió va arribar al 30%, situant-se en els seus millors moments entre el 24 i 28%.

El detall de la tornada del Duque pot veure's ja en la versió colombiana de la sèrie (tot i que, com s'ha vist, no en la novel·la original): quan Yésica mostra a les seves noies a "El Titi" li fa notar que la nova és Catalina, la filla de Doña Hilda, que ell recorda com una nena -alguna cosa similar passa a la primera trobada entre El Duque i Cata en la versió espanyola, on és ell qui li recorda a ella que de nena li havia promès que es casaria amb ell. Però en les diferències dins aquesta similitud es troba també el punt d'inflexió principal entre la sèrie espanyola i les altres dues. A saber: mentre "El Titi" recorda vagament a Cata com una nena i se sorprèn del que ha crescut, El Duque juga la carta de la promesa d'amor que ella li va fer. La història espanyola és una història d'Amor. La tornada del Duque es la tornada del Príncep Blau. On en la novel·la i sèries originals l'acció dramàtica i la narració s'articulen a partir de la suposada situació de pobresa en la que viuen Catalina i les seves amigues -i diem suposada perquè com a mínim per al mercat dels estats Units aquesta pobresa no és tant evident, les noies van a un col·legi amb uniforme, les cases són modestes però arreglades, etc...- i tot s'articula amb el motiu de fugir d'aquesta situació de misèria, en la versió espanyola aquesta necessitat va ser substituïda per una història d'amor *fou*, un amor que ve, com s'ha vist, des de la infància i que té la necessitat d'obrir-se pas a través de tots els impediments existents,⁶ la major part dels quals tenen a veure amb els estereotips masculins i femenins que empra la sèrie i amb la manera en que aquests s'afronten a les relacions íntimes i sexuals en les relacions heterosexuales. Per tot això, l'adaptació espanyola es converteix en un objecte d'estudi ideal per a la investigació que aquí es realitza. Però aquesta adequació argumental no és la única. L'emissió de la sèrie, les polítiques de difusió dutes a terme per *Grundy* i *Telecinco*, així com algunes de les derivacions immediates de la mateixa la feien igualment un interessant objecte d'estudi tal i com es mostra a continuació.

⁶ De fet, aquest amor d'entrega absoluta que Cata professa a Duque és un amor que creua inclús el llindar de la mort, apropant així la narrativa a certes formes que van ser potenciades pels autors Romàntics a finals del XIX i que potser tenen en el Dràcula de Bram Stoker la seva figura més popular. Així, si Duque morí al final de la segona temporada (per desig de l'actor que no volia continuar a la sèrie), al final de la tercera seria Catalina qui també morí en un tiroteig. A la seva conversa amb Jessi abans de morir aquestes són les seves últimes paraules:

-¿Crees que existe el paraíso? (pregunta Cata)

-Sí, sí, claro que sí.

-¿Y crees que él estará allí?

-No lo sé Cata, no lo sé.

-Esté donde esté, yo sólo quiero estar con él.

-Estaréis juntos Cata, ¿vale? Te lo juro.

La última seqüència ens trasllada fins al cementiri on Jessica i les altres amigues de Cata depositen flors blanques sobre la tomba de Cata. 'Por fin están juntos para siempre', afirma Jessica mentre la càmera panoramitza per a mostrar que al costat de la tomba de Cata està la del Duque.

1.3. La sèrie: polítiques de difusió, emissió i conseqüències

A Espanya, *Sin tetas no hay paraíso* va buscar, des d'un primer moment, un *target* adolescent que pogués tenir accés a ella no només a través de la pantalla televisiva, sinó també, des d'altres plataformes, per tant, l'estratègia de difusió va comptar amb un clar recolzament per Internet i, amb el pas del temps i les bones xifres d'espectadors es va donar també el salt al terreny de les formes de difusió més pròpies del cinema.

El llançament de la sèrie es va recolzar en Internet amb l'existència d'una pàgina *web* oficial (<http://www.telecinco.es/sintetasnohayparaíso/>), això no era una novetat en la realitat televisiva espanyola de 2008, però apunta al tipus concret d'espectador que es persegueix. La *web* ofereix des del principi grans possibilitats d'interacció als seus seguidors. Per exemple, des del primer moment, es va crear un club de fans de la sèrie, *Club de Duquesitas*, que atorgava un carnet oficial i el que s'anunciaven com a grans avantatges per a les fans de la sèrie.⁷ La convocatòria no va deure de tenir tant d'èxit com s'esperava (a mitjans de febrer de 2008 s'anunciaven gairebé 200 sòcies) ja que fins i tot abans que el personatge de El Duque desaparegués al final de la segona temporada, la possibilitat de fer-se soci/a del club havia desaparegut de la pàgina *web* oficial.⁸ La pàgina ha anat canviant al llarg del temps i també podem dir que ha simplificat els seus continguts. A la desaparició del carnet del club de fans es pot afegir posteriorment la desaparició d'altres eines d'interacció, com per exemple, el butlletí al qual es podien subscriure els i les fans. Mentre que encara al setembre de 2009 aquest i altres apartats de la pàgina *web* més o menys interactius (com un *karaoke* amb la cançó de la sintonia) es mantenen, a l'abril de 2010 no queda res d'això. La *web* conserva algunes de les informacions bàsiques elaborades a l'inici de la mateixa -per exemple el perfil d'Amaia Salamanca, l'actriu que interpreta a Cata, la presenta encara com actiu promesa que s'enfronta a un primer paper important amb aquest personatge-, i simplement s'actualitza amb algunes notícies que tenen relació amb l'activitat professional dels actors que han passat per la mateixa. Els altres elements d'actualització són els capítols de la sèrie, que s'han anat penjant un cop emesos i els fòrums que mantenen actius els internautes. Per la resta, sembla que

⁷ <http://www.telecinco.es/sintetasnohayparaíso/detail/detail1556.shtml> Última consulta 3 d'abril de 2010.

⁸ Al contrari, la pàgina de Facebook "Duque! *Sin tetas no hay paraíso*" compta amb 17.763 fans (més que qualsevol altra pàgina de Facebook relacionada amb la sèrie, tant en les seves versions llatines com espanyola). Malgrat que l'últim post és de maig de 2009, la pàgina va mantenir activitat dels fans al llarg de tota l'emissió de la tercera temporada. (última consulta 3 d'abril de 2010). Això apuntó a que és més possible que el fracàs del 'Club de Duquesitas' fós per les eines utilitzades per crear-lo que no pas per la mateixa idea de la seva existència.

s'han deixat d'elaborar materials propis amb l'objectiu de satisfer els seguidors.⁹

Però la pàgina *web* oficial no ha estat l'únic espai que ha servit a Internet per a promocionar la sèrie. Més enllà dels fòrums que han pogut sorgir al llarg del temps i que resulten incontrolables, es va crear un *blog* sobre *Sin tetas no hay paraíso* fins i tot abans de la sèrie (el seu primer *post* és del 6 de desembre de 2007) en que puntualment s'ha servit informació sobre la mateixa als fans, tant mitjançant avançaments dels propers capítols, com d'altres activitats paral·leles dels seus successius quadres actorals. Davant la indeterminació respecte al futur de la sèrie al –final de la tercera temporada, al desembre de 2009, *Telecinco* va anunciar que rodaria una quarta, però després diversos actors de la sèrie han qüestionat aquesta informació– l'activitat del blog ha caigut molt en tot 2010, amb només 16 *post*, davant els 204 de 2009 o els 390 de 2008 –on no s'ha d'oblidar que es van emetre les dues primeres temporades.

Però Internet va estar també present en les tàctiques de venda de *Telecinco* quan les coses no van anar tant bé. En la seva tercera temporada el canal va decidir oferir als seguidors de la sèrie la possibilitat de veure els capítols per avançat pagant-hi. Després de l'emissió del novè episodi (amb un *share* del 14,6%) *Telecinco* va anunciar la possibilitat de veure els capítols en preestrena a través de la seva pàgina de serveis informàtics per un preu que oscil·lava entre els 1'39 i els 1'91 euros per episodi, depenent de la forma de pagament.¹⁰

⁹ Ens estem referint, per exemple, a les sèries de fotos que s'elaboraven en format de fotonotícia per a la pròpia web. L'1 de setembre de 2009 la fotonotícia destacada es titula *La metamorfosis de Cata* i facilitava als internautes l'accés a les tres fases de la mateixa metamorfosi a partir d'una sèrie de fotos que anaven acompanyades dels següents textos:

1- *Sor Catalina:*

EL LOOK JUVENIL

En su primera etapa Cata era una adolescente muy recatada. Todavía no había aparecido el amor de su vida y en su armario abundaban las falditas vaqueras, camisetas sueltas, cazadoras vaqueras, jerséis de cuello vuelto, mochilas... para ir al insti. Muy tapadita para no descubrir su gran complejo: su pequeño tamaño de pecho.

2- *Cata se sofisticada:*

LOOK SEXY CHIC

Cata da un toque más sensual a su guardarropa al irse de casa con prendas muy minis; también luce microvestidos con estampados florales y en tonos lisos. Los escotes varían ahora que se ha operado los pechos: más escotada, y sin relleno. En esta etapa su nuevo status social cambia, se casa con el poderoso Miguel Cortés, y su estilo también. Cada vez más sexy y sofisticada se enfunda todas las colecciones de los mejores diseñadores del momento, sin faltar los complementos: joyas, relojes...

3- *Cata, más femme fatale que nunca*

CUATRO AÑOS DESPUÉS

Tras permanecer en prisión por homicidio, secuestro y resistencia a la autoridad, Cata es libre y sale con lo puesto. Sin preocuparse mucho por sus antiguos modelitos, ni por sus joyas caras, ni si lleva las mejores marcas de ropa. Ahora su estilo es otro: mucha camiseta, minifalda, vaquero... Todo casual.

¹⁰ <http://www.mitele.telecinco.es/sintetasnohayparaíso/> Última consulta 3 d'abril de 2010.

Fins aquí, per tant, algunes de les estratègies de difusió per la xarxa que apropen la sèrie als públics juvenils i adolescents que ens interessin en aquesta recerca. Però un cop consolidada com a oferta televisiva, els responsables de la televisió van seguir buscant estratègies que ajudessin a mantenir l'èxit del producte. Per aquest motiu es va recórrer al model de promoció cinematogràfic. D'aquesta manera, el capítol final de la primera temporada va tenir una preestrena en sala de cinema, com si fos una estrena de *Hollywood*. No es van estalviar mitjans i el 31 de març, dos dies abans del passi televisiu, el capítol final de la primera temporada es va presentar al madrileny teatre *Gran Vía* amb llemosines, catifa vermella, desfilada de l'equip d'actors..., i tot retransmès en directe per *Telecinco*. L'estratègia es va deure de demostrar satisfactòria perquè va ser molt similar a la que es va seguir per a la presentació de la segona temporada. El 4 de setembre, una setmana abans del seu passi televisiu, *Telecinco* va tornar a muntar una gala de presentació del primer capítol de la nova temporada. El marc potser no era tant prestigiós, es canviava la *Gran Vía* pel *Palacio de los Deportes de la Comunidad de Madrid*, però la idea era la mateixa. Presentació davant els seguidors de la sèrie a tot luxe i fen el major soroll mediàtic possible. Si el nou espai perdia *glamour*, guanyava en capacitat de generar entusiasme, ja que es tracta d'un local emprat habitualment per a realitzar concerts de grans estrelles de la música pop i, sens dubte, al cap dels responsables de l'acte estava trobar una acollida més "entregada" per part dels fans al canviar un teatre de la Gran Vía pel *Palacio de los Deportes*. A tot això es poden sumar les aparicions de Miguel Angel Silvestre (intèrpret de Rafael Duque), al 2008, i Amaia Salamanca, al 2009, en les successives edicions del *Festival de Cine Español de Málaga*, que acabarien també amb banys de multituds de fans que més que celebrar la feina dels actors en les seves respectives pel·lícules, anaven allí atrets pels personatges de la sèrie.

En referència a les audiències, les xifres de les dues primeres temporades són realment importants, com es pot veure en els següents quadres que recullen les audiències de la sèrie les tres primeres temporades:

Temporada 1

Capítol	Títol	Data i hora d'emissió	Audiència	Share
1	La edad de la inocencia	9/1/2008 - 22:30 (Dimecres)	3.964.000	21,7%
2	Jaque a la dama	16/01/2008 - 22:30 (Dimecres)	3.880.000	21,3%
3	Deus ex machina	23/01/2008 - 22:30 (Dimecres)	3.915.000	21,8%
4	Madres e hijos	30/01/2008 - 22:30 (Dimecres)	3.407.000	19,4%
5	Barro en los zapatos de Cenicienta	06/02/2008 - 22:45 (Dimecres)	3.843.000	24,6%
6	Niños envueltos	13/02/2008 - 22:30 (Dimecres)	4.139.000	23,2%
7	El mejor regalo del mundo	20/02/2008 - 22:30 (Dimecres)	4.226.000	23,5%
8	Una nueva vida	05/03/2008 - 22:30 (Dimecres)	4.277.000	24,9%
9	Cata al espejo	12/03/2008 - 22:30 (Dimecres)	4.224.000	24,9%
10	Status quo	19/03/2008 - 22:30 (Dimecres)	3.397.000	23,3%
11	El precio del poder	26/03/2008 - 22:30 (Dimecres)	4.127.000	24,3%
12	Cita con la muerte	02/04/2008 - 22:35 (Dimecres)	4.795.000	28,0%
11	El precio del poder	04/09/2008 - 22:30 (Dijous)	2.422.000	16,3%
12	Cita con la muerte	05/09/2008 - 00:09 (Divendres)	1.906.000	25,6%

Temporada 2

Capítol	Títol	Data i hora d'emissió	Audiència	Share
1	La función debe continuar	11/09/2008 - 22:28 (Dijous)	3.238.000	21,2%
1	La función debe continuar	16/09/2008 - 00:13 (Dimarts)	1.124.000	19,0%
2	Da svidania! -¡Hasta la vista!-	18/09/2008 - 22:13 (Dijous)	3.783.000	22,3%
3	Amigos bajo tierra	25/09/2008 - 22:10 (Dijous)	3.608.000	20,8%
4	Se derramarán más lagrimas...	02/10/2008 - 22:29 (Dijous)	3.789.000	22,7%
5	La ratonera	09/10/2008 - 22:32 (Dijous)	3.948.000	24,1%
6	Huellas en la arena	16/10/2008 - 22:31 (Dijous)	3.762.000	22,8%
7	La naturaleza del escorpión	23/10/2008 - 22:45 (Dijous)	4.025.000	24,9%
8	La educación sentimental	30/10/2008 - 22:45 (Dijous)	3.887.000	24,2%
9	Durmiendo con su enemigo	06/11/2008 - 22:45 (Dijous)	4.105.000	25,2%
10	Canciones tristes	13/11/2008 - 22:46 (Dijous)	4.231.000	26,0%
11	Cata sobre sábanas de seda	20/11/2008 - 22:48 (Dijous)	4.237.000	25,0%
12	Secretos y mentiras	27/11/2008 - 22:38 (Dijous)	4.173.000	25,4%
13	Plata o plomo	04/12/2008 - 22:38 (Dijous)	4.344.000	25,3%
14	Viaje al final de la noche	11/12/2008 - 22:38 (Dijous)	4.626.000	26,3%
15	La huída	18/12/2008 - 22:36 (Dijous)	4.027.000	23,5%
16	Nadie hablará de nosotros cuando hayamos muerto	08/01/2009 - 22:34 (Dijous)	5.311.000	30,1%
16	Nadie hablará de nosotros cuando hayamos muerto	09/01/2009 - 23:55 (Divendres)	2.413.000	20,0%

Temporada 3

Capítol	Títol	Data i hora d'emissió	Audiència	Share
1	Las chicas duras no lloran	13/09/2009 - 22:35 (Diumenge)	3.339.000	20,9%
2	El mismo perro	20/09/2009 - 22:44 (Diumenge)	2.784.000	17,2%
3	El amargo sabor de la libertad	27/09/2009 - 22:29 (Diumenge)	2.725.000	16,3%
4	A la misma profundidad	04/10/2009 - 22:10 (Diumenge)	2.756.000	15,3%
5	Fantasmas del Pasado	11/10/2009 - 22:09 (Diumenge)	2.064.000	13,6%
6	Las reglas del juego	18/10/2009 - 22:29 (Diumenge)	2.775.000	16,0%
7	Juntas otra vez	25/10/2009 - 22:15 (Diumenge)	2.900.000	15,8%
8	¿Dónde vas, princesa?	01/11/2009 - 22:35 (Diumenge)	2.567.000	15,5%
9	¿Tan lejos, tan cerca?	08/11/2009 - 21:43 (Diumenge)	2.881.000	14,6%
10	La encrucijada	15/11/2009 - 22:28 (Diumenge)	3.037.000	16,6%
11	Luces negras en el horizonte	22/11/2009 - 22:36 (Diumenge)	3.176.000	18,0%
12	Segundas oportunidades	29/11/2009 - 22:38 (Diumenge)	3.151.000	18,2%
13	Último día en la tierra	06/12/2009 - 22:30 (Diumenge)	2.629.000	15,8%
14	El corazón de las tinieblas	13/12/2009 - 22:28 (Diumenge)	3.360.000	18,1%
15	Expiación	20/12/2009 - 22:37 (Diumenge)	3.636.000	20,9%

Font: Formula TV (www.formulatv.com). Última consulta 26 de maig de 2010.

Les xifres son eloqüents respecte a l'acceptació de la sèrie entre el públic espanyol. La campanya de promoció prèvia va funcionar bé i va crear la suficient expectació per a que la sèrie s'iniciés amb un *share* del 21,7% i després d'uns primers capítols en els quals semblava

que l'audiència dubtava amb l'acollida, a partir de l'emissió del cinquè episodi les xifres van anar en augment fins arribar al 28% en el darrer capítol de la temporada. La segona temporada es mou en xifres similars i no ha estat fins a la tercera temporada que els números han estat més discrets. Van començar en el 20,9% i van acabar en la mateixa xifra després d'haver-se mogut per sota d'aquests números durant tota la temporada.

Per últim, el reconeixement també li va venir a la sèrie, principalment als actors protagonistes, a través dels premis. Ja al 2008, Miguel Ángel Silvestre va rebre l'*Ondas* al millor intèrpret masculí en ficció nacional, mentre que el 2009 la sèrie va ser premiada amb el *TP de Oro* a la millor sèrie nacional i María Castro (l'actriu que dona vida a Jessica) es va fer amb l'*Ondas* a la millor intèrpret femenina en ficció nacional. També en aquest mateix any Miguel Ángel Silvestre va guanyar el *Fotogramas de Plata* com el millor actor de televisió. La projecció nacional dels personatges és evident i ha permès als seus actors realitzar alguns projectes cinematogràfics, si bé és cert que Miguel Ángel Silvestre ja havia aparegut ocasionalment en alguns films de curt i llarg metratge. En el seu cas el salt s'ha concretat en l'assumpció d'una sèrie de papers protagonistes en els quals explota el seu atractiu sexual (cosa que, d'altra banda, li ve de lluny perquè Miguel Ángel Silvestre havia estat prèviament Míster Castellón) i, a més a més, per a donar el salt al terreny de les produccions internacionals, participant el 2009 en *L'imbroglia nel lenzuolo* producció italiana realitzada per Alfonso Arau. Per la seva banda, Amaia Salamanca es va estrenar al cinema amb *Fuga de cerebros* (2009), una comèdia gamberra realitzada per Fernando González (realitzador habitual de *Los hombres de Paco*) que es va convertir en una de les sorpreses de la temporada superant el milió d'espectadors i recaptant quasi set milions d'euros a la taquilla. Ha seguit en la mateixa línia de comèdia amb *Tensión sexual no resuelta*. És curiós que, en tots dos films, tot i que potser de forma més evident en el segon, s'allunya del registre i, sobretot, de l'estereotip creat amb el personatge de Cata. El seu personatge de *Tensión sexual no resulta* lluny de deixar-se portar per la fatalitat de la seva relació amorosa, pren constantment la iniciativa per a conquerir l'home del qual està enamorada. Un personatge amb iniciativa i decisió que, evidentment gana en comicitat al tenir-se present el personatge de Cata.

2. Marc teòric: Atracció, relacions afectives i relacions sexuals en la ficció. La mirada adolescent

2.1. Socialització en l'amor

Centrar-nos en la representació de les relacions afectives i sexuals a les sèries televisives té com a objectiu aprofundir en la línia de recerca sobre el procés de socialització en l'amor (Gómez, 2004; Duque, 2006; Oliver y Valls, 2004). Aquests autors i autores, conceben l'amor com una forma de construcció social i no pas com una emoció que no es pot frenar. Segons Oliver i Valls (2004), el que ens atrau és allò que socialment hem assimilat i transformat en desitjable i, en aquesta socialització de les relacions, hi influeixen els mitjans de comunicació i altres agents de socialització en el flux constant d'interaccions de què formem part: *"la atracción, el deseo, el amor, no se dan sin más, son resultado de una serie de interacciones básicamente sociales (como las conversaciones entre amigos y entre amigas) que son elaboradas y reelaboradas por cada persona"* (Oliver i Valls, 2004: 106). De la mateixa manera, i com veurem més endavant, també entenem que els mitjans (en un procés de creació conjunta de significat) contribueixen a configurar aquesta idea de l'amor com quelcom irracional i inevitable, entre d'altres supersticions.

Si s'ha fet evident que els canvis socioeconòmics i d'estructura familiar¹¹ no han aconseguit eradicar la violència de gènere, partim de la idea que hi ha d'haver altres factors explicatius per al fenomen que permeten que pugui subsistir a través de les diferents estructuracions socials i familiars. En aquest sentit, cal recórrer a les explicacions culturals i interaccionistes o, dit d'una altra manera, assumir que almenys una part dels orígens de la violència de gènere han de buscar-se en la manera en què aprenem a comprendre les relacions de parella i les relacions entre homes i dones en general; el que Jesús Gómez anomena *la socialización en el amor* (de Botton i Oliver, 2009: 92).

Aquesta socialització pot comportar, a grans trets, sentiments, desitjos i interaccions emmarcats en dos tipus de models definits per Gómez (2004): un model tradicional d'atracció-elecció afectiva i sexual o bé un model alternatiu d'aquestes relacions.

¹¹ L'alliberament de la dona de la càrrega exclusiva de la descendència, almenys en el pla normatiu, i la seva emancipació de la dependència econòmica del *breadwinner* (Giddens, 1995).

Quant al primer model, per a Gómez (2004), els objectius i els valors afectius i sexuals que el caracteritzen tenen a veure amb una societat jeràrquica (patriarcat), autoritària, discriminatòria i individualista. Quant a l'atracció, com ja hem comentat, *"familia y escuela, medios de comunicación y grupo de iguales, transmiten el deseo, la atracción y la excitación hacia el héroe que destaca por encima del resto y puede con todas las dificultades incluyendo el uso de la violencia, y hacia la guapa que encandila con su belleza y se rinde ante el poder seductor del héroe"* (Gómez, 2004: 67). A més, es tendeixen a desenvolupar sentiments d'afecte, amiatat i estabilitat envers qui té uns bons valors però que, sovint, són persones a les quals no se les veu atractives de manera que es va creant la idea que les úniques eleccions són o bé triar un amor passional, cec i inevitable que acostuma a suposar el patiment o bé un amor que ens resulta més convenient però que implica renunciar a la passió (de Botton & Oliver, 2009). L'atracció es centra en allò que és difícil d'aconseguir. Per això, naturalitzem que allò excitant no és que ens tractin amb carinyo o igualtat sinó cercar *"alguien inaccesible, con un alto grado de cotización y, más que probablemente, buenas dosis de violencia"* (Gómez, 2004: 73). Pel que fa a l'elecció, les nostres decisions poden tenir a veure amb una conducció de l'acció teleològica (decisiones interessades i fredes), normativa (escollim per la pressió d'altres agents socials, com ara els mitjans), dramàtica (es representen uns sentiments que no es tenen i es prioritza el desig d'agradar i projectar una determinada imatge) o irracional (l'amor és inevitable i les decisions es prenen en base a aquest preconcepte). El model tradicional es concreta en tres grans tipus de patrons, els homes *mujeriegos*, les dones que imiten el model masculí i les parelles estables i sense passió. A l'apartat de metodologia veurem com aquesta tipificació s'ha utilitzat per a l'anàlisi de *Sin tetas no hay paraíso*.

De l'anàlisi de les revistes per a adolescents que realitza Gómez (2004), es dedueixen alguns altres components que també s'inclouen en el model tradicional: l'amor s'associa a un llampec o amb la química i no amb una elecció pròpia, la passió s'associa amb el risc, la motivació per una persona es relaciona amb el fet d'aconseguir-la, es potencien les relacions i el desig basats en la gelosia, les relacions tendeixen cap a la dependència, es dona importància a la tècnica per a lligar (valorant més les estratègies que el diàleg), sovintegen les recomanacions per a reeixir fomentant la competitivitat i s'aconsella actuar per la intuïció més que no pas per la raó, es vincula la passió, el somni i la màgia a allò desconegut i a deixar-se endur i es promou la insolidaritat entre dones i l'engany i s'identifica l'atracció amb allò pervers i difícil d'aconseguir.

Per contra, el model alternatiu (Gómez, 2004), té a veure amb la radicalització de la democràcia i les relacions basades en el diàleg, el respecte i la conjunció de la passió i l'estabilitat. Per a Giddens (1995), les reivindicacions de les dones (al llarg del segle XX) han portat les relacions cap a un nou model, el de l'amor confluent, que és el que requereix del diàleg i el consens per a bastir una relació que sigui igualment satisfactòria per les dues parts d'una relació equitativa. El nou model desplaça el focus des de la projecció en l'altre idealitzat cap a la co-construcció d'una relació, cap al procés comunicatiu d'establiment i manteniment de vincles voluntaris entre persones si no iguals, sí anàlogues en drets, deures, i capacitats afectives. Aquest model dialògic proposa una democratització de les relacions personals, i és la proposta que Jesús Gómez va desenvolupar en l'anomenada *teoria crítica del Radical Love* (de Botton i Oliver, 2009), que aposta per la possibilitat d'establir relacions que simultàniament són passionals, igualitàries i sentimentals.

Com afirma aquesta teoria, es fa necessari estudiar els gustos i els patrons d'atracció. En la continuïtat i el canvi pel que fa a la comprensió de l'amor, els adolescents hi tenen un paper fonamental. Segons els processos enculturadors que experiencien, reproduiran els models vigents o incorporaran les transformacions conceptualitzades per les generacions anteriors. L'adolescència ha estat estudiada com una etapa clau en la construcció de la identitat personal i social que, segons Hallin (1983), citat per Chapin (2000), es concreta en una sèrie de tasques vitals entre les quals hi ha la intimitat i la sexualitat. Els importants canvis biològics, psicològics i socials d'aquest període de la vida són els que el fan un moment tan important. De fet, és en aquest període, per a la nostra societat, quan l'escola i la família deixen de ser les principals instàncies enculturadores i cedeixen progressivament espai i influència als grups d'iguals i als mitjans de comunicació. Així, doncs, quina mena de models d'atractiu i d'amor trobem en les interaccions que es produeixen entre els i les adolescents? Quin paper hi juguen els mitjans i d'altres agents de socialització?

Quan es demana als i les adolescents sobre els seus models d'atracció, trobem que es manté la imitació dels esquemes més clàssics de la masculinitat tradicional (Padrós, 2007). Al treball de camp desenvolupat en el marc d'aquesta recerca, els nois i les noies fan paleses les influències dels mitjans de comunicació i dels grups d'iguals i comenten "*els anuncis, sèries, revistes que mostren models o persones determinades que tenen com a referents de persones atractives*" (Padrós, 2007: 55). En parlar sobre l'atracció, al discurs dels nois adolescents apareixen de

forma molt explícita qüestions relacionades amb la bellesa i els atributs sexuals de les noies i, per part d'elles, una atracció cap als nois que menyspreen o enganyen a les noies. A elles els dóna *morbo* i ells assumeixen que si volen tenir èxit s'han de comportar d'aquesta manera. El *gamberro* és un model social valorat, que està de moda. A més, encara està molt arrelada l'atracció per la dona objecte i també es valoren les noies que es consideren "impossibles" (les que agraden a tot l'institut o pertanyen a cursos superiors, per exemple). *"L'atracció es percep menys reflexiva i més instintiva, més passatgera, i més associada a la dominació, el control, poder o inclús agressivitat"* (Padrós, 2007: 64).

A partir de l'anàlisi qualitativa i quantitativa dels discursos dels *Fotologs* que hem dut a terme (Capdevila i altres, 2010; Tortajada i altres, 2010), hem trobat que, quan els i les adolescents esdevenen emissors i tenen la possibilitat de mostrar la seva identitat sexual i de gènere a través de diferents eines *web 2.0*, es reproduïxen nombrosos patrons que coincideixen amb el model tradicional d'atracció-elecció afectiva i sexual que s'ha explicat en aquest apartat. En la línia d'altres recerques, trobem que les autorepresentacions dels i les joves es basen, en bona part, en mostrar-se *sexys*, les noies, subratllant la seva bellesa i els seus atributs sexuals i els nois, la seva musculatura. Hi ha molt poques imatges en les que, de forma intencional, el cos no tingui importància, és a dir, que no existeixi un posat o una exhibició més o menys explícita (10% en el cas de les noies i 8% en el cas dels nois). El 40% de les noies i el 41% dels nois es fotografien amb roba *sexy*. El 15% de les noies mostra un escot pronunciat i, en el 28% dels casos, els nois es fotografien mostrant la seva musculatura. Els textos sobre l'amor que aquests nois i noies generen responen, sovint, a la idea que l'amor és fruit del destí, es mostra la vinculació entre l'amor i diverses formes de dependència, s'associa l'amor a sentiments negatius com ara la gelosia i, en alguns casos, la passió amb la violència (Tortajada i altres, 2010).

Posar en evidència aquestes interpretacions no vol dir que culpabilitzem els i les adolescents pel que pensen, per les seves interaccions o per les seves pràctiques mediàtiques. Com hem comentat fins ara, el nostre interès és demanar-nos pel paper que juguen els mitjans en la construcció d'aquesta assumpció sobre l'amor i les relacions. Per a poder fer-ho, ens interessa acabar aquest punt amb una darrera reflexió. Segons Oliver i Valls (2004), hi ha una segregació entre els valors que l'ètica i la igualtat ens proposen i entre les relacions que acabem establint i desitjant. Per això, les autores sostenen que *"es el primer aprendizaje amoroso el que incide*

más en las siguientes relaciones” (Oliver i Valls, 2004: 61). Des d’aquesta constatació, encarem el proper apartat.

2.2. Intimitat mediatitzada

“Nuestros medios son ubicuos, cotidianos, constituyen una dimensión esencial de la experiencia contemporánea. No podemos evadirnos de la presencia de los medios, ni de sus representaciones”.

(Silverstone, 2004:14).

Els mitjans no es limiten a reflectir la realitat sinó que la construeixen de forma activa. En part, perquè a través dels marcs que generen, ens expliquen el món que ens envolta (Tuchman, 1983), jerarquitzant l’horitzó de les nostres comunicacions (Habermas, 1987) però també perquè la ficció ens explica veritats en forma parabòlica (Eco, 1996). A més, les imatges de les quals ens proveeixen els mitjans com ara la televisió, contribueixen tant a la noció que sobre la realitat construeixen els i les adolescents (Rivadeneyra & Ward, 2005) com a configurar la seva identitat (Brown, 2000; Huertas & França, 2001; Pindado, 2006). En aquest darrer sentit, i com afirma Thompson (1998), el jo reflex es nodreix dels materials simbòlics subministrats pels mitjans. Aquestes dues dimensions, la creació de significat i la configuració de la pròpia identitat a partir de les pràctiques i els discursos que rebem a través dels mitjans (i que compartim amb ells) són clau per a entendre el punt de partida del nostre projecte.

Gèneres com les sèries televisives, a més d’entretenir, presenten models amb els qual ens identifiquem i que acostumen a fomentar representacions estereotipades (Galán, 2007). Les autores que han encarat aquesta qüestió des d’un punt de vista dels efectes plantegen que això és així perquè el contingut televisiu està en consonància amb els estereotips de gènere convencionals i probablement activa i reforça els esquemes estereotipats existents més que no pas els qüestiona (Ward, Hansbrough & Walker, 2005). Les imatges mediàtiques condicionen les creences dels i de les adolescents quant als rols de gènere i les relacions entre homes i dones (Rivadeneyra & Ward, 2005; Ward, Hansbrough & Walker, 2005) i la recerca indica una relació directa entre l’exposició mediàtica i les creences dels joves adults i de les joves adultes sobre les relacions sexuals (Ward, 2002). Els i les adolescents que més s’exposen als continguts sexuals i aquells o aquelles que perceben més recolzament dels mitjans perquè els i les adolescents tinguin relacions sexuals, acrediten intencions més altes quant a tenir sexe amb

penetració. Els mitjans serveixen de *super peer* per als i les adolescents que cerquen informació sobre la sexualitat perquè els continguts sexuals són omnipresents als mitjans i perquè els altres contextos socialitzadors no satisfan les seves necessitats de cercar referents (L'Engle, Brown i Kenneavy, 2006).

Des de la recerca que es centra més en el significat (i no tant en els efectes) s'hi afegixen nous elements al paper que juguen les sèries televisives en la conformació de la identitat i la visió sobre com funciona el món. Segons Figueras (2005), la identificació amb les sèries televisives te a veure més amb les trames que no pas amb els personatges i el seu consum no es limita a l'emissió ja que també són molt importants els moments en els quals es parla d'elles. Les sèries serveixen per a relacionar-se amb les amigues i *"informan sobre las tendencias en los códigos estéticos y éticos imperantes sin salir de casa y sin peligro de hacer el ridículo"* (Figueras, 2005: 8).

També els estudis sobre la música popular aporten conclusions en una mateixa direcció. Segons Horton (1990), l'esmentada música recull les representacions que sobre les relacions comparteix la societat però també genera material que alimenta les interpretacions i, per tant, les pràctiques i les interaccions dels i les adolescents que són qui més consumeix aquests productes. El contingut de la música, més que altres expressions culturals, parla de les relacions afectives. Segons l'autor, les lletres de les cançons subministren el llenguatge de les cites i el festeig. Coincidint amb les definicions d'altres autors i autores, Horton (1990) defensa que la música proveeix convencions però dóna un rang limitat de valors. Les cançons populars poden suplir les dificultats de parlar de coses personals i generen una mena de discurs vicari. Les cançons configuren expectatives sobre la vida amorosa.

A més, les nostres concepcions i experiències de tot un ventall de relacions íntimes estan, cada cop més, mediatitzades per les construccions de les pel·lícules, la televisió, les revistes, Internet i la ficció popular. La intimitat mediatitzada es refereix, doncs, a la forma com els mitjans construeixen les nostres relacions íntimes (Gill, 2009). Ja des de la infància, la majoria de nosaltres aprenem molt sobre el que és una parella veient els mitjans de comunicació i, aquests, quasi mai presenten models d'unes relacions romàntiques i amoroses realistes i sanes (Galician, 2004).

Dins del panorama mediàtic, la televisió esdevé el sistema narratiu central, malgrat que els i les adolescents consumeixen cada dia menys televisió i accedeixen als seus continguts a través d'altres plataformes com ara Internet. Com afirma Alberó (2006), els programes preferits pels i les adolescents són els de ficció, en concret, les telesèries de producció nacional en les quals apareixen adolescents com a protagonistes ja que aquestes exerceixen un alt grau d'atracció sobre ells i elles. Com afirma Pindado (2006: 16): *“varios estudios han demostrado que estos chicos y chicas ven las series como algún tipo de experiencia sobre el mundo y sobre la vida (Pasquier, 1995; Fisherkeller, 2002). Las relaciones con estos espacios se apoyan en vínculos, emociones y en discusiones con otros. Hablan de su familia, sus romances, sus sentimientos”*. Els continguts de les sèries són rellevants en diversos aspectes i també en la concepció de la sexualitat i de les relacions amoroses. Un estudi desenvolupat per diverses investigadores per a l'*Instituto de la Mujer* (Luzón i altres, 2009), que va analitzar els estereotips femenins i masculins en el *prime time* televisiu espanyol, va concloure que entre els temes més rellevants que van aparèixer a les sèries de ficció més seguides pels i les adolescents destacaven l'amor, el sexe i la identitat sexual. També incideix en aquesta idea Guarinos (2009) qui, després d'analitzar diverses sèries espanyoles, afirma que els temes que tracten *“son escabrosos, relacionados con el sexo, las drogas, el alcohol, la delincuencia y la violencia física”* (Guarinos, 2009: 209).

Tant els programes televisius com les revistes permeten compatibilitzar el que per a les noies té més importància i que està relacionat en molt bona part amb les seves relacions afectives i allò del que parlen amb les amigues (Figueras, 2005). Les sèries tenen l'atractiu de perllongar-se en el temps i crear llaços de fidelitat i intercanvis entre la ficció i la vida de l'espectador (Bermejo i altres, 2009).

Galician (2004) defensa la idea que els mitjans tenen, en aquest sentit, uns efectes poderosos. Nosaltres també creiem que els mitjans condicionen i contribueixen a modelar les nostres idees sobre les relacions sexuals i afectives, sovint, molt més del que creiem ja que en els estudis que hem realitzat sobre autorepresentació als *Fotologs* hi hem trobat que els i les adolescents reproduïen bona part dels models sexuals i de gènere que transmeten els mitjans “tradicionals” (Tortajada i altres, 2010) però el nostre posicionament és dual, és a dir, que cerquem explicar com les representacions dels mitjans configuren el nostre imaginari i la nostra identitat i com, al mateix temps, aquestes representacions es construeixen socialment i

poden ser llegides, reemmarcades o construïdes en un altre sentit. Per això, considerem que cal tenir en compte que el grup d'iguals media sobre els continguts de les sèries fent de comunitat interpretativa (Figueras, 2005) i que la consciència pròpia o la identitat actual i emergent dels i les adolescents és un component important quan es prenen decisions sobre quin mitjà es seleccionarà, amb quin mitjà s'interactuarà i quin mitjà s'aplicarà a la vida quotidiana (Brown, 2000). Segons aquesta autora, els mitjans poden ser emprats com a *kits* d'eines virtuals amb diverses possibilitats identitàries. Hi ha una part de cultura mediàtica compartida que és la que fa que l'adolescent sigui com la resta de gent i una oferta mediàtica, cada cop més àmplia, que dóna opció a una certa diferenciació. I, finalment, gràcies a la tecnologia informàtica, poden expressar la seva singularitat de forma semipública. Més endavant, en l'apartat sobre recepció, ampliarem aquestes idees.

A més, no podem oblidar que hi ha diferents gèneres i formats televisius que aporten diferents representacions de les dones i de la seva relació amb els homes, més o menys excloents i /o transformadores (McMillin, 2002).

2.3. Experiències mediàtiques

Per a considerar fins a quin punt els mitjans difonen valors conservadors i que fomenten la violència de gènere o, al contrari, un model de relacions basat en la igualtat i la comunicació, es fa necessari buscar en les narracions dels productes de la cultura popular la manera en què s'articulen els discursos entorn les relacions, els rols de gènere i el paper que hi té la violència.

Hi ha pocs treballs que es fixin específicament en com són representades les relacions i les nocions de l'amor en els mitjans de comunicació. Una remarcable excepció n'és el treball de Mary-Lou Galician (2004) citat en l'apartat anterior. L'autora s'ha dedicat a desglossar el que ella anomena "mites sobre l'amor" amb què els mitjans "intoxiquen" la població. Alguns dels mites que desglossa i exemplifica l'autora amb l'objectiu de "desil·lusionar" els lectors, són tan comuns com la creença en l'amor a primera vista, la pretesa eternitat d'aquest vincle afectiu, o la necessitat de patir per amor amb l'esperança que, si s'és sofert, la persona estimada es redimirà i tornarà tota aquesta estima i l'autora els atribueix un paper remarcable en l'establiment de relacions nocives que són susceptibles d'incorporar la violència. Repertoris interpretatius no massa diferents als que va trobar Jesús Gómez (2004) quan va analitzar els discursos d'algunes revistes per a adolescents, com hem vist, i, el que és més preocupant,

quan s'enfronta a les percepcions dels joves. L'autor detecta que moltes persones identifiquen el patiment amb la passió, valorant les enveges, la gelosia, la indiferència, el menyspreu, el maltractament i l'atracció cap a les persones prohibides com a trets relatius a l'apassionament. Per a aquest autor, aquesta identificació és la que portaria moltes joves a associar, en conseqüència, l'atracció amb aquelles persones que tenen conductes dominants, impositives o que menystenen els altres. Són, de fet, les persones capaces de fer patir aquest sentiment que es confon amb l'amor passional (Gómez, 2004; de Botton i Oliver, 2009).

2.3.1. Mitjans i gènere

“Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombre miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas”.
(Berger, 2006: 55).

La principal conclusió de la recerca sobre la representació del gènere és que la dona està infrarepresentada o representada de manera distorsionada. En línies generals, com afirma Galán (2007), la major part de les recerques conclouen que *“la mujer 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 que al hombre se le sigue otorgando, de un modo generalizado, atributos como el raciocinio, el liderazgo y la acción, apareciendo, normalmente, en espacios públicos”* (Galán, 2007: 229).

Bona part d'aquests treballs s'han desenvolupat, especialment, en l'àmbit dels informatius i de la publicitat (Altés, 2000; Berganza & del Hoyo, 2006; Courtney & Whipple, 1974; Franquet, Luzón & Ramajo, 2007; Gallego, 2002; Goffman, 1991; López Díez 2002; Martín Serrano, 1995; MTAS-Instituto de la Mujer, 2004, entre d'altres), encara que també s'han analitzat altres qüestions com ara la presència de les dones en els vídeos musicals (Brown & Campbell, 1986; Sherman & Dominick, 1986), l'ús de la violència contra les dones en el cinema (Aguilar, 2003; Giroux, 2003; Siles, 2003) o la masculinitat 'a' i 'amb' els mitjans (Hanke, 1998).

En nombrosos treballs sobre publicitat, sèries, telenovelles o vídeos musicals, es constata que les dones es representen mediàticament subordinades als homes (Andsager & Roe, 1999;

Railton & Watson, 2005; Bell & Milic, 2002; Galán, 2007; Stern, Russell & Russell, 2005) i que la tendència, com en el cas dels vídeos musicals, és a presentar la dona mitjançant estereotips: idealitzades, com a temptadores endimoniades o com a víctimes (Pearson, Turner y Todd-Mancillas, 1993). En l'anàlisi de les revistes femenines per a joves que van realitzar Garner, Sterk y Adams (1998) es va arribar a aquesta mateixa conclusió i es va constatar que el rol femení es veia reduït a objecte sexual, terapeuta dels problemes sexuals de l'home i professora davant els problemes i les limitacions d'aquest.

Sovint, la dona és el problema que posa en marxa el relat (McMillin, 2002) i l'anàlisi indica que el gruix de les imatges televisives construeixen una visió estreta dels gèneres, descrivint les dones, principalment, com a objectes sexuals, cuidadores o subordinades i als homes com a líders i agressors. Prevalen les imatges d'homes poderosos i dominants i de dones com a objectes sexuals, especialment en els vídeos musicals i es creen unes expectatives basades en l'enfrontament entre gèneres i la manca de respecte mútua (Ward, Hansbrough & Walker, 2005), així com en les revistes, on l'estàndard són les dones primes i els homes musculosos (Jones, Vigfusdottir & Lee, 2004). Els homes es mostren en una gran varietat de rols i ocupacions, a diferència de les dones, i se'ls veu poderosos, assertius i resolutius. Les seves necessitats i opinions es prenen seriosament. Els personatges femenins, en canvi, es mostren subordinats, passius, dependents, emotius, juvenils i centrats en l'atractiu físic (Rivadeneyra & Ward, 2005).

Malgrat això, treballs recents com el de Gauntlett (2002), plantegen que la representació dels gènere a partir dels noranta és més oberta i que els mitjans no es limiten a reproduir els valors culturals dominants de gènere sinó que han esdevingut un espai de lluita de la identitat de gènere (Watkins & Emerson, 2000). En aquest sentit, Galán (2007), després d'analitzar dues sèries espanyoles, detecta que *"en ambas series (Hospital central y Policías) se produce un cambio en el papel ejercido por las mujeres en las relaciones amorosas. Ahora son ellas las que, en muchas ocasiones, toman la iniciativa y deciden cuándo comenzar o terminar una relación, desempeñando un rol menos tradicional. El principal objetivo de los personajes femeninos ya no es casarse y formar una familia, sino desarrollar una carrera profesional satisfactoria"* (Galán, 2007: 231). Tot i estar d'acord amb aquests autors i autores i considerar que sèries com ara *Cagney i Lacey* als '80 o *Sexo en Nueva York* a finals dels '90 suposen representacions de les dones més diverses, personatges més complexos i tenen un

plantejament més reflexiu i més d'acord amb els canvis socials i culturals que estem vivint actualment (individualització, biografies de risc) (Beck i Beck-Gernsheim, 2003), aquests estudis, contrasten amb altres recerques que posen l'èmfasi en noves formes de desigualtat en la representació. Gill (2009) i Lazar (2009) aporten el concepte de postfeminisme. Ambdues autores critiquen la representació i el discurs que es centra en aquest postfeminisme perquè és un tipus de discurs que, en aparença, es centra en les dones però que el que fa és desmobilitzar les identitats feministes perquè les presenten com quelcom negatiu i retrògrad o bé, senzillament, superat. Segons Lazar (2009), els discursos postfeministes reforcen els estereotips al voltant de la dona, fent-los més vius, des de la perspectiva que s'ha de fruit de ser dona (de debò), emfasitzant la joventut i el semblar jove i posant l'accent en que cal gaudir d'una mateixa. Un dels repertoris que identifica aquesta autora quan analitza els anuncis de cosmètics té a veure amb com les pràctiques i ideals normatius de la feminitat esdevenen un desig de les pròpies dones. Presumptament, són elles que ho volen, i no els homes. La nova feminitat, segons Lazar (2009), recicla estereotips de gènere, manté la dicotomia entre gèneres i fa de les dones subjectes que desitgen i que sense reserves adopten el mite del cos i la cultura de consum sobre la qual aquest mite es sosté. Un altre repertori té a veure amb l'ús de termes juvenívols per a referir-se a la dona. Aquesta postura, per una banda, ha estat criticada perquè, potencialment, pot mostrar la dona com a immadura, desempoderant-la i fent que no sigui presa seriosament.

Per una altra banda, des del *girl-power* ha estat significada positivament i inclús s'ha reivindicat des del feminisme (*riot grrrls*). La representació de *girly-girl cuteness* es refereix a motius que combinen la vulnerabilitat, la innocència i la tendresa amb allò sexy i sofisticat. La dona es presenta de forma capritxosa i frívola. Hi ha una barreja d'elements infantilitzadors i innocents que es mostra al costat d'una presumpta autonomia sexual de les noies que saben el que volen i no tenen por de mirar d'aconseguir-ho. Tot i que l'autora esmenta altres repertoris, nosaltres hem recollit aquells que s'ajusten més al que ens interessa explicar. A la seva recerca conclou que la representació es centra en mimar i donar plaer al jo, tenir confiança en la pròpia identitat i prendre la joventut com una actitud.

Aquest discurs és feminista i no feminista alhora, progressista i regressiu i produeix espais contradictoris i ambivalents que són potencialment alliberadors però que també parteixen de que les reivindicacions feministes estan superades quan no s'ha produït una millora de la

situació de les dones de forma universal (només unes quantes dones privilegiades poden consumir els productes que s'anuncien i permetre's el luxe de centrar-se en si mateixes), a més que és un posicionament individualista i centrat en el consum.

Fins ara hem parlat de la representació del gènere, especialment, de les imatges i els discursos que els mitjans construeixen al voltant de les dones, però cal prendre en compte altres elements articulats de la posada en forma, que també determinen el sentit de la història que se'ns està presentant. En aquest sentit, hem recollit les propostes de John Berger (2006) i Laura Mulvey (1999) que, tot i procedir de tradicions acadèmiques diferents, han arribat a una mateixa conclusió. A grans trets, ambdós plantegen que les dones, en la tradició visual occidental, han estat i segueixen sent progressivament representades com una aparició –i no tant éssers actuant com els homes– i els seus cossos mostrats per al plaer d'una mirada masculina –cossos per a ser mirats: *to-be-look-at-ness*– que és la mateixa que les pròpies dones interioritzarien per autovigilar-se a elles mateixes o, dit d'una altra manera, per a constituir-se com a “objectes”. Hi hauria per tant una mirada dominant –patriarcal–, que situaria una determinada estructuració de la dona i del seu cos en el centre de la proposta estètica occidental. Tot i que els objectius d'aquest estudi no passen per un estudi els estereotips atribuïts a homes i dones als productes televisius (un projecte que ja han dut a terme nombroses investigacions) certa consideració de com són representats uns i altres és necessària per comprendre el que aquí pretenem: com s'articulen les relacions entre uns i altres. Per tant prendrem tangencialment en compte la bastida teòrica d'autors com Berger (2006), Mulvey (1999) i Goffman (1991), aplicant, això sí, les seves observacions al paper que juguen en la configuració de les relacions. D'alguna manera, Jesús Gómez (2004) en parla quan esmenta els vectors de cotització d'homes i dones. Com hem comentat en diverses ocasions, el poder social segueix sent el tret més admirat en els homes, i la bellesa i la vulnerabilitat, en les dones. Aquests trets que són fàcils de comprendre per separat, cobren més entitat quan els entenem vinculats en la relació entre uns i altres: poderosos i boniques febles.

2.3.2 Mitjans i sexualitat

Quant a la sexualitat, hem de tenir en compte que els mitjans cobreixen un gran nombre de temes, des de qüestions reproductives, a valors i actituds sobre les cites, el sexe, l'amor i les relacions romàntiques (Ward, 2003). A la televisió, el contingut sexual predomina (Eyal,

Kunkel, Biely & Finnerty, 2007; Ward, 2003). De la revisió de la literatura especialitzada realitzada per Ward (2003), es desprèn: que aquest contingut no és gràfic sinó que està dominat per insinuacions verbals o actes físics més o menys explícits (flirtejar, petonejar-se, abraçar-se, acaronar-se eròticament), que la majoria de l'acció sexual esdevé en relacions no maritals, que no es representen ni es debaten les conseqüències del sexe, que la predominància del contingut sexual varia segons els gèneres i els formats (per exemple, el 90% dels intervals de trenta segons codificats en els vídeos musicals contenen imatges implícites de sexe –roba provocativa, moviments de ball suggerents, lleuger contacte físic–) i que existeix una diferència molt gran entre el grau en que els cossos dels homes i de les dones són sexualitzats (les dones es representen com a objectes sexuals de forma més freqüent que els homes). A més, els guions destaquen als homes com a iniciadors i agressors en les relacions sexuals i valoren a les dones per la seva capacitat per a assolir el tipus correcte d'home i per com de bé sàpiguen limitar les activitats sexuals fins que obtinguin el compromís emocional adequat (Aubrey, Harrison, Kramer & Yellin, 2003). Aquest doble estàndard es manifesta també en que és més adequat que sigui l'home que doni el primer pas. Les investigacions mostren que les noies interioritzen la creença que les “nenes bones” no prenen la iniciativa per a satisfer les seves necessitats sexuals sinó que esperen a que ho facin els homes, mentre elles han de controlar com avança el tema (Aubrey, 2004).

Tot i que el nostre projecte es centra en una sèrie televisiva, és interessant constatar que part de la recerca desenvolupada sobre aquests temes ha tingut com a objecte d'anàlisi els vídeos musicals. Els resultats de la recerca sobre violència i sexe de Sherman i Dominick (1986), va mostrar, en la línia de les conclusions comentades fins al moment, que més de tres quartes parts dels vídeos contenen escenes d'intimitat sexual i, més del 80% dels que contenen violència, contenen també sexualitat. Aprofundirem en aquest tipus de vinculació en el proper punt. Altres conclusions característiques de les representacions que trobem en altres formats són que el sexe sembla ser més implícit que explícit, amb flirtejors i contactes no íntims en més de la meitat dels casos. Més del 70% dels actes es produeixen en contextos tradicionals heterossexuals i l'homosexualitat està implícita en una proporció important dels actes, però el comportament sexuals no tradicional és molt poc significatiu. Finalment, segons els autors (Sherman i Dominick, 1986), la mirada masculina sembla traduir-se en el fet que, respecte als homes, la meitat de les dones vesteixin provocativament i siguin de classe alta. Un altre element d'estereotipació en la representació de les relacions sexuals que recull l'estudi sobre

vídeos musicals de Brown i Campbell (1996) i que s'afegeix als que ja han recollit altres recerques és que la institució de la parella i el flirteig és el que més es representa, de forma positiva en la meitat dels casos però que els matrimonis, també en la meitat dels casos, estan representats de forma negativa.

Voldríem acabar aquest apartat fent referència a l'estudi de Brown sobre la dieta mediàtica dels i les adolescents. L'autora planteja que l'anàlisi de contingut suggereix que els i les adolescents probablement aprenen que està prim o prima és maco i que les noies han de ser guapes per a atreure als homes, que el sexe és divertit i que no té riscos, que moltes persones pensen en el sexe i el practiquen amb freqüència, sovint sense que tingui gaire a veure ni amb l'amor ni amb l'estabilitat de la relació. Això no vol dir que tots els nois i les noies estiguin exposats o exposades al mateix tipus i quantitat de contingut i que alguns i algunes d'ells resistiran a la ideologia sexual dominant que s'hi presenta.

2.3.3. Vinculació atracció violència

“El flagrante neofascismo de Portero de noche y la incapacidad del público para condenarlo constituye una mofa de la idea del artista/cineasta como un individuo que crea libremente y cuyo trabajo está más allá de la responsabilidad política y moral. El cineasta burgués, especialmente en Estados Unidos, vive presa de una fantasía autoindulgente que lo aferra a la vacía noción filosófica de que el arte pertenece a un reino de lo etéreo cuya existencia trasciende cualquier demanda u obligación social”.

(Giroux, 2003: 47)

Com hem comentat en els apartats anteriors, el model tradicional d'atracció ha vinculat el desig amb actituds de violència, indiferència i menyspreu. Com vèiem, l'excitació no prové d'algú bondadós i accessible sinó, tot el contrari, de qui no podem assolir i/o qui ens fa patir. Els homes sensibles i igualitaris que no responen a aquest model dominant són poc valorats i les dones els veuen més com a amics que no pas com algú que provoca passió i atracció, reforçant la conducta masculina que es basa en el model de masculinitat hegemònica, que és socialment acceptada i, alhora, privilegiant perquè permet aconseguir l'acceptació dels altres homes i l'èxit entre les dones (Duque, 2006).

Bernárdez i altres (2008), afirmen que, en els relats cinematogràfics, la violència està implícita en les estructures narratives, entre d'altres aspectes, en la manera com tracten les relacions entre homes i dones. Segons les autores, el conflicte entre el desig i la llei és un dels eixos fonamentals de la majoria dels relats. De l'anàlisi que realitzen de les pel·lícules de producció espanyola més taquilleres (entre el 1998 i el 2002), es desprèn que la rivalitat entre amigues per un home és un dels clixés de l'escassa representació de les relacions entre dones. Aquestes relacions estan marcades per la competitivitat i l'enveja i, del corpus analitzat, només en una de les pel·lícules es mostra una relació amorosa igualitària entre homes i dones. A més, les estratègies narratives utilitzades en el cinema acaben justificant o treient importància a la violència que pateixen les dones i acaba semblant que és la dona qui s'ho ha buscat.

Tot i que aquesta darrera aportació és molt interessant i és rellevant conèixer com s'ha representat a la ficció la violència contra les dones, en aquest apartat volem centrar-nos en un aspecte molt concret i ens preguntem si, en les representacions mediàtiques, es produeix una vinculació entre l'atracció afectiva i sexual i la violència i, per a respondre, com que aquest tema no s'ha treballat gens a la literatura, utilitzarem alguns elements de *Sin tetas no hay paraíso* que ens ajuden a entendre l'enfocament de la sèrie. En una entrevista concedida a un diari, Miguel Ángel Silvestre (l'actor que interpreta a Rafael Duque) responia el següent:

—¿Qué cree que ha visto la audiencia en «Duque», su personaje?

—Las chicas aman la maldad del Duque, porque sueñan con redimirlo. Soy el malo, pero todos creen que en el fondo pueden llevarme por el buen camino”.

(ABC, 2008)

El nostre punt de partida és que, als mitjans de comunicació, es presenten, amb molta freqüència, les relacions abusives i violentes com atractives i passionals i s'estableix la idea que l'amor i el patiment són dues cares de la mateixa moneda (Tortajada i altres, 2010). Un exemple d'això són els vídeos promocionals de la segona temporada de *Sin tetas no hay paraíso*. En un d'ells, d'onze segons de durada, veiem la imatge desenfocada d'una noia rossa, amb els llavis pintats de vermell i que duu un vestit blanc. En un primer pla ens mostren les falanges tatuades. A la mà dreta, i en lletres gòtiques, hi duu AMOR i, a l'esquerra, ODI. Seguidament, en *close up*, es mostra un tatuatge a l'escot (pit esquerre) on veiem un cor amb espines on, també en lletra gòtica, hi posa DUQUE. Apareixen dues taques de sang a la part anterior dreta i posterior esquerra del cor que es van estenent i, després, tota la imatge s'encén en flames. La

càmera fa un *zoom* i del foc sorgeix la imatge dels dos protagonistes (Duque i Cata) esquena contra esquena i, seguidament el nom de la sèrie. El *logo* de la cadena (*Telecinco*) tanca el vídeo i també apareix en flames.



A l'altre vídeo promocional, es barregen, durant 24 segons, imatges en les quals es veu principalment al personatge del Duque en diferents escenes, manejant armes jugant al billar, banyant-se en un *jacuzzi* i petonejant a les dues protagonistes de la sèrie. Les imatges estan acompanyades per una veu en *off* masculina que va descrivint els atributs del Duque que, tot i contradictoris, creen un halo al voltant del personatge d'atractiu, maldat i misteri amb la següent descripció: *“Desafiante, atrevido, peligroso; persistente, vengativo y seductor; dulce, cruel y divertido; y malo, muy muy malo. Vuelve el personaje mas deseado”*. El relat vincula l'atracció a aquests valors.

Un altre exemple que, en aquest cas, il·lustra “el costat tendre” d'un personatge agressiu i violent pertany a un dels dos finals de la segona temporada, el que es coneix com el final feliç. Es vol fer creure que es pot oblidar tot allò violent que ha tingut lloc en el passat. Al final d'una escena en la qual rep diversos trets, El Duque queda greument ferit. La següent escena trasllada a l'espectador a una escena familiar en un jardí, tres anys després. S'escolta la veu en *off* del Duque dient: *“Todo el mundo sabe que un traficante de drogas sólo puede tener dos finales: la cárcel o una bala en la cabeza. Así son las cosas en este negocio pero, a veces, hay otro final. Hace muchos años la gente dejó de llamarme Rafael y comenzó a llamarme El Duque, pronunciaban mi nombre con miedo y respeto. Eso era lo que yo había buscado durante muchos años y, sin embargo, me di cuenta de que todo era una mentira. En mi caso podéis pensar que mi suerte fue que aquella bala no me partiera el corazón pero estáis equivocados. Mi suerte fue encontrar donde menos me lo esperaba el amor verdadero. Eso cambió mi vida para siempre. Ahora El Duque ha muerto y vuelvo a ser otra vez Rafael”*.

Certament és un final irreal i idealista donat tot el que ha passat en la sèrie i havent superat nombroses situacions violentes. En aquest cas, el protagonista de l'escena subratlla el paper redemptor de la dona quan diu: *"Mi suerte fue encontrar donde menos me lo esperaba el amor verdadero y eso cambió mi vida para siempre."*

Per acabar, ens agradaria subratllar que, malgrat aquest tipus de representació, segons De Botton i Oliver (2009), si l'atracció és quelcom social (encara que la visquem de forma personal), podem reflexionar sobre com sorgeix i proposar-nos superar l'atracció cap a relacions de poder i/o dominades per la violència, els menyspreu i la submissió i aconseguir que els nostres desitjos, els que ens faran escollir, estiguin motivats per valors com ara el compromís, la llibertat i la igualtat.

2.3.4. Dones que imiten el model masculí

De Botton i Oliver (2009) citen a Gómez (2004) i a Giddens (1995) per a afirmar que, al llarg de la història, força processos de socialització s'han caracteritzat pel desig cap a qui representa el poder i que podem exemplificar aquest rol tant en la figura del *mujeriego* com en les dones que imiten el model masculí hegemònic en les seves relacions personals.

Aquesta forma de representació mediàtica és força habitual tant en sèries com en publicitat. La campanya de 2004 d'electrodomèstics *Siemens* que es basava en la perfecció dels electrodomèstics davant la imperfecció dels homes que no els sabien fer anar o dels homes que feien tasques domèstiques i eren menyspreats (fins i tot, agredits) per les seves parelles (dones), en seria un bon exemple. Aquestes representacions són molt polèmiques perquè, a més, són utilitzades per atacar les reivindicacions de les dones que, sovint, s'equiparen amb aquests discursos mediàtics. Garrido (2003), a l'anàlisi de contingut publicitari que va realitzar (1200 anuncis emesos per Canal Sur) va concloure que, tot i que preval el model de subjecte masculí dominant, ha aparegut una representació de la dona, jove i agressiva que arremet contra tothom que la vulgui limitar. La dona es veu reflectida i atreta per un tipus de publicitat que estimula la seva agressivitat, la qual esdevé, en mols anuncis adreçats a ella, en un símbol d'independència i superioritat davant els homes.

Gill (2009), a partir de l'anàlisi del discurs dels consells sexuals i afectius de la revista *Glamour*, localitza tres repertoris interpretatius als textos estudiats, un d'ells, respondria a

manifestacions del que hem anomenat “dones que imiten el model masculí”. El primer és el que anomena “*intimate entrepreneurship*”. S'utilitza lèxic empresarial, financer, de feina i inclús de campanyes militars per a parlar de les relacions, s'assumeix que hi ha un home perfecte per a cadascuna però que cal dissenyar un pla i executar-lo correctament per a caçar-lo i mantenir-lo. El llenguatge i la perspectiva parlen d'inversions, *management*, etcètera. i les dones es representen com a dones que saben el que volen i que estan disposades a tot per a aconseguir-ho. Una de les conclusions de l'autora és que les dones, tot i ser representades de forma activa en alguns dels repertoris, el que volen és aconseguir finalitats com ara un home i tot el que fan és, en definitiva allò tradicional, el de sempre però, això sí, ho fan voluntàriament: “*choiceoisie*”.

2.4. Recepció

“No hay ninguna duda [...] de que los individuos y los grupos, los sexos y las clases, son activos, es decir creativos, respecto de lo que se oye y se ve en el televisor. Esto ya no está en cuestión. Lo que importa es especificar en qué circunstancias, cómo, a consecuencia de qué mecanismos y a través de qué tipo de procesos se da esa actividad de la audiencia”.

(Silverstone, 1994: 259).

Com ja hem comentat en apartats anteriors, els mitjans constitueixen recursos per a la conversa, el reconeixement i la identificació (Silverstone, 2004) i generen bona part dels materials simbòlics dels quals es nodreix el nostre jo (Thompson, 1998). En aquest mateix sentit, Liebes (1999) tracta sobre la construcció de la identitat partint de la hipòtesi que dita identitat és un procés de negociació en el qual els i les joves construeixen la seva subjectivitat a través d'un diàleg entre els models que els hi arriben mitjançant el televisor i els que observen a les seves pròpies experiències. Per això, una de les dimensions d'aquest projecte té a veure amb la recepció i amb la forma com es produeix aquest diàleg, la identificació i l'apropiació de materials simbòlics mediàtics.

El nostre punt de partida és que l'anàlisi de contingut ens pot dir el tipus d'efectes de conscienciació que es volien produir però no quins s'han donat finalment (Eco 1994, 1996), que no pot haver cap efecte sense significat (Jensen, 1993) i que la interacció text-audiència és quelcom complex i que el seu estudi suposa preocupar-se per la seva interdependència (Livingstone, 1993). Així doncs, el que ens interessa és, per una banda, centrar-nos en la

lectura preferent (Hall, 1973; Morley, 1996) que sobre les relacions sexuals i afectives construeixen sèries com *Sin tetas no hay paraíso* i, al mateix temps, entendre com els i les adolescents confereixen significat al consum mediàtic d'aquest tipus de programes.

En concret, els objectius del projecte són:

- Comparar els paral·lelismes i les distàncies entre els discursos mediàtics i els discursos socials dels adolescents en relació al models de relació amorosa i sexual.
- Estudiar l'apropiació de significats que els i les adolescents fan de STNHP en el procés de construcció de la seva identitat sexual.
- Analitzar com el gènere interactua amb els consums i les interpretacions que se'n fan.

Per tal de respondre a aquests objectius hem de prendre en compte els següents elements:

- **Interacció text-audiència**

"El sentido que se produce por el encuentro entre texto y sujeto no puede 'extraerse' directamente de las características del texto mismo".

(Morley, 1996: 127).

Quant al text, cal tenir en compte que les interpretacions que se'n deriven no són infinites sinó que existeix una polisèmia estructurada (Hall, 1973; Morley, 1996). Hall (1973) planteja que els emissors transmeten una codificació dominant (present als seus missatges). Els efectes, els usos i les gratificacions s'emmarquen dins unes estructures d'interpretació i d'unes estructures socials i econòmiques que fan possible que els missatges significats esdevinguin conducta o consciència. Aquest tancament, que suggereix un significat preferent, no és determinant (podria ser descodificat segons algun altre mapa de significats) però sí és dominant.

En referència a la audiència, podem identificar diferents tipus de lectura (Hall, 1973). Aquests tenen una base social i poden classificar-se en funció de: la posició de codi dominant o hegemònic, la posició de codi negociat i la posició de codi oposicional. La primera d'aquestes posicions es produeix quan l'espectador adopta el significat connotat de manera literal i directa i descodifica el missatge seguint el codi de referència en el qual ha estat codificat. La descodificació dins de la versió negociada conté una barreja d'elements adaptats i de confrontació: té en compte la legitimitat de les definicions hegemòniques per a donar forma a

les significacions fonamentals, mentre que, a un nivell més restringit i concret, fabrica les seves pròpies regles sobre el terreny i opera amb excepcions a la regla. Finalment, pot passar que un/a espectador/a sigui perfectament capaç d'entendre tant la modulació literal com la connotativa donada a un esdeveniment, però decideixi descodificar el missatge de manera totalment contrària. En aquest cas, l'espectador/a situa el missatge en el codi preferent per a rebuscar-lo en un marc de referència alternatiu.

El reconeixement d'aquestes possibles lectures no implica ni una mitificació del públic (no pretenem creure que sigui sempre crític i creatiu), ni una acceptació relativista de qualsevol tipus de discurs o interpretació té el mateix valor.

Així doncs, podríem definir l'anàlisi de la recepció com una forma qualitativa d'anàlisi "d'audiència més contingut" on es comparen els discursos dels mitjans amb els de l'audiència per a interpretar i explicar els processos d'interacció entre uns i altres en contextos socials específics i en conjuntures històriques particulars (Jensen, 1993).

▪ Com es posa en marxa la interpretació de l'audiència?

En el seu estudi sobre la interpretació de la sèrie *Dallas*, Liebes i Katz (1997) van determinar, per una banda, la importància de les diferències etnoculturals per a la recepció ja que diferents grups van fer-ne diferents interpretacions i, per una altra banda, com el nivell d'estudis i l'experiència mediàtica varen contribuir a transcendir les interpretacions referencials (vinculades a la vida real).

Per a Morley (1996), la interpretació activa és necessària per a conferir sentit. A més, l'autor recull el concepte d'interdiscurs per a fer-nos notar que quan ens enfrontem a nous missatges ho fem a partir de i amb d'altres discursos i representacions que hem rebut d'altres institucions, persones i fonts d'informació. Aquests discursos previs influeixen en el procés de descodificació, com també ho fa el context de la pròpia situació i experiència ja que les lectures i el sentit depenen del context social (entès com a subcultura i no com a determinació social). Morley recull els tres tipus de descodificació elaborats per Hall i mira de fer una anàlisi que possibiliti un equilibri entre la dimensió individual i social: "*entender la experiencia y la respuesta individual y variada tal como se dan en un contexto social particular en virtud de los recursos culturales de que se dispone en dicho contexto*" (1996: 131). El nostre procés

d'interpretació també ve guiat pels nostres grups de referència i, per tant, també cal tenir en compte el procés col·lectiu de definició que serveix per a modelar com es rep i respon al material mediàtic. El sentit no neix només en el moment de veure un determinat programa sinó en els processos socials de discussió i “digestió” d'aquest material.

Seguint aquesta tradició de recerca, Livingstone (1990) va estudiar la recepció del programa *Coronation Street* per tal de descobrir i descriure la naturalesa de les divergències d'interpretació i fins a quin punt factors com ara el gènere o l'edat i d'altres aspectes més psicològics com són la identificació, la valoració i el reconeixement es correlacionaven per a explicar aquestes diferències. La conclusió del seu treball és que els factors determinants per a la interpretació no són només socials sinó també psicològics i que no podem deduir la interpretació fixant-nos només en la posició sociocultural de qui mira la televisió. Les relacions parasocials que experimenten els televidents amb els personatges semblen generar majors divergències que les que implica la posició sociocultural. Quant a la relació d'aquestes diferents interpretacions amb una lectura preferent o oposicional, l'autora identifica la primera amb la interpretació cínica (degut a la naturalesa del gènere de la *soap opera*) i afirma que no és pas la compartida per qui va participar a l'estudi que es van situar, majoritàriament, en una lectura romàntica, oposicional però tampoc va haver una lectura crítica en el sentit polític d'oposicional el que ens fa pensar que un mateix text pot contenir dues lectures normatives oposades i que la divergència no es pot prendre només com a distància crítica del text.

Així doncs, la interpretació té a veure tant amb factors socioculturals com amb la subcultura i els codis privilegiats en el context de recepció i amb aspectes psicològics com ara la identificació i la valoració. A més, segons Radway (citada en Silverstone, 1994, p. 243), les persones conformen el sentit dels textos i les interpretacions dels personatges de forma que s'ajusten al propi sistema de creences que, al seu torn, es construeix en una comunitat interpretativa. Ens trobem doncs, davant d'un procés dinàmic i complex en el qual interactuen tots els elements descrits i, a través de grups de discussió, tractarem de descriure i explicar com es posen en marxa en el consum de *Sin tetas no hay paraíso*.

3. Metodologia d'anàlisi

Aquesta recerca conjuga dos enfocaments metodològics diferents. En primer lloc, emprà l'anàlisi del discurs amb l'objectiu d'extreure els models d'atracció/relació que proposa la sèrie *Sin tetas no hay paraíso*. En segon lloc, utilitza l'anàlisi de recepció entre adolescents consumidors/res de la sèrie per determinar quina percepció tenen dels models d'atracció i relació que es mostren en aquesta ficció. L'ús d'aquests dos tipus d'anàlisi ha permès comprovar si les estructures transmeses a *Sin tetas no hay paraíso* han estat acceptades o no pels i per les adolescents i com ho han estat.

Per extreure els diferents models d'atracció i relació sexual presents a la sèrie analitzada s'aplica un tipus d'anàlisi del discurs que articula categories d'anàlisi procedents de tres metodologies diverses. Això és, la teoria de la argumentació, la semiòtica narrativa i la teoria de l'enunciació. L'objectiu d'usar les aportacions de teories diverses és tractar de cobrir analíticament les diferents parts del discurs amb les categories més adients en cada cas. D'aquesta manera, com afirmen diversos autors (Albaladejo, 1993; Ruiz Collantes, 2002; Greimas, 1971) es pot considerar el text com a una estructura dividida en diferents plànols de significat coherents entre sí i que abasten el discurs en la seva globalitat, des del seu nivell més abstracte de significat –el que denominem nivell profund de significat– a la seva manifestació sensible a través de personatges i trames narratives –el que denominem nivell de manifestació–, sense oblidar els quins aparells expressius audiovisuals que transmeten el missatge –el que nomenem l'aparell enunciatiu. Tots tres nivells cooperen de manera coherent en la transmissió del sentit final que la sèrie de televisió analitzada transmet al seu públic.

Per arribar a la percepció que tenen els i les adolescents dels models transmesos per la sèrie s'han dut a terme dos grups de discussió entre nois i noies consumidors d'aquesta sèrie. Els grups de discussió plantegen que a partir d'una conversa distesa, oberta però guiada entre diverses persones s'evidencien les principals postures ideològiques en relació a una determinada qüestió, en el cas que ens ocupa, les relacions sexuals i afectives entre adolescents i la seva presentació a *Sin tetas no hay paraíso*. A través d'aquesta metodologia qualitativa es delimita la interiorització que fan els i les adolescents dels models de relació i atracció presentades per *Sin tetas no hay paraíso*.

Així, en aquest apartat en primer lloc, es definiran els nivells en els quals s'articula un text i les categories d'anàlisi que es deriven de cadascun d'aquests amb l'objectiu de definir i justificar la graella d'anàlisi que s'ha emprat per a l'anàlisi dels capítols de la primera temporada de la sèrie. En segon lloc, es descriu la metodologia dels grups de discussió i s'especifica el nombre i les característiques dels grups duts a terme.¹²

3.1. L'anàlisi del discurs: les relacions sexuals i afectives a *Sin tetas no hay paraíso*

Per arribar a la configuració dels models d'atracció i relació sexual a *Sin tetas no hay paraíso* s'han analitzat tres nivells textuais: el nivell profund, el nivell de manifestació i el nivell enunciatu.

3.1.1. El nivell profund del discurs: els models d'atracció i de relació

El nivell profund es pot definir com la porció del món que cada discurs selecciona i que és transmès com a significat. Dit d'una altra manera, cada missatge escull uns determinats trets, elements, característiques, aspectes, valors de la realitat i construeix, d'aquesta manera, una determinada visió de les coses de les quals tracta, transmet, per tant, una determinada visió del món dins de la qual, allò que aparegui tindrà una certa coherència. Aquesta construcció simbòlica i abstracta es denominada per autors com Umberto Eco (1993) món possible. És a dir, a *Sin tetas no hay paraíso* es dóna una determinada visió dels aspectes que tracta la sèrie: del món de la droga i de la delinqüència, de l'adolescència en un barri marginal, de les relacions dels pares i les mares amb els fills i les filles, de les relacions entre amics i també una determinada visió de com es relacionen els homes i les dones: qui és atractiu/va i per què? Com i qui inicia una relació i com aquesta es desenvolupa?, etcètera. Aquest treball, s'ha centrat específicament en aquests últims aspectes i, per tant, es concentra en saber quin món possible es construeix en relació amb l'atracció i a les relacions sexuals en les que estan implicades adolescents. La resta d'aspectes que presenta la sèrie es tindran en compte de manera col·lateral en la mesura que ajudin a entendre l'objecte d'estudi d'aquest treball. És a dir, si, per exemple, el fet que el protagonista sigui el cap d'un grup de sicaris és o no un element que el fa més desitjable als ulls de les dones.

¹² Com s'especifica més endavant, els grups de discussió van ser duts a terme pel Col·legi de Politicòlegs i Sociòlegs de Catalunya.

En aquest punt, cal destacar que tal i com s'afirma a Luzón i altres (2008: 13) *“La ficción televisiva como simulación construye un mundo paralelo a aquel que le sirve de referente: el mundo percibido como mundo real o de la vida cotidiana. Es un mundo posible o modelo de realidad, declinación del mundo real (con elementos análogos y elementos anómalos, con elementos ocultos y elementos evidenciados) que se desarrolla siguiendo la lógica del pensamiento narrativo (Ricoeur, 1985). El mundo simulado es un mundo relatado en donde las acciones se suceden conformando stories, tramas narratives. Narrar es explicar de forma lógica unos hechos, un constante devenir de situaciones, de vivencias, de acciones que protagonizan relaciones de causa/efecto, de sucesión y de consecuencia, de motivación o intencionalidad... y en su continua conexión lógicapermite delinear los personajes que las protagonizan, conocerlos, evaluarlos en su comportamiento, en sus actitudes y en los valores que se les atribuyen. Acción y conciencia son, de este modo, la doble vertiente, indisoluble, del conocimiento que nos aprota la narración”*. En aquest mateix sentit Funes (2006) destaca la capacitat que posseeix la ficció televisiva per a construir móns.

Per tant, considerar el nucli profund del discurs com a un món possible permet establir els límits de coherència del discurs i a partir d'aquí determinar allò que és possible o no en el discurs o, el que és el mateix, allò que és o no coherent dins dels paràmetres establerts. És per això que, dins del món construït per *Sin tetas no hay paraíso* es troben coherents les accions desenvolupades pels personatges. A més a més, el concepte de món possible dóna indicis per a comprendre la naturalesa de la cooperació que s'estableix entre l'emissor i els receptors de la sèrie. La cooperació interpretativa és possible perquè emissor i receptor comparteixen un món comú d'experiències, en el sentit ampli de la paraula, és a dir, comparteixen valors, conceptes ideològics, visions culturals, etcètera que ajuden a interpretar i a captar el sentit final dels missatges transmesos. En aquest sentit, els models d'atracció i de relació sexual i afectiva seran construïts pels autors de la sèrie a partir d'un material cultural e ideològic compartit amb els i les adolescents que veuen la sèrie i és aquest el que caldrà determinar en els grups de discussió.

Així, un món possible és una construcció cultural que reflecteix una part de la realitat, en el cas que ens ocupa, uns determinats models d'atracció i de relació sexual i afectiva que en el marc teòric s'han definit com a model tradicional i model alternatiu. Tots dos móns possibles estan compostats per una sèrie d'elements que els caracteritzen en aquest nivell abstracte. Per

establir les categories que defineixen el model tradicional i el alternatiu en aquest nivell s'ha recorregut a la teoria de l'argumentació proposada per Chaïm Perelman, puntal bàsic dels estudis retòrics. Aquesta teoria aporta elements fonamentals per l'estudi de l'univers referencial present en els discursos. Perelman (1994) classifica el referent en valors i fets. Funes (2006: 10) anomena a aquest plànol nivell axiològic i el defineix com "el nivell més profund. Està compost per un nombre limitat de valors que formen l'estructura (en el cas que ens ocupa, les relacions sexuals i afectives). En aquest nivell es troben els valors bàsics que donen sentit i durabilitat".

Des d'aquest punt de vista, cadascun dels models afectius/sexuals constitueixen un món possible diferent. És a dir, les relacions sexuals i afectives dels i de les adolescents a *Sin tetas no hay paraíso* poden constituir un món possible de relacions tradicionals o un món possible de relacions alternatives (amb les definicions pertinents i amb les implicacions que ja s'han assenyalat en la definició prèvia del marc teòric). Seria la traducció a estratègia narrativa de que les relacions sexuals/afectives poden ser de dos tipus tradicionals i/o alternatives.

Tant el món possible de les relacions tradicionals com el món possible de les relacions alternatives es conformen a través d'uns determinats valors i fets. Els valors formen part del significat transmès i són estratègics. És a dir, l'emissor de *Sin tetas no hay paraíso* conforma uns determinats móns possibles que reflecteixen una porció de la realitat i una posició davant ella. A més a més, la delimitació d'una determinada visió de la realitat té com a objectiu construir un model de realitat que posteriorment pot ser imitat pels i per les adolescents (tal i com s'ha assenyalat al marc teòric). És a dir, està dient com veu ell les relacions entre homes i dones adolescents i/o adults. Aquest nivell es correspon amb la part axiològica de la graella d'anàlisi en la que es recullen els principals valors que es relacionen o bé amb el model tradicional o bé amb el model alternatiu.

Al model tradicional d'atracció/elecció afectiu/sexual se li han assignat aquells valors vinculats a relacions poc igualitàries entre homes i dones que, com s'ha destacat en el marc teòric seguint Gómez (2004) té com a objectius i valors afectius i sexuals aquells que tenen a veure amb una societat jeràrquica (patriarcat), autoritària, discriminatòria i individualista. Aquest model fomenta la separació entre (1) la passió, l'excitació i el desig i (2) l'estabilitat, l'amistat, la tendresa i l'estima. En aquest tipus de relacions es potencia l'atracció envers el poder, en el cas

dels homes, i la bellesa, en el cas de les dones. *“La atracción se centra en lo que es difícil de conseguir por eso se asume con naturalidad no ser tratado o tratada con afecto e igualdad sino buscar a alguien inaccesible con un alto grado de cotización y, más que probablemente, buenas dosis de violencia”* (Gómez. 2004: 73). A partir d'aquesta definició, s'han vinculat a aquest model valors com la submissió, la dependència, la violència, el maltractament, la infidelitat, la inestabilitat, l'abús, la gelosia, la por, la renúncia, l'amor/patiment, la voluntat de redempció d'un envers l'altre, entre d'altres. Com es pot veure, tots ells tenen a veure amb una manera de relacionar-se afectivament i sexual basada en el sofriment, la submissió, el caràcter irracional i inevitable del que succeeix a la parella.

El model alternatiu d'atracció/elecció afectiva/sexual es definit per Gómez (2004: 83) en associació a la radicalització de la democràcia, amb el protagonisme dels actors socials, amb el paper bàsic del diàleg i del consens i amb la comunicació. A la graella d'anàlisi aquesta proposta s'han concretat en valors com la amistat, la igualtat, el amor, la independència dels membres de la parella, la cooperació, el respecte, la fidelitat, la passió vinculada a la estabilitat, la tendresa, la transparència, la no violència i el diàleg entre iguals. Per tant, aquestes relacions estan caracteritzades per que uneixen dues persones que són independents i segures per sí mateixes però que es vinculen en una relació entre iguals que es basa en el diàleg i en una passió duradora.

3.1.2. Nivell de manifestació: els personatges i les seves accions

L'estructura profunda definida en l'apartat anterior té una manifestació superficial que en el cas de la ficció són les estructures narratives que permeten assignar rols específics als personatges (els móns possibles no són elements buits sinó que estan habitats per una sèrie d'individus amb unes propietats, essencials o accidentals, que desenvolupen el món possible a través de les seves accions). Funes (2006) el denomina nivell narratiu i afirma que en aquest els valors adopten la forma organitzada de narracions i diu (2006: 11) que *“este nivel se ve enriquecido por los actores, los personajes, los objetos, los sentimientos, ectétera, presentes en la ficción televisiva”*. Això vol dir que per cada món possible de les relacions afectives/sexuals de *Sin tetas no hay paraíso*, els personatges desenvoluparan uns rols o uns altres i això es concreta en que cada personatge actuarà d'una determinada manera en relació a allò que succeeix i en relació amb els altres personatges de la trama. Per tant, els elements clau d'aquest nivell d'anàlisi són els personatges i la seva actuació en les diferents trames. O, dit

d'una altra manera, qui són i com són els personatges que intervenen en les relacions sexuals i/o afectives.

Com afirma Gutiérrez (2006) els personatges són els que porten les trames narratives i en conseqüència el pes de la narració. A més a més, com assenyala Igartua (2008) els personatges són fonamentals en els processos de persuasió narrativa ja que la identificació del públic amb ells permeten als individus *"caminar con los zapatos de otros"* (2008: 50) i augmentar l'impacte afectiu de la ficció. En aquest mateix sentit, Sánchez (2006) partint d'Aristòtil ressalta que els personatges actuen i actuant mostren les seves qualitats constitutives, és a dir, el personatge per actuar ha de prendre decisions i aquestes el situen en un àmbit de comportament. D'aquesta manera, la narració es pot considerar com a una concatenació de situacions, en la qual tenen lloc esdeveniments i en la que actuen personatges situats en ambients específics. Per Casetti i De Chio (1991), autors que s'han seguit per a construir la graella d'anàlisi d'aquest nivell, els elements essencials de la narració són: els esdeveniments (succeeix alguna cosa), els existents (els esdeveniments fan referència a personatges que se situen en uns ambients que els acompanyes o els complementa) i les transformacions (allò que passa canvia a poc a poc la situació). Des del punt de vista que interessa en aquest treball ens centrarem en els existents, això és en els personatges que, segons aquests mateixos autors, poden definir-se des de tres eixos categorials diferents: com a persona, com a rol i com actant.

El personatge com a persona suposa (Casetti i De Chio, 1991: 178) *"asumirlo como un individuo que tienen un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etcétera"* i, per tant, donar-li una categoria que simuli la vida real amb una manera de ser i una forma de fer. A aquestes característiques més psicològiques caldria afegir també una determinada identitat física. Per tant, en l'anàlisi dels personatges caldrà, en primer lloc, construir el seu perfil psicològic i el seu aspecte físic, aquests dos aspectes converteixen els personatges en individus únics i fan que actuïn d'una determinada manera. A més a més, cal tenir en compte que aquests trets estan a la base de les accions que cada personatge durà a terme. Galán (2006) desenvolupa una mica més aquesta classificació i seguint Egri (1946) presenta un esquema bàsic del procés de caracterització dels personatges que pot ser també aplicat a la seva anàlisi.

Aquest esquema proposa definir els personatges com a persones a través de tres dimensions (Galán, 2006: 66-67):

- La dimensió física que abasta tots els aspectes externs del personatge (edat, aspecte físic, forma de vestir, raça, nacionalitat, etcètera). A aquesta s’hi pot afegir el que Serrano (2010: 42) denomina un tret, això es, una *“característica física, de comportamiento o de ánimo, pare intrínseca y permanente del personaje”*.
- La dimensió psicològica que comprén tot allò que configura la manera de pensar i de sentir dels personatges i, per tant, és una de les parts més complexes tant d’analitzar com d’implementar. Autors com Serrano (2010) i Seger (1990) concreten la dimensió psicològica en aspectes com la personalitat, el caràcter, el temperament, els seus objectius i metes, la seva actitud, els seus valors, les seves accions, les seves emocions i les seves motivacions. A l’hora de definir el perfil psicològic del personatge, ens ha semblat interessant la categorització feta per Seger (1990: 75-76). Aquesta autora defineix els perfils extravertits (que es centren en el món exterior, que estan a gust entre la multitud i es relacionen fàcilment amb els altres) i introvertits (centrats en el seu interior, són solitaris i els hi agraden les activitats individuals). I a partir d’ells fa una subdivisió en quatre tipus:
 - Sensitius: observen la vida a través dels sentits, s’han adaptat al seu entorn físic: colors, olors, formes i gustos. Acostumen a viure en el present i a respondre a tot allò que els envolta.
 - Cerebrals: analitzen una situació, identifiquen el problema i prenen el control per a trobar una solució. Prenen decisions basades en principis, no en sentiments. Són persones lògiques, objectives i metòdiques.
 - Sentimentals: es compenetren amb els altres i són atents, amables i afectuosos. Els seus sentiments són assequibles i francs.
 - Intuïtives: els interessen les possibilitats futures. Són somiadors i tenen aspiracions, plans o idees innovadores, confien en els seus pressentiments i s’anticipen al que passarà en el futur.

- La dimensió social, que fa referència a l'àmbit en el qual el personatge interactua amb altres personatges, és a dir, la seva vida familiar (estat civil, nombre de fills/es...), la seva professió, el nivell educatiu, etcètera.

A aquestes dimensions López & Cuenca (2005) afegeixen altres categories per acabar d'establir el perfil dels personatges: els llocs i entorn on apareixen, les activitats en les quals participen i les trames de les quals formen part –trames amoroses, laborals, ideològiques, polítics, socials... (Serrano, 2010). És el que Seger (1990: 20) denomina context, o dit d'una altra manera *“aquellos que rodea al personaje y que se llena con los datos específicos de la historia y de los personajes. Entre los contextos que más influyen se incluyen la cultura, la época histórica y la situación geográfica”*.

En el cas que ens ocupa, es definiran aquestes dimensions per cadascun dels tres personatges principals implicats en una trama de tipus amorós/sexual: El Duque, Catalina i Jessica. En aquest cas específic, s'ha de tenir en compte que es conforma un triangle amorós que, com ja s'ha dit, marca de manera clara el desenvolupament de la primera temporada de la sèrie que s'analitza. És l'eix de la història.¹³ Seger (1990) afirma que per a que un triangle funcioni els tres personatges han d'actuar i això vol dir que, tots tres han de tenir intencions pròpies, que aquestes intencions han de generar conflictes, que els conflictes ha de posar en evidència inseguretats, imperfeccions dels personatges, decisions errònies i emocions desesperades i que, en el triangle, almenys un dels personatges s'ha de deixar dur pel seu costat més ocult.

El personatge com a rol se centra en la tipologia dins la qual pots adscriure's el personatge. En aquest cas, l'anàlisi haurà de centrar-se en el gènere de gestos que assumeix i en les classes de comportaments que duu a terme. Segons Casetti i Di Chio (1991:179) *“ya no nos encontramos delante del personaje como individuo único, irreductible, sino delante de un personaje como elemento codificado: se convierte en una parte, o mejor dicho, en un rol que puntúa y sostiene la narración”*. Aquests autors destaquen alguns d'aquests rols: personatge actiu o passiu –segons si és que realitza l'acció o és objecte de les accions d'uns altres–; personatge influenciador o autònom –depenent si el personatge fa actuar als altres o actua directament–; personatge modificador o conservador –si actua per a canviar de manera positiva o negativa

¹³ En l'annex 4 es recullen les escenes en les quals apareixen aquests personatges i que han conformat el corpus de l'anàlisi.

les situacions o si treballa per mantenir les situacions o restablir l'ordre amenaçat—; personatge protagonista o antagonista —segons si orienta el relat o si manifesta la possibilitat d'una orientació inversa—. A partir d'aquests rols poden establir-se alguns estereotips vinculats a les relacions sexuals i afectives. Sense ànim d'esgotar el tema dels estereotips en els mitjans de comunicació (qüestió abastament estudiada), ens centrem en operativitzar una definició d'estereotip i en fer la seva aplicació a l'objecte que ens ocupa. Per fer-ho seguim la proposta de Galán (2006) que defineix i aplica aquest concepte amb l'objectiu de construir una graella d'anàlisi dels estereotips sexuals en les sèries de ficció. Per aquesta autora (2006: 65) els estereotips són *“bastante comunes y prácticos en los medios audiovisuales, ya que actúan simplificando los atributos psicológicos de los personajes, sin llegar a definir rasgos complejos y destacando sus características más relevantes”*. En aquesta línia Gallardo & Guillamón (2008:116)) afirmen que *“el estereotipo se define como un conjunto de ideas sobre los géneros que favorecen el establecimiento de roles fuertemente arraigados en la sociedad. Estas ideas simplifican la realidad dando lugar a una diferenciación de géneros que se basa en marcar las características de cada uno, otorgándole una identidad en función del papel social que se supone que deben cumplir”*. Aquesta mateixa definició es pot aplicar a les relacions sexuals i afectives, és a dir, la presentació d'aquest tipus de relacions també poden desenvolupar-se a través de personatges estereotipats. Aquest és el nivell que més interessa en l'anàlisi de *Sin tetas no hay paraíso* perquè, com es veurà més endavant, permet determinar a quina de les tipologies citades es poden adscriure els tres personatges protagonistes del triangle amorós/sexual que s'està analitzant. Per tant, a partir de comportaments més o menys estandarditzats es pot determinar qui porta el pes en la relació afectiva/amorosa, qui la inicia i per què, com reacciona davant de les vicissituds que van sorgint, etcètera. Dit d'una altra manera, com quins estereotips sobre les relacions sexuals i afectives apareixen en aquesta sèrie.

Per últim, el personatge pot ser considerat com un actant. En aquest sentit, el personatge s'entén des d'una perspectiva més abstracta i se centra en l'anàlisi dels nexes estructurals i lògics que el relacionen amb altres unitats de la narració. Com afirmen López & Cuenca (2005: 4), un actant és *“una unidad sintáctica que a lo largo del discurso puede asumir diferentes roles definidos por su posición en el encadenamiento lógico de la narración”*. Com afirmen diversos autors (Greimas, 1971), els principals actants són, en primer lloc, la parella subjecte/Objecte on el subjecte (Heroi) fa referència a un actor que desenvolupa una acció

(una transformació) per a aconseguir allò que pretén i l'objecte és allò que el subjecte pretén aconseguir. Per tant, representa allò cap a on es mou el subjecte i allò sobre el que s'ha d'operar, és a dir, són els que sofreixen les accions alienes. En segon lloc, es parla de destinador/destinatari. En aquest cas, el destinador és l'actor que d'alguna manera proposa o incita al destinatari a aconseguir l'objecte. Qui li diu al subjecte que actui i li marca els valors o les regles que conformen el terreny de joc en el qual el subjecte es desenvoluparà, és qui valida l'acció (López & Cuenca, 2005). El destinatari es el subjecte que rep l'objecte, s'enriqueix amb ell i n'extreu beneficis. En tercer lloc, es troba l'eix adjuvant/oponent on l'adjuvant és aquell actor que contribueix a la consecució de l'objecte de valor per part del subjecte i l'oponent és aquell actor que entorpeix, d'alguna manera, la consecució de l'objecte de valor per part del subjecte (pot no desitjar el mateix que l'heroi). L'oponent pot agafar el paper d'antisubjecte, que és l'actor que pretén la consecució del mateix objecte de valor que el subjecte i entra en competència/conflicte amb ell. Desitja el mateix que l'heroi.

L'esquema actancial és, de fet, una manera de plantejar les motivacions per les quals actuen els personatges. En aquest sentit, des del punt de vista de l'anàlisi, ens ha semblat interessant equiparar-lo al model que proposa Serrano (2010) i que es basa en la idea que els personatges actuen moguts pel desig. En paraules d'aquest autor (2010: 85), *"el deseo lleva implícito no sólo eso que es deseado o la libertad y el valor de llevarlo a cabo, además, lleva implícitos todos aquellos obstáculos internos (miedos) y externos al personaje, los cuales irán apareciendo a lo largo del camino"*. Per tant, els personatges es mouen per sentiments (pors, desitjos, fúria, angoixa, estrès, esperança, valentia...) i això connecta l'esquema d'acció amb les seves característiques fenomenològiques (personatge com a persona). Dit amb altres paraules, els trets personals del personatge condicionen la seva manera d'actuar: els seus desitjos (objectes de valor), les eines que empren per aconseguir-lo, etcètera. En aquesta línia, Serrano (2010: 86-88) planteja l'esquema narratiu del desig des que neix fins que mor i en el qual cal tenir en compte tant les conseqüències de que el protagonista no aconsegueixi allò que desitja com tots aquells que desitgen el contrari del que vol el personatge:

1. El personatge sent la necessitat d'aconseguir alguna cosa. De vegades, hi ha una gran distància entre allò que el personatge desitja i la possibilitat d'aconseguir el seu desig. Per tant, es plantegen els obstacles externs que el separen d'allò que vol.

2. El personatge comença a treballar per aconseguir allò que desitja i s'apropa al seu primer objectiu però succeeix alguna cosa que allunya al personatge del seu desig i que fa que el personatge hagi de prendre una decisió davant l'obstacle.
3. Reafirmació del desig: el personatge fa alguna cosa extra que l'apropa a allò que desitja. La realitat imposa una nova dificultat al protagonista, sigui per la lògica de la situació en la que està (intern), sigui perquè un nou obstacle extern apareix a la seva vida.
4. La finalitat del desig comença a prendre altres formes. Tot es posa en contra del protagonista.
5. Apropament al desig original, retorn a l'origen del desig. Decisió final on el personatge ha de decidir entre dur a terme el seu desig o no.
6. Conseqüències: el personatge viu les conseqüències del seu desig tant per bé com per mal.

Aquesta última tipologia ha estat emprada de manera col·lateral en la graella d'anàlisi ja que només s'ha utilitzat per matisar alguns comportaments duts a terme pels protagonistes. A través d'aquesta tipologia s'acaba de determinar quin és el paper que juguen els homes i les dones en les relacions sexuals i afectives i per tant, es presentaran de manera conjunta els trets fenomenològics dels personatges amb l'esquema dels seus desitjos que acabem de presentar.¹⁴

Pel que fa a l'anàlisi d'aquest nivell, en primer lloc s'ha fet una definició dels tres personatges implicats en la relació analitzada com a persones destacant els seus trets físics i psicològics. Aquesta descripció dona una visió general del caràcter de cadascun dels personatges, justifica les seves accions i permet veure com reacciona en relació a les relacions que s'estableixen entre ells.

¹⁴ La graella d'anàlisi d'aquest nivell pot veure's a l'annex 1.

En segon lloc, s'ha construït una tipologia de personatges relacionats amb cadascun dels models. En aquest sentit, al model de relació afectiva/sexual es concreta en allò que Gómez (2004), a partir del seu treball i dels conceptes de Giddens, Beck, Beck-Gersheim y Sternberg, denomina tipus sociològics, i que nosaltres denominem estereotips, els quals ens han servit com a categories d'anàlisi: homes maltractadors, homes "*mujeriegos*", dones submises, dones que imiten el model masculí, dones post-feministes i parelles estables i sense passió. L'home "*mujeriego*" està caracteritzat perquè conquesta a les dones i després les abandona o aquesta actitud cap a la conquesta és allò que el fa atractiu a ull de les dones. De vegades, són les dones les que imiten aquest model de relacions amb els homes i envers la conquesta. Les parelles estables sense passió és el que Giddens (1995) denomina relacions sostingudes per la inèrcia, és a dir, quan les parelles es mantenen unides en la quotidianitat tot i que s'avorreixen i, moltes vegades, es guarden rancor.

El model alternatiu de relació afectiva/sexual es caracteritza per homes fidels i respectuosos, dones proactives orientades al creixement personal, dones i homes independents i relacions amb estabilitat i passió.

Per últim, s'ha emprat la classificació dels personatges com actants per explicar algunes de les motivacions que tenen els personatges per fer avançar l'acció en relació al triangle amorós/sexual. En aquest sentit, es delimiten quin són els objectes de desig que mou a cadascun dels tres personatges analitzats, si pugnen tots pels mateixos objectes i per tant es configuren com a oponents o si, en canvi, col·laboren en la relació per a aconseguir un objectiu comú (per tant, es configuren com a adjuvants).

3.1.3. Nivell enunciatiu: el punt de vista de la narració

El últim nivell discursiu que s'ha analitzat és el de l'enunciació. L'enunciació és el reflex discursiu dels components de la situació comunicativa i de les relacions que es generen entre ells. A través d'ella, l'orador delega la seva capacitat comunicativa en un determinat nombre d'enunciadors i s'adreça a uns enunciataris. En un sentit més restrictiu, es considera l'enunciació com a la petjada que deixa la presència de l'enunciador en el si de l'enunciat. Per tant, es tracta d'un element més dins el transcurs de l'enunciat. La força d'aquest element radica en la capacitat d'identificació que s'estableix entre els rols discursius i els i les espectadores. D'aquesta manera la història narrada a *Sin tetas no hay paraíso* és explicada per

algú (un personatge, diversos personatges, un narrador extern, etcètera). El fet que la història sigui explicada per un o pels altres marca el punt de vista des del qual el receptor interpretarà allò que succeeix. Dit d'una altra manera, no és el mateix que la relació afectiva/sexual se'ns expliqui des del punt de vista del Duque o des del punt de vista de Cata ja que el receptor s'identificarà més amb qui li expliqui el relat.

Existeix una manera peculiar de posar en discurs un enunciat audiovisualment. L'enunciació audiovisual es caracteritza per la seva polifonia que, en paraules de Gaudreault i Jost (1995),¹⁵ es reflecteix en el fet que en aquest tipus de discursos existeixen diversos llenguatges que contribueixen a explicar l'enunciat. En aquest sentit es contemplen elements tant diversos com les imatges, els sons, els diàlegs, els textos escrits, la música, etcètera. En la mostració audiovisual es manifesta un determinat missatge i aquest missatge pot ser narrat per diferents instàncies com els actors, els narradors (més o menys explícits) o el propi enunciadorel model. Però, a més a més, la càmera pot intervenir i modificar la percepció que l'espectador té del missatge i de qui el narra. La càmera també pot forçar la mirada de l'espectador, pot dirigir-la. A aquestes dues instàncies cal afegir una tercera: se tracta de la dimensió sonora, que abasta des de la pròpia paraula fins la música o els sorolls. Aquesta se suma a les dues anteriors per configurar l'enunciació. En altres paraules, a l'hora d'analitzar l'enunciació de la sèrie *Sin tetas no hay paraíso*, s'han tingut en compte aspectes tant diversos com, quin/s personatge/s explica la relació afectiva i/o sexual, des de quin punt de vista se'ns mostren les imatges de la relació –per exemple, s'opta per primer plànols del cos dels i de les protagonistes o per plànols generals?, la càmera adopta punts de vista subjectius d'algun personatge?, etcètera– o quin tipus d'ús es fa de la banda sonora –per exemple, s'escolta música en la primera trobada entre els protagonistes o la banda sonora reproduïx sons realistes de l'escena?– Tots aquests aspectes afegeixen elements significatius que influiran en la interpretació final que faran els i les adolescents.

La focalització consisteix en determinar quin és el focus, o sigui, qui orienta la perspectiva comunicativa del relat. Aquesta possibilitat pot materialitzar-se en la posició que assumeix

¹⁵ En l'exposició de les diferents instàncies d'enunciació es segueix la proposta d'aquests autors plasmen en la seva obra *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (Barcelona: Paidós, 1995). Per tant, totes les referències a aquests autors pertanyen a aquesta obra. A pesar de que aquests fa referència a les instàncies narratives del cinema, es considera que les categories que allí s'exposen són perfectament aplicables a qualsevol tipus de missatge audiovisual.

l'espectador/a respecte a la informació que se li transmet: és a dir, a través de qui coneix allò que es relata, a través de qui mira allò que passa i a través de qui escolta el que es diu. D'aquesta manera, la transmissió dels sabers adopta una triple perspectiva: la no focalització (quan la comunicació no prové de personatges concrets que apareixen a la pantalla), la focalització interna (quan la informació arriba a través de la perspectiva dels personatges presents al relat) i la focalització externa (que consisteix en ocultar una part de la informació als personatges del relat, informació que es compartida pel narrador i l'espectador). Totes aquestes possibilitats han de reflectir-se en els tres tipus de llenguatges que conflueixen en l'enunciat audiovisual, és a dir, la focalització pot referir-se bé al coneixement, bé a la imatge, bé al so. Així s'estableix una separació entre la transmissió de la informació cognitiva (focalització) i la informació perceptiva (ocularització i auricularització).

La focalització fa referència al focus de la informació que no es pot deduir d'allò que es veu ni d'allò que s'escolta. Pot ser de tres tipus: interna, externa o espectral. La focalització és interna quan el relat està restringit a allò que poden saber els personatges. Comporta que aquests estiguin presents en totes les seqüències, o que es digui com lis han subministrat les informacions. La focalització és externa quan algun personatge sap alguna cosa que no sap l'espectador i, per tant, es priva a l'espectador de determinades informacions. La focalització és espectral quan el narrador dona un avantatge cognitiu a l'espectador per sobre dels personatges. En el cas de la sèrie analitzada es caldrà respondre a preguntes com qui ens explica la relació entre El Duque i Cata? Qui relata la relació entre El Duque i Jessi? Qui narra la relació entre Cata i Jessi? Hi ha algú extern a l'acció que porta la veu narrativa? Per tant, caldrà determinar qui fa avançar el coneixement de les relacions afectives i/o sexuals. És a dir, si la història d'amor ve explicada per un narrador extern o si es conduïda per alguns dels tres personatges implicats en el triangle amorós.

L'ocularització pot ser de tres tipus: interna primària, interna secundària i zero. L'ocularització interna primària es produeix quan el pla està ancorat a la mirada d'una instància interna a l'acció. És a dir, quan s'assenyala en la imatge la materialitat d'un cos, immòbil o no, o quan s'assenyala la presència d'un ull que permet identificar a un personatge absent de la imatge sense que sigui necessari recórrer al context. Es tracta de suggerir una mirada sense l'obligació de mostrar-la. Amb aquesta intenció es construeix la imatge com a indicatiu que permet que l'espectador vinculi allò que veu amb el instrument de filmació que ha captat o reproduït allò

real. Aquest punt de vista transmet la sensació d'estar involucrat en l'acció que es duu a terme a l'interior del discurs, es transmet una sensació d'estar a prop amb l'espectador que se sent partícip de l'acció. L'ocularització interna secundària es defineix pel fet de que la subjectivitat de la imatge està construïda pels plans i els contraplans, per una contextualització. És a dir, qualsevol imatge que enllaci una mirada mostrada a la pantalla, a condició de que es respectin algunes de les regles sintàctiques, queda ancorada en ella. L'ocularització zero es produeix quan cap instància de dins de l'acció, cap personatge, veu la imatge. El plànol remet llavors a un gran enunciator, la presència del qual pot ser més o menys evident. Aquesta és l'ocularització més habitual en els discursos audiovisuals on la càmera acostuma a prendre un punt de vista extern que no remet a cap subjecte de l'acció. Pel que fa a l'anàlisi de *Sin tetas no hay paraíso* es respondran qüestions relacionades amb des de quin punt es veuen les escenes, mirem a través dels ulls del Duque? La nostra mirada coincideix amb la de Cata? O ens situem en els ulls de Jessi? La mirada no ens remet a cap personatge? Com es construeixen visualment els personatges? Veiem primers primeríssims plànols dels cossos dels protagonistes? Quines parts del cos es mostren més? A qui pertanyen aquestes parts del cos?

Pel que fa a l'auricularització —és a dir, la construcció d'un punt de vista sonor— també existeixen tres possibilitats: interna primària, interna secundària i zero. L'auricularització interna primària es produeix quan un so remet a una a algun personatge i se'ns mostra a través de determinades deformacions que construeixen aquesta escolta particular. L'auricularització interna secundària es produeix quan es remet a l'escolta particular d'algun personatge però no se'ns explicita de manera clara, és a dir, el so pertany a l'acció però no sabem exactament a través de quin personatge estem escoltant. Per últim, l'auricularització zero es produeix quan la intensitat de la banda sonora està sotmesa a les variacions de la distància aparent dels personatges, quan la mescla fa variar els nivells de manera que obeeixin únicament a raons d'intel·ligibilitat, o quan el so no està retransmès per una instància de dins de l'acció i remet al narrador implícit. En l'anàlisi de *Sin tetas no hay paraíso* s'ha establert quin tipus de tractament es fa de la banda sonora de la sèrie. És a dir, hi ha un tractament realista del so? L'espectador/a s'escolta només allò que està present en l'acció? S'empra música externa a l'acció quan es mostra la relació sexual o amorosa dels personatges? Quin tipus de música o de sons es relacionen amb les escenes d'amor i sexe? Hi ha alguna música o so que caracteritzi Cata, Jessi o El Duque i les seves relacions?

D'aquesta manera, queda clar que l'enunciador pot situar a l'espectador/a en diferents posicions dins del discurs i que aquestes condicionaran la interpretació que d'aquest faci qui miri la sèrie. Dit amb altres paraules, els/les espectadors/es de la sèrie s'identificaran amb uns personatges o uns altres segons qui expliqui la història de les relacions sexuals i/o afectives i aquestes es viuran juntament amb un o altre personatge i, per tant, la identificació amb uns o altres serà diferent. A més a més, a través de la mirada, es podrà incrementar, o no, aquesta identificació amb algun dels personatges. El tractament de la imatge incidirà també en quin tipus de construcció, sexista o no, es fa del cos femení i masculí i de la relació entre els personatges. Per últim, la banda sonora donarà una visió més o menys realista dels personatges i de les seves relacions. El realisme o idealisme, la proximitat o llunyania dels personatges i de les seves accions, la representació sexista o no sexista del cossos i de les relacions incideixen de manera clara en la interpretació i identificació dels i de les adolescents amb els tipus de relació que es construeix a la sèrie analitzada (tal i com es comprovarà en els grups de discussió).

Amb aquestes categories d'anàlisi es van construir dues graelles. La primera graella d'anàlisi, com ja s'ha dit, recull les categories relacionades amb la construcció dels personatges com a persones i com actants. La segona graella recopila el tipus de món possible de les relacions afectives/sexuals que construeix la sèrie i com aquest món es materialitza a través dels rols dels personatges i de la mostració enunciativa. Aquest segon codi d'anàlisi és el més rellevant mentre que el primer aporta només alguns trets que permeten acabar de perfilar el tipus de personatges que es veuen implicats en el triangle amorós que s'analitza i, per tant, permet extreure unes conclusions més contextualitzades.¹⁶

3.2. L'anàlisi de la recepció: els grups de discussió

Un món possible és una construcció cultural que reflecteix en el text una part de la realitat, de la que sempre és subsidiari perquè els lectors han de recórrer a ella per a omplir els buits que

¹⁶ La graella que es va aplicar a una selecció d'escenes dels 12 capítols de la primera temporada de la sèrie es pot veure a l'annex 2. Les escenes, recollides a l'annex 4, van ser seleccionades per ser significatives en la construcció de les relacions afectives/amoroses dels tres protagonistes: El Duque, Cata i Jessi. La selecció d'aquest triangle amorós es deu a que suposa el motor narratiu de la sèrie en aquesta primera temporada. Per tant, la graella 2 s'ha aplicat a una selecció de seqüències de tots els capítols de la primera temporada de Sin tetas no hay paraíso. Concretament, hem seleccionat aquelles seqüències en què interactuen els personatges protagonistes de la sèrie i del triangle amorós principal de la trama narrativa: la Cata, la Jessi i El Duque. Sovint per comprendre bé els elements relacionals entre aquests personatges hem seleccionat també seqüències on no hi interactua més d'un d'aquests personatges sempre que sí que se'n faci referència. En aquest sentit, per exemple, són importants les seqüències en què la Catalina parla de El Duque amb la seva amiga o amb la policia i la seva mare.

deixa l'autor, és a dir, per a interpretar-lo. Com afirma Eco (1993), és impossible descriure completament un món possible i, per això, les persones recorren a la seva experiència, sempre que no se lis indiqui el contrari, per a completar aquella informació que no dona el món possible. Un dels temes clau per entendre l'activitat interpretativa cooperativa que estableixen els i les adolescents amb la sèrie *Sin tetas no hay paraíso* és la seva connexió amb la realitat, amb el denominat món "real" de l'experiència de les persones. Per a García Noblejas (1996: 27) els móns possibles són "*parásitos respecto al mundo real (...) nunca refieren un estado de cosas completo, ni resultan sistemáticamente consistentes y homogéneos (...). Son habitualmente pequeños, al presentar situaciones humanas, espacios y tiempos relativamente limitados*". Per tant, el món real és el punt de referència a partir del qual els intèrprets extreuen les premisses lògiques que aplica al contingut del discurs a l'hora de donar-li sentit. A aquest nivell de relació d'interdependència, aquesta connexió amb la realitat interessa de manera específica en el cas que ens ocupa ja que, els i les adolescents poden extreure del discurs de *Sin tetas no hay paraíso* models per a les seves relacions. En aquest sentit són interessants els tres models de món que defineix Albaldejo (1998: 58-59), ja que tenen en compte la seva relació amb el conjunt referencial en el qual es recolzen:

- **Tipus I. Model d'allò vertader:** a ell corresponen els models de món les regles dels quals són les del món real objectivament existent. D'acord amb aquests models els productors elaboren estructures de conjunt referencial que són part del món real efectiu. Aquest model extreu els criteris interpretatius de la realitat, considerada com a construcció social compartida per una comunitat determinada. És per això que els discursos fonamentats en aquest tipus s'interpreten seguint els postulats que regeixen el món "real".

- **Tipus II. Model d'allò ficcional versemblant:** és aquell al qui corresponen els models de món les regles del qual no són les del món real objectiu, però estan construïts d'acord amb aquests. Els productors construeixen segons aquest models estructures de conjunt referencial que, tot i que no són part del món real objectiu, podrien ser-ho, perquè a compleixen les lleis de construcció semàntica d'aquest. Per tant, les regles que els regeixen són similars a les del món real, tot i que no s'adaptin de manera estricta a ell. Aquest seria el cas de *Sin tetas no hay paraíso* on les regles interpretatives coincideixen en bona mesura amb les del tipus I, però amb llicències que permeten suspendre la credibilitat en alguns aspectes.

- **Tipus III. Model d'allò ficcional no versemblant:** a ell corresponen els models de món les regles dels quals no són les del món real objectiu implicant una transgressió de les mateixes (...). Els productors construeixen segons aquests models estructures de conjunt referencial que no són ni podrien ser-ho part del món real objectiu, al no respectar les seves lleis de construcció semàntica. En aquest tipus, apareixen elements que necessiten per a la seva interpretació recórrer a normes i supòsits generats pel propi món possible i que només col·lateralment empren les normes que regeixen al món real.

L'adscripció de la sèrie televisiva que s'analitza a un d'aquests models comporta implicacions interpretatives en els i les adolescents que es tractaran de determinar en la segona fase analítica del treball. Com ja s'ha assenyalat en la introducció d'aquest treball, per tal d'analitzar dos moments clau del procés comunicatiu, a més dels discursos mediàtics, aquesta recerca estudia la recepció a través de la metodologia qualitativa dels grups de discussió entre adolescents catalans consumidors de *Sin tetas no hay paraíso*. En aquesta fase s'ha optat per la tècnica dels grups de discussió perquè recullen els significats socials i permeten comprendre el fenomen del consum mediàtic, fer sortir a la llum i captar els motius i preocupacions que s'amaguen més enllà de la superfície. Interessa saber els 'per què' i els 'com' i aquestes tècniques qualitatives permeten que les respostes no estiguin condicionades per les preguntes. Segons Ibáñez (1986), el grup explora l'inconscient, allò subjectiu, els significats atorgats, els sentiments. Per poder interpretar els punts de vista d'un col·lectiu adolescent, aquestes tècniques són les més adequades perquè ofereixen llibertat per expressar els pensaments amb les pròpies estructures mentals i amb les seves pròpies paraules.

En una societat dominada per discursos adquireixen ple sentit els grups. La importància de la grupalitat en l'actual societat de consum –i més en el col·lectiu adolescent– justifica la pertinença d'aquesta tècnica. No només es consumeix en grup i per al grup sinó que també es consumeixen grups (Callejo, 2001). El grup de discussió, doncs, permet estudiar la interacció entre les constitucions psicològiques i els comportaments socials concrets. Es tracta d'una tècnica que afavoreix l'espontaneïtat i dilueix parcialment la racionalització i la pressió de l'entrevistador. A través d'una conversa informal en un ambient agradable, no intimidador i de confidencialitat, els adolescents poden expressar lliurement les seves opinions. I, alhora, el

mateix grup fa de “provocador” perquè es multipliquen les reaccions individuals i s’intercanvien els punts de vista convertint-se en una “confessió col·lectiva” (Ibáñez, 1986).

Per a comprovar quina percepció i quina apropiació dels models d’atracció i de relació transmesos per *Sin tetas no hay paraíso* per part dels i de les adolescents s’han dut a terme dos grups de discussió d’una hora i mitja de durada, formats per vuit adolescents guiats per una moderadora i una observadora, a més d’una gravadora que va enregistrar la conversa.¹⁷ Els grups es van compondre en funció del gènere entre adolescents consumidors de la sèrie. Tant els consums com les interpretacions d’aquests consums són diferents segons es tracti de nois o de noies ja que ser home o dona avui per avui no és indiferent per a l’oferta audiovisual, i menys encara en l’etapa adolescent. La classe social i la cultura de procedència es van recollir de forma transversal en els diferents grups de discussió. D’altra banda, l’hàbitat no es creu una variable rellevant per aquesta anàlisi donat que el consum és similar. D’aquesta manera el primer grup de discussió el van formar nois de 16 a 18 anys i el segon grup va estar format per noies de 16 a 18 anys.¹⁸

¹⁷ Els grups van ser duts a terme pel Col·legi de Sociòlegs i Politicòlegs de Catalunya i van tenir lloc a la seu d’aquest organisme els dies 13 i 15 d’abril de 2010 a les 18:00 hores.

¹⁸ El guió dels grups de discussió es troba a l’annex 3.

4. Resultats de l'anàlisi. Dues històries d'amor i sexe, un únic model d'atracció i relació

En aquest apartat es presenten els principals resultats que s'han extret tant de l'anàlisi del discurs com dels grups de discussió. En un primer apartat, es presenten els resultats de l'anàlisi del discurs. A través d'ells es pot veure com es construeixen les relacions afectives/sexuals de Catalina, Jessica i El Duque que, com ja s'ha comentat, formen el trio protagonista d'aquesta primera temporada de la sèrie i a més a més, viuen una relació a tres bandes que ens ha semblat molt interessant per a l'anàlisi. De cara a oferir uns resultats sistematitzats, l'exposició segueix el següent esquema: En primer lloc, es fa una definició dels tres personatges com a persones i l'anàlisi de les seves motivacions (esquema actancial) a partir dels valors i les accions que desenvolupen al llarg dels 12 capítols analitzats. Aquests resultats es deriven de l'aplicació de la graella número 1 exposada en l'apartat metodològic d'aquest treball. En segon lloc, s'han establert els principals passos que configuren una relació –"ens coneixem", "ens agradem", "ens conquistem", "establim una relació" i "trenquem la relació"– i s'han definit a partir de la segona graella d'anàlisi per cadascuna de les relacions afectives/amoroses d'aquest triangle, és a dir, com es coneixen, s'agraden, es conquisten... per una banda la Cata i El Duque i per l'altra la Jessi i El Duque. En l'exposició de l'anàlisi d'aquests moments s'han aplicat les categories de la graella relatives als móns possibles i a la tipologia de personatges. En tercer lloc, es presenten els resultats de l'anàlisi de l'aparell enunciatu de la sèrie i de com aquest influeix en la representació de les relacions amoroses i sexuals.

En un segon apartat es presenten els resultats dels anàlisis dels grups de discussió que es van realitzar entre adolescents amb edats compreses entre els 16 i els 18 anys i que havien seguit la primera temporada de la sèrie televisiva que s'analitza. Com ja s'ha dit, la realització i anàlisi dels dos grups va ser duta a terme pel Col·legi de Politicòlegs i Sociòlegs a Barcelona i el redactat que aquí en presentem és de Blanca Romero. Els grups es van dur a terme el 13 d'abril de 2010 (el grup de nois) i el 15 d'abril (el de noies) a la seu del Col·legi. Els participants en els grups van ser nois i noies de diversos instituts públics, privats i concertats de la ciutat així com algun universitari. En aquest capítol es presenten les principals conclusions de les anàlisis d'aquests dos grups.

4.1. Resultats de l'anàlisi del discurs

4.1.1. Els personatges com a persones

CATALINA

Qui és Catalina? Com és?

Catalina, Cata per als seus amics i amigues, quan comença la sèrie televisiva és una noia de 17 anys –en el desenvolupament de la primera temporada compleix 18– que viu a un barri perifèric de Madrid amb la seva mare, Fina, i el seu germà gran, Jesús, (el pare els va abandonar quan ella era petita). Estudia a l'institut i és estudianta, bona, dolça, responsable, treballa per ajudar a la família i està molt unida a la seva mare. La seva manera de vestir és l'habitual per a una noia de la seva edat: samarretes de cotó (ni molt ajustades ni molt escotades), texans i caçadores texanes. Cata és una noia bonica, rosa, prima amb els ulls blaus i cara d'àngel però té una frustració amb el seu físic perquè, segons el seu punt de vista, els seus pits són petits.

Un dia mentre està treballant a una botiga de roba i complements de luxe apareix Rafa, també conegut com El Duque, un antic amic del seu germà del qual havia estat enamorada platònicament de petita, i s'enamora d'ell en el mateix moment que el veu perquè la “rescata” quan té un incident laboral amb la seva cap. A partir d'aquí, Cata comença una transformació tant física com a psicològica: es fa una operació per augmentar els seus pits, comença a vestir d'una manera menys “recatada” amb vestits ajustats, escotats i minifaldilles i s'enfronta a la seva família i a la seva millor amiga, Clara. L'objectiu de tots aquests canvis és poder iniciar una relació amorosa amb El Duque. Aquesta evolució del personatge queda definida de manera clara al llibre de la sèrie (2009:11) on s'afirma *“Catalina es una estudiante de 17 años y acomplejada porque tiene poco pecho que se enamora de Rafa, un narcotraficante que la embauca con lujos y joyas hasta que cae en un mundo oscuro del que es difícil salir. Aunque comienza siendo una chica responsable, el universo en el que se ve inmersa por los negocios de su novio hará que su vida dé un giro radical e imprevisible (...) Cuando entra en contacto con El Duque, se sumerge en un peligroso mundo dominado por las drogas y la violencia”*.

En quins ambients en mou Cata?

En la primera etapa de la sèrie televisiva, els ambients on es mou Cata són els habituals que habitaria una noia de 17 anys que visqui en un barri perifèric d'una gran ciutat a principis del

segle XXI. Apareix en entorns com el seu institut, la seva casa –una casa modesta–, el parc on es troba amb les seves amigues o la discoteca on van a divertir-se. Les persones amb les que interactua en aquests ambients són nois i noies de la seva edat i que pertanyen al seu ambient: estudiants del institut o amics del seu germà gran –treballadors no qualificats. També té una relació sòlida i còmplice amb la seva mare i el seu germà gran, Jesús.

A mesura que va avançant la sèrie i la relació de Cata amb El Duque es va consolidant, Cata deixa aquest context i s'endinsa en el món del Duque: ambients de luxe: la casa del Duque –un xalet en un barri alt de la capital amb jardí i piscina–, restaurants de luxe que tanquen només per a que ella i El Duque puguin sopar, el cotxe esportiu d'ell, bars i discoteques refinats, etcètera. Hi ha també un canvi rellevant en les persones amb les quals comença a relacionar-se: noies de la seva edat que es prostitueixen i els amics del Duque, tots ells delinqüents que treballen per ell –és el cap de la banda– o els seus clients –narcotraficants i mafiosos.

El context de Cata, per tant, sofreix una evolució al mateix temps que varia el seu aspecte físic i la seva personalitat. Després d'un curt període de temps en que intenta compaginar els dos móns, finalment, abandona el seu ambient d'origen i entra de ple en el món del Duque. Per tant, per l'amor del Duque, Cata abandona la seva família, els seus amics, la seva personalitat, el seu caràcter, els estudis i la feina, en definitiva, la seva realitat per viure de manera vicària el món del Duque –una realitat de la qual, com veurem, El Duque tracta d'allunyar-la sense èxit. Per tant, el model que proposa el personatge de Catalina és aquell que ho abandona tot per amor sense parar-se a pensar en les conseqüències que les seves decisions li poden comportar.

Esquema actancial de Cata: l'amor pel Duque

L'evolució del personatge de Catalina fa que els seus objectius i desitjos es modifiquin a mesura que transcorre la història. En un primer moment, Cata és una noia que té uns objectius vitals amplis relacionats amb la seva família, els seus estudis, la seva feina i els seus amics. En aquest primer estadi, no s'aclareix ni s'explicita què desitja Cata, però, per la manera de viure que té es podria dir que té unes expectatives pròpies d'una noia de 17 anys. Aquest panorama varia totalment el dia que Catalina i Rafael Duque es troben casualment en la botiga de roba on treballa la noia. A partir d'aquí, l'esquema actancial de Cata es clarifica, s'especifica i comença a guiar de manera clara la seva actuació.

1. Catalina desitja aconseguir l'amor del Duque. En principi, aquest desig és difícil d'assolir perquè Cata i El Duque pertanyen a dos móns diferents i porten estils de vida molt allunyats: mentre que Cata és una noia de 17 anys que va al Institut i porta una vida pròpia d'una noia de la seva edat i condició, El Duque és el cap d'una banda de delinqüents dedicats al narcotràfic. Per tant, el primer obstacle que planeja sobre la relació és aquesta diferència en la manera de viure.
2. Catalina comença a treballar per aconseguir l'amor del Duque però es va trobant amb diversos obstacles. Els principals impediments que troba provenen tant del seu entorn com de l'entorn del Duque. En primer lloc, Cata troba l'oposició de la seva família —la seva mare i el seu germà— i de la seva millor amiga a que mantingui una relació amb un narcotraficant. Pel que fa a l'entorn del Duque, hi ha diversos personatges que s'oposen a que la relació tiri endavant o que li posen obstacles: Jairo Morón *capo* de la màfia colombiana amb la que El Duque vol començar a treballar i que tracta de mantenir relacions amb Cata en una festa, com aquesta s'hi nega i el fereix a la cara reclama a El Duque que la mati per poder establir relacions de feina amb ell. Jessica, que vol mantenir també una relació de tipus amorós/sexual amb El Duque. Els sicaris que treballen pel Duque que veuen en aquesta relació una amenaça pels seus plans. El propi Duque, o més en concret la seva actitud que, en un principi, no és gens clara en relació als seus sentiments (sembla que està interessat en ella però, al mateix temps, sembla que oculta els seus sentiments envers ella), i finalment, els mafiosos pels quals treballa El Duque.
3. Tot i els impediments que troba la seva relació, Catalina aconsegueix establir una relació amorosa i sexual amb El Duque.
4. Tot i que la relació va endavant, apareixen nous obstacles, el principal és que El Duque fingeix la seva pròpia mort per escapar de la policia (Cata pensa que és mort de veritat). Però el principal obstacle que, de fet, trenca la relació és que Catalina creu que El Duque ha ordenat l'assassinat del seu germà Jesús.
5. Catalina trenca amb El Duque, tot i que hi continua estant enamorada, i inicia una relació amb un altre home per venjança. En aquest punt de la narració, que coincideix

amb el final de la primera temporada, el balanç d’haver aconseguit el seu desig en la vida de Cata és molt rellevant: ha deixat la seva família i la seva millor amiga, ha tingut problemes amb la policia, un narcotraficant la vol assassinar, inicia una relació amb un home que no s’estima. Per tant, podem dir que l’impacte d’aquest idil·li és negatiu per a Catalina.

JESSICA

Qui és Jessi? Com és?

Jessi és una noia d’uns vint anys que viu a un barri perifèric amb la seva mare (no es diu res del seu pare). La relació amb la seva mare no es bona. La seva mare apareix com un ésser molt dèbil, aficionada a l’alcohol i a la qual la Jessi manipula i desprecia. Jessi estudia a l’institut i es companya de classe de Catalina i també la seva veïna. Té molt èxit entre els seus companys degut al seu físic espectacular –pèl-roja, amb els ulls blaus, prima, amb un físic exuberant–, i a la seva manera de vestir: Jessi vesteix minifaldilles, vestits molt escotats i sabates de taló alt, va sempre molt maquillada i porta moltes joies. És una noia amb una personalitat forta, decidida, amb les idees molt clares i sense massa escrúpols per aconseguir allò que vol: tenir diners, sortir del barri i portar una vida de luxe.

Un dia Jessi es retroba amb El Duque, amb qui inicia una relació sexual i de negocis que amb el temps, acabarà sent una relació d’amor (per part de Jessi). Jessi veu en El Duque una oportunitat per sortir del barri i a poc a poc es va introduint en negocis bruts. Concretament, farà de meretriu i prostituirà les seves amigues per aconseguir contactes amb narcotraficants i diners.

Com es diu en el llibre de la sèrie (2009: 13) *“Jessica es un personaje clave de la serie. Joven, muy guapa, con ganas de triunfar y persuasiva, capaz de conseguir lo que se propone. Así es Jessica, una joven con aspecto vulgar pero tremendamente atractiva. Su ambición le lleva a practicar la prostitución de forma ocasional para satisfacer sus necesidades económicas y mantenerse en un status social al que no pertenece. Por ese motivo selecciona a sus clientes muy bien: hombres ricos y poderosos de los que obtener beneficio. El problema es que la mayoría de ellos son de naturaleza problemática y con oscuros negocios (...) Jessi consigue arrastrar a sus amigas Cris, Paula y Vane a su mundo. Cata será otra de sus víctimas, a la que manipulará y acercará al mundo de las drogas y la prostitución”*.

Al principi de la sèrie, el perfil psicològic de Jessi és cerebral ja que en tot moment pren consciència de quina és la seva situació i té el control per trobar solucions als seus problemes. En cap moment no perd de vista quin és el seu objectiu i supedita els seus sentiments a aconseguir sortir del barri i poder portar una vida de luxe. Aquest caràcter li permet prostituir les seves amigues sempre que amb això ella pugui millorar la seva situació social i econòmica. Cal dir, però, que a mesura que avança la història, el caràcter de Jessi es revela més sentimental perquè el seu amor pel Duque i la preocupació per la sort de les seves amigues mostren que, darrere d'un posat dur i fred Jessi amaga una faceta més càlida.

En quins ambients en mou Jessi?

Com en el cas de Catalina, al inici de la sèrie Jessi es mou pels ambients propi d'un barri perifèric d'una gran ciutat, en concret Madrid però, a diferència de Cata, Jessi abandona molt aviat aquests espais per aparèixer en llocs molt més luxosos. El àmbit propi de Jessi són les cases de luxe que, en un principi pertanyen als seus clients però, a mesura que avança la sèrie. Jessi aconsegueix viure en una casa luxosa.

La relació de Jessi amb els ambients propis de la seva edat i de la seva condició social són mínims i, només en els dos primers capítols apareix als carrers del barri, a la porta del institut on se suposa que estudia i a casa de la seva mare (un pis modest similar al de Catalina perquè són veïnes). Des del primer moment Jessi renega d'aquest espai i busca el seu lloc en altres ambients més "luxosos": cases de narcotraficants, cotxes de luxe i locals d'oci nocturns que representen una classe social a la qual no pertany.

Normalment, Jessi apareix caracteritzada per la seva feina i la majoria de trames en les quals participa estan relacionades amb el seu treball com a meretriu. Les seves relacions principals són els seus clients i les seves amigues a les quals prostitueix. Com ja s'ha dit, a mesura que avança la sèrie, Jessi també sofreix una transformació en el seu caràcter que es reflecteix també en el tipus de relacions que estableix amb els altres personatges i amb les trames en les que participa: deixen de ser laborals per moure's en un terreny més personal.

Esquema actancial de Jessi: una vida de luxe lluny del barri

Els desitjos de Jessi són molt explícits des del principi: sortir del barri i portar una vida de luxe i a aquests supedita Jessi totes les seves accions. Per poder dur a terme aquest objectiu, Jessi necessita de l'ajuda del Duque que li proporciona clients per ella i per a les seves amigues. Tot i que aquest personatge manté aquest objectiu des del principi al final de la primera temporada de la sèrie, en un moment del relat apareixen en ella sentiments d'amor cap al Duque que, tot i que no aconsegueixen desviar-la de la seva meta, sí que suposen un matís en la seva manera d'actuar. Així, doncs, l'esquema actancial de Jessi es podria concretar en:

1. Jessica desitja sortir del seu barri per portar una vida de luxe. Per aconseguir el seu objectiu compta amb El Duque, cap d'una banda de narcotraficants molt ben connectat amb mafiosos i amb una colla d'amigues disposades a prostituir-se per aconseguir una mica de diners per als seus capricis. Jessica encara aquest objectiu sense cap tipus de limitació i s'aprofita de tot aquell que li envolta per aconseguir-ho.
2. Els objectius de Jessica en aquesta primera temporada no tenen cap opositor extern —ja que tots col·laboren conscient o inconscientment per a que ella pugui aconseguir-ho. L'únic obstacle amb el que ha de lluitar Jessi és ella mateixa, és a dir, els seus sentiments envers El Duque que fan que en alguns moments supediti la seva feina a allò que El Duque li demana (per exemple, ajudar a Cata quan ell no hi és, fer-li arribar regals de part seva, etcètera). Per tant, aquest personatge arrossegirà a través d'aquests 12 capítols una mena de lluita interna contra els seus sentiments i una subtil lluita externa amb Cata amb la que s'enfronta pel seu amor cap El Duque.
3. Jessi aconsegueix el seu objectiu ja que al final d'aquesta primera temporada Jessi ja viu fora del barri en una casa luxosa i porta les regnes del seu negoci. Aconsegueix també "l'amor del Duque" amb el qual inicia una relació amorosa no corresposta, és a dir, tot i que El Duque i Jessi conviuen junts, no acaben de quedar clars els sentiments del Duque envers ella. Aquesta situació, de la qual ella es va fent conscient, suposa un important conflicte emocional amb ella mateixa que la marcarà durant una bona part de la sèrie. D'alguna manera es podria dir que Jessi és la persona freda i calculadora que, per amor, va evolucionant cap a una personalitat més acollidora. Això sí, mai perd de vista el seu objectiu de no tornar mai al barri del qual va sortir.

EL DUQUE

Qui és El Duque? Com és?

Rafael Duque és un noi que torna al seu barri després d'un temps convertit en El Duque, un traficant de droga en petita escala però amb l'ambició de prosperar. La família del Duque està composta per una mare i un germà gran, Lolo que forma part de la seva banda de delinqüents. La relació amb la seva mare és tensa ja que aquesta només es preocupa del seu altre fill i ignora sistemàticament a El Duque. El seu objectiu inicial és millorar la seva posició en el món del tràfic de droga, arribar al lloc més alt de la seva organització, i guanyar molts diners. El seu estatus a la feina es reflecteix en el cotxe descapotable amb el que es passeja pels carrers del barri. Es tracta d'un home jove, atractiu i amb un tret característic, la seva veu ronca i profunda. Normalment vesteix amb pantalons negres ajustats, americanes del mateix color i samarretes (blanques o negres) que marquen un cos musculós. És el cap d'una banda de narcotraficants i és dur, fred i despietat.

És la clara imatge del triomfador i el llibre de la sèrie (2009: 9) el defineix com *“todo un personaje del mundo del narcotráfico. Antes de convertirse en lo que es, era un chico normal de barrio. Fue entonces cuando conoció a Catalina, la hermana de su amigo de infancia Jesús, con la que reinicia su historia de amor cuando vuelve al barrio, aunque esta vez convertido en un rey de la droga. Atractivo, sin escrúpulos y con una gran ansia de poder, tiene un objetivo claro: llegar a lo más alto de la organización para la que trabaja. Como todo buen capo de la droga, cuenta con un grupo de colaboradores que le ayudan en el trabajo sucio. (...) El Duque tendrá que lidiar con sus adversarios traficantes de droga interesados en Catalina por su belleza, pero sin descuidar a la policía, que le sigue la pista”*.

El Duque es retroba amb Cata per casualitat, s'enamora d'ella i, a partir d'aquí s'inicia una dinàmica en la que els sentiments no acaben de quedar clars i que marcarà de manera clara el seu futur. Els sentiments del Duque envers Cata són ambigus en tot moment ja que tot i que sembla que l'estimi en la majoria d'ocasions no actua en conseqüència i manté relacions sexuals amb Jessi de la que no arriba a enamorar-se tot i que arriben a conviure.

En quins ambients es mou El Duque?

Tot i que El Duque és originari del mateix barri que Cata i Jessi no és aquest l'espai que el representa més. De fet, la seva presència al barri és mínima (es limita a visitar a la seva mare) i

el seu ambient habitual està relacionat amb la delinqüència i el narcotràfic. Normalment, El Duque es mou per cases de luxe, locals nocturns i, ocasionalment, la comissaria. Els personatges amb els quals es relaciona tenen a veure amb el seu món, és a dir, els membres de la seva banda, altres delinqüents (en concret membres de la màfia colombiana), prostitutes i policies.

La seva relació amb Cata no varia aquest context i, com ja s'ha dit, és Cata qui abandona el seu món per anar a habitar el del Duque. De fet, El Duque no apareix en cap moment en els llocs d'on prové Catalina (la seva casa, l'institut, el parc on va amb les seves amigues). La única persona del món inicial de Cata amb la que El Duque es relaciona és el seu germà Jesús (Duque i Jesús havien estat amics de la infància). Amb ell té continus conflictes tant per la seva relació amb Cata (Jesús s'hi oposa) com per un problema que tots dos van tenir quan eren petits i que va ser la causa del trencament de la seva amistat.

Esquema actancial del Duque: arribar a la cúpula dels narcotraficants o Cata?

El principal desig del Duque és arribar al nivell més alt dins la seva organització criminal. Està a punt d'aconseguir-ho quan reapareix Cata a la seva vida, aquesta incursió desviarà completament el curs dels esdeveniments que portaran al Duque a prendre una sèrie de decisions que tindran un final tràgic (tant pels seus negocis com per a la seva relació amb Catalina). L'esquema actancial del Duque segueix els següents passos:

1. El Duque vol arribar a ser un narcotraficant important, controlar el negoci de la droga a una part de la ciutat. Tots els seus actes van encaminats a aconseguir aquest objectiu i l'única oposició que troba és la policia que va darrere d'ell i de la seva organització.
2. Quan El Duque es retroba amb Cata inicien una relació que constituirà el principal obstacle per a l'objectiu inicial del Duque. La relació amb Cata li comporta al Duque una important quantitat de problemes amb els seus propis sicaris, que veuen en Cata una amenaça pels objectius del Duque perquè el fa vulnerable, i amb els mafiosos colombians, el cap dels quals es ferit per Cata quan intenta abusar d'ella i la vol morta.
3. En la primera temporada, no queda clar fins a quin punt mantenir i consolidar la relació amb Cata és un desig pel Duque que, tot i dir que l'estima, manté relacions amb altres dones. Es tracta d'una relació plena de clarobscur en la mesura que tot i que sembla

que l'estima, no és sincer amb ella, li oculta els seus sentiments, està implicat en la mort del seu germà i està amb altres dones (Jessi). Al mateix temps, afronta una gran quantitat de problemes per continuar estar amb ella.

4. Al final de la primera temporada sembla que els obstacles s'imposen en la relació entre Duque i Cata. No succeeix així en l'altre objectiu ja que Duque continua prosperant en el negoci de la droga.

4.1.2. Les relacions afectivosexuals: el triangle amorós¹⁹

LA RELACIÓ ENTRE EL DUQUE I LA CATA

Ens coneixem: la tornada del príncep (blau)

La trobada entre El Duque i la Cata s'efectua al minut vint-i-tres del primer capítol de la sèrie. Durant els vint minuts previs, tots dos personatges ens han estat representats com a portadors de característiques oposades, especialment en termes morals. Sabem ja que El Duque és un tipus arrogant que té com a activitat econòmica i professional la delinqüència i que, a més, és cruel i despietat. Fins aquí, ja ha fet assassinar la seva primera companya a la sèrie, i s'ha embolicat barroerament amb la Jessi. Contràriament, la Cata ens ha estat presentada durant les seqüències anteriors com una jove estudiosa i treballadora, col·laboradora amb la família i sense experiència pel que fa a les relacions afectivosexuals (amb la seva amiga comenta que mai no s'ha enamorat), portadora de totes les virtuts associades tradicionalment al que Giddens anomena les dones sense taca (Giddens, 2006: 61). Encara més, per quan El Duque troba la Cata, ja se'ns ha mostrat la relació de competència entre la Jessi i la Cata, per la qual cosa, de cara a l'espectador, aquest encontre se suma a la competitivitat entre les dues dones (tot i que, per aquesta seqüència, ni la Cata ni la Jessi saben de la relació de l'altra amb El Duque). Aquest element de contrast i competència entre les dues potencials parelles del Duque es construeix també mitjançant l'estructura formal de la sèrie, ja que la seqüència immediatament anterior a la de la trobada entre la Cata i El Duque s'acaba amb la Jessi explicant a les seves amigues que El Duque li ha anat a comprar un regal i que ella li ha demanat que sigui "caro y exclusivo". Sobre la veu en *off* i el relat ambiciós de la Jessi, que s'allarga més enllà de la seva seqüència esmentant les marques de roba que ambiciona que li regalin ("*como un vestido de esos de Prada, de Gucci, Versace, Dolce&Gabbana*"...) s'hi

¹⁹ Eva M. Ferré i Núria Araña han participat en aquesta part de l'anàlisi del discurs.

superposa la imatge d'unes sandàlies daurades en una botiga de roba i complements de luxe que ja és l'escenari de la trobada entre la Cata i El Duque. Així, la seqüència de la trobada entre la Cata i El Duque s'ha preparat com a contrast vers una relació materialista en què la Jessi parla del Duque en termes utilitaristes (és l'home que li compra regals cars i amb qui aparellar-se *“para salir de este barrio”*). Per reforçar aquest contrast, la Jessi protagonitza aquesta seqüència vestida amb llenceria provocativa i pintant-se les ungles dels peus, com una icona de la banalitat, mentre que la Cata se'ns presenta en situació de treball, vestida discretament, i amb una postura que tendeix a ser de “cap cot”.



La seqüència en què es troben la Cata i El Duque s'inicia amb la veu en *off* de la Jessi explicant a les seves amigues els regals “cars” que vol que li compri El Duque. En contrast la Cata fa posats humils i està treballant.²⁰

La trobada segueix l'esquema del conte de la Ventafocs: tenim a la Cata en un context servil (sabem que és d'extracció humil i la veiem treballant de dependenta en una botiga de roba de luxe, a la qual no pot accedir) i El Duque s'hi presenta com un desconegut d'alt estànding que pot controlar la situació, dominada fins la seva aparició per una espècie de madrastra (personatge antagonista femení) encarnada en la responsable de la botiga. A la mateixa seqüència, l'arribada del Duque es prepara posant la Cata en situació de víctima davant la seva cap. Aquesta la maltracta i li parla amb desconsideració i menyspreu, remarcant contínuament la seva posició de classe (*“Tienes que trabajar tres años para poder tener un vestido de estos, ¿te enteras?”*), des d'una situació de superioritat que obliga la Cata o sotmetre-se-li.

²⁰ Totes les imatges han estat extretes dels DVD's de la sèrie.



La Cata és representada com a víctima de la seva cap. El Duque entra a escena presenciant l'abús vers la Cata en un contraplà que evidencia la seva posició de testimoni.

Precisament en aquest moment és quan El Duque entra en escena salvant la Cata de la humiliació de la malvada, fent de passada una exhibició de poder vinculada al seu poder adquisitiu. Concretament, la Cata és severament esbrincada perquè ha fet caure una agulla de pit que, presumptament, s'ha malmès lleugerament amb l'impacte (*"Lo has arañado, ¿no lo ves, idiota? ¡Eres una inútil, ahora no lo puedo vender!"*). El Duque entra a la botiga just a temps per ser testimoni de l'incident (un contraplà s'encarrega de fer notar a l'espectador la seva presència davant el conflicte entre les dues dones), i immediatament intervé en la interacció comprant l'agulla, tot i que la cap de l'establiment l'adverteix que l'objecte està ratllat, en mal estat. En aquest moment la càmera mostra un joc de mirades de complicitat entre la Cata i El Duque, presumptament encara desconeguts. Encara més, quan la cap vol procedir a embolicar-li el producte, El Duque exigeix que sigui la Cata qui l'atengui, i així aprofita per poder parlar amb ella.



La intervenció del Duque genera una complicitat immediata amb la Cata, representada amb el creuament de mirades i un lleu somriure.

Una qüestió fonamental en aquesta coneixença és que no és el primer cop que la Cata i El Duque es veuen, tot i que la Cata, d'entrada, no el recordi. La proposta de la sèrie és que els dos personatges ja eren amics des de petits, quan, com recorda El Duque, *“tenías dos trenzas”* i li va prometre *“que te quería casar conmigo”*. D'aquesta manera la trobada es representa com la represa o conclusió d'una història d'amor predestinada a partir d'un joc de nens. La continuïtat amb la infància dota a la relació d'un component d'innocència que la separa radicalment de la relació que El Duque té amb la Jessi, i també permet el pacte amb la idea de la inevitabilitat i el tòpic de l'amor etern. De fet, El Duque li etziba a la Cata, en aquesta seqüència, que *“el primer amor no se olvida nunca”*. Posar en joc aquesta relació *“a llarg termini”* permet alhora justificar la intensitat de la relació que s'estableix immediatament i mobilitzar la confiança i complicitat entre els dos personatges de manera creïble tot i les característiques negatives del personatge masculí que ja han estat presentades a l'espectador.

La manera com la Cata anomena El Duque (*“Rafa”*) possibilita la recuperació d'una dimensió més complexa del personatge, que ara se'ns presenta amb un passat en què podria haver estat una altra persona. Per tant, la retrobada amb la Cata obre l'espai a l'ambivalència del Duque, un tret que, pel seu impacte sobre les diverses trames narratives, serà un dels principals punts de tensió dramàtica de la primera temporada de la sèrie. De fet, el rol de *“príncep blau”* que adopta El Duque en aquesta seqüència no és, per res, coherent amb cap de les seves actuacions fins aquí.



El Duque es mostra insòlitàment alegre i de bon humor. Reacció de la Cata quan reconeix El Duque.

Si a la Cata li costa una mica més reconèixer el seu amic de la infància, El Duque la identifica a ella immediatament. Quan s'apropa al taulell, li recorda qui és de manera progressiva, interessant-se per la seva situació i família fins que ella s'adona que ell té informacions sobre

ella que per força només pot tenir algú conegut. El fet que ell no li digui immediatament que la coneix sinó que faci que sigui ella qui se n'adoni introdueix una dimensió lúdica, juganera, que tampoc no es correspon amb el que sabem que és el comportament habitual del personatge. Tot seguit, tenen una breu conversa de reconeixement. Finalment, i quan la Cata ja ha embolicat el fermall i li dóna al Duque, ell li retorna i li diu *“es para ti”*. Ella li pregunta per què li ha regalat i ell respon: *“porqué te va a quedar muy bien”*, i se'n va sense comprar res més, de manera que la seva presència a l'establiment negligeix l'objectiu amb què presumptament ell hi havia entrat (comprar un regal de luxe per a la Jessi) i s'esdevé en un acte espontani de festeig.

A la trobada, El Duque es mostra insòlitàment alegre i vital, i fins i tot fa broma sobre la cap de la botiga: *“¿qué le pasa a tu jefa?”*, *“¿ha dejado de fumar?”*. L'emotivitat del reencontre és reforçada amb un joc de plans i contraplans molt tancats que intensifiquen les mirades i la gestualitat còmplice dels actors, així com per una música suau de cordes que repeteix una cadència que només sonarà, i encara en ocasions limitades, quan la Cata i El Duque es troben. De fet, en el moment en què la Cata identifica el “Rafael Duque”, es reprèn la mateixa melodia que iniciava la seqüència, aquest cop liderada pel piano. En aquest encontre, El Duque i la sèrie en general, per tant, efectuen un canvi de registre, passant d'una història que segueix els cànons formals i narratius del gènere policíac cap a una altra que s'adequa als patrons de gèneres més melodramàtics com la telenovel·la o la història romàntica / d'amor.



La Cata fa gests de modèstia vers El Duque. La relació és asimètrica perquè El Duque té més estatus social.

La proximitat immediata entre la Cata i El Duque, a més de posar-se en escena mitjançant els plans curts i l'èmfasi en els creuaments de mirades, també es mostra amb breus plans de transició que suggereixen la seva proximitat física.



Els plans en què els personatges es desplacen mostren una proximitat i intimitat immediata entre la Cata i El Duque, que estan pendents l'un de l'altre tota l'estona des que es troben.

De totes maneres no seria del tot acurat afirmar que El Duque només ha estat presentat, fins aquí, com un personatge cruel i sanguinari, ja que la seva vessant fràgil, sempre relativa a l'obertura del seu passat, s'hauria introduït, més lleument, en la seqüència en què es retroba amb la seva mare. La relació maternofilial revela les frustracions del personatge, que es mostra submís amb una matriarca que el menysprea a ell i que adora, en canvi, el seu germà: un personatge masculí amb totes les característiques negatives del Duque però que no en té cap de bona. D'aquesta manera la narració presenta una justificació per a la conducta del Duque, que reproduiria els models negatius dels seus progenitors (més endavant se'ns especifica que el pare el pegava i que la mare no intercedia per ajudar-lo en les agressions).



El Duque intenta guanyar-se amb regals infructuosament l'afecte de la seva mare, que prefereix el germà.

El Duque es mostra dur i intransigent amb homes i dones, però amb la mare i amb la Cata, dues dones significatives per a la seva intimitat, adopta un rol específic, regit per la seva dependència emocional cap a elles (aquesta dependència no tarda a fer-se efectiva en el cas de la Cata). Si seguim a Giddens, aquesta dependència és el preu que paguen els homes (tradicionals) en descurar el seu desenvolupament íntim per afavorir els seus desitjos de conquesta del prestigi social. *“Los hombres buscaron la identidad en el trabajo, y se equivocaron –siempre hemos de añadir que en general- al no entender que el proyecto reflexivo del ego implica una reconstrucción emocional del pasado para proyectar una narrativa coherente hacia el futuro. Su dependencia emocional inconsciente de las mujeres era un misterio cuya respuesta estaba en las mismas mujeres”* (Giddens, 2006: 62-63). D'aquí, veurem que El Duque manifesta la seva vessant dependent només a partir dels personatges de la seva mare i de la Cata, a qui, en diferents moments de la sèrie, El Duque considera i anomena com una feblesa.

Ens agradem: la innocència i el poder domesticat

La Cata i El Duque s'enamoren des del primer moment en què es veuen, fet que fa pensar en la centralitat de la imatge física i les primeres impressions com a característiques a valorar en la parella. El patró que articula la seva història, per tant, seria el de l'amor a primera vista, si no fos perquè s'introdueix el fet que ja es coneixien des de petits. Aquest mecanisme mitiga l'efecte superficial d'aquest “amor a primera vista” però el dota en canvi d'un aire de predestinació quasi mística; la idea poc sostenible que, com que es coneixien en la infància, es coneixen encara com a adults. A més, l'atracció entre la Cata i El Duque es construeix en termes de complementarietat: tots dos troben en l'altre el que els manca; El Duque troba en la dona l'afecte i la tendresa, i la Cata troba en el narcotraficant el risc i l'aventura. En el desenvolupament de la sèrie tot això anirà canviant a mesura que els personatges s'homologien.

➤ *La princeseta fidel*

El Duque actua com si s'hagués enamorat de la Cata des del primer moment en què la veu. Aquest fet ens indica que la bellesa de la Cata és un dels factors que fa que El Duque se senti atret per ella. De fet són diversos els personatges que al llarg de la sèrie destaquen que la Cata és “bonica”, malgrat la insistència en la seva manca de pits.

A més, la Cata reuneix una sèrie de requisits de comportament que són considerats virtut en el model tradicional de feminitat: és humil, és dolça, és treballadora. Té trets benevolents i no desitja els béns materials del Duque que sí que li volen les altres dones (encara que veurem que aquest punt és matisable). La Cata s'apareix davant El Duque com l'única persona que estableix un vincle amb ell sense que aquest vincle sigui manifestament utilitarista. El protagonista habita un entorn corrupte i farcit de traïdories (finalment fins i tot la noia assassinada a la primera seqüència de la sèrie l'havia delatat a la policia), i manté relacions amb dones (la Jessi) que, en principi, volen beneficiar-se materialment d'ell, i és aquí que la Cata es presenta com una relació alternativa i positiva per al personatge. Aquests trets “virtuosos” de caràcter de la Cata es mostren tant en la definició del personatge en relació a la resta de protagonistes com en els detalls de la seva gestualitat. Per exemple, ja des de la primera mirada que creua amb El Duque, la Cata abaixa la mirada. En general, respon a les interpel·lacions de l'home amb modèstia, humilitat, i certa supeditació que sembla complaure'l.



Durant la primera interacció entre El Duque i la Cata, ell la mira amb determinació i ella abaixa la mirada.

Aquestes característiques, sumades al fet que es coneguessin des de la infància, fan que El Duque trobi en la Cata la possibilitat d'expressar sentiments que no li són permesos en el seu entorn quotidià, i que ni tan sols no semblen pertinents a la seva personalitat. Trobar-se amb la Cata és, per al personatge masculí, una retrobada amb els sentiments de la infància i un altre jo potencial (frustrat) amb el qual, per moments, fantasieja. De fet, si El Duque li havia dit que el primer amor no s'oblida, l'eternitat i inevitabilitat de l'amor entre El Duque i la Cata es refermarà en diferents seqüències posteriorment.

Una altra de les característiques de la Cata que no només agradarà al Duque sinó que serà imprescindible per al manteniment de la història d'amor, és l'afecte incondicional que ella li professa, i que també se sosté en remissió al passat (la infància) en què la Cata ja es volia casar amb ell. Aquest és un altre dels elements de contrast entre la Cata i la resta de personatges que envolten El Duque. Aquest element es vincula amb la "fidelitat", una característica valorada (si no requerida) en la feminitat segons els paràmetres tradicionals. De seguida la Cata començarà a responsabilitzar-se de les situacions en què la posa El Duque, com fins i tot un intent d'assassinat contra ella mateixa. A més, ja des del primer sopar que comparteixen, ella mira d'ovbiar les coses negatives de l'home. Per exemple, quan ell vol explicar-li per què el germà de la Cata l'odia, és ella qui el talla i canvia de tema, evitant saber-ne alguna cosa dolenta (Graella 1.12. de l'annex 5). També quan la Clara vol convèncer-la que El Duque és traficant, la Cata ho nega (Graella 1. 14. de l'annex 5). En aquest cas, l'amor és volgudament cec.

➤ ***Un duc, salvador i matrimoni a l'alça***

L'atracció de la Cata cap al Duque es mostra de manera immediata des de la seva primera trobada. La irrupció que fa el personatge en forma d'ajut cap a ella mitjançant una demostració de poder (adquisitiu, i de xuleria) impressionen de forma efectiva la protagonista femenina. Malgrat l'exageració en l'actitud xulesca del Duque, la Cata se'l mira fascinada mentre ell surt de l'establiment caminant amb grandiloquència. De fet, quan la Cata parla a la seva amiga Clara de l'encontre, li defineix El Duque com un *príncep blau* "*Fue un momentazo, como en las películas*". Tenim per tant un enamorament a primera vista basat en l'operació del rescat masculí de la fèmina.

Si aprofundim en l'escena, la intervenció del Duque en favor de la Cata fa aquesta mostri una lleu expressió de triomf vers la seva cap a la botiga. La sensació és posada en escena mitjançant el gest de transferir-li el pes de la feina que estava fent (els penjadors amb els vestits passen de la Cata als braços de la seva cap) per anar-se'n a atendre El Duque, que ha sol·licitat que sigui ella qui li emboliqui el regal. Així es resol (encara que provisionalment) un conflicte entre dues dones mitjançant la intercessió d'un home que escull a quina de les dues atorga el poder. D'aquesta manera, la proximitat amb El Duque suposa per a la Cata, encara que de manera més subtil que en el cas de la Jessi, un possible ascens social (guany de poder social).



El Duque exigeix que sigui la Cata qui li emboliqui el fermall i la Cata exhibeix una lleu expressió de triomf.

La idea de l'ascens social a través del personatge masculí la trobem també en els crèdits de la sèrie. Focalitzats en el personatge de la Cata, i expressats mitjançant un pla subjectiu de la protagonista, la veiem passar, dins un taxi, des del seu barri humil fins a una zona de prestigi.



En els crèdits de la sèrie, la Cata passa del seu barri humil a un altre d'exclusiu mercès a la seva relació amb El Duque.

Allà, el taxi s'atura davant un local exclusiu, que ens és representat tant per la roba de les persones que hi accedeixen com pel fet que un porter està denegant l'entrada a diferents persones. Quan la Cata baixa del taxi, el porter la reconeix immediatament i li obre l'accés. Aquí, ser *"la nòvia del Duque"*, doncs, és un marcador d'estatus.



Només veure la Cata, el porter que no deixa passar altres persones, li obre l'accés al local.

La careta de la sèrie també ens mostra altres elements de l'atractiu del Duque, i aquí passem als elements més perillosos. Quan la Cata entra al local, el luxe es mescla amb les actituds sospitoses i extravagants. Hi ha dos homes estranys dempeus davant la taula del Duque, i quan la Cata els passa al davant veiem que la taula és plena de diners i que també hi ha una pistola. Malgrat el risc i les activitats il·legítimes que la posada en escena evidencia, la Cata somriu i s'emmiralla. El Duque rere d'ella, tanca la pintura. Tenim així diversos elements que posen en relació l'atracció i la violència, a més de la riquesa i el poder social.



La Cata accedeix accedeix orgullosa a buscar un home que l'espera envoltat de luxe, diners i una pistola.

Encara més, en aquesta darrera part de la careta la Cata es mostra visiblement satisfeta de sí mateixa. Especialment, pel que fa a la seva imatge i prestigi social (es mira al mirall, i veiem també com és mirada amb admiració i respecte per tots els presents). Això ens fa pensar que el que agrada a la Cata del Duque és el que l'home suposa per a ella, i no tant les qualitats intrínseques d'aquest. De fet, El Duque pràcticament no surt a la careta, i quan ho fa, el seu

rostre és ocultat només fins a les últimes preses, en què el veiem distant rere la Cata. Ella s'emmiralla en El Duque, es veu mirada per ell, i aquí rau la satisfacció.



El Duque pràcticament no apareix a la careta tot i que és el punt d'arribada i centre d'acció de la Cata. La protagonista femenina es mira, i mira com és mirada a la careta (Berger).

Així se'ns revela un altre dels atractius del Duque, que és precisament la seva inaccessibilitat. Aquesta característica ha estat detectada en la majoria de les seqüències d'interacció entre la Cata i El Duque, i generalment la direccionalitat és clara i és aquest el qui es mostra inaccessible vers la Cata. Després de la primera trobada entre els dos personatges, quan la Cata li explica a la Clara l'aparició del Duque en la forma d'un príncep blau, afirma també que no sap si el tornarà a veure. Més endavant, quan la Cata i El Duque sopen plegats per primer cop, ella li proposa que la deixi anar a la festa de casa seva i El Duque li nega aquesta possibilitat: *“no es una fiesta para ti”* (Graella. 1.12. de l'annex 5). Encara més, quan se sent incomodat amb el requeriment, ell decideix que s'ha acabat la cita i la porta a casa. Aquesta incertesa relativa a la presència del Duque en la seva vida, serà un dels motors de l'atracció que la Cata sent pel personatge (Graella 1.9. de l'annex 5). Els exemples són múltiples. El cinquè capítol, quan la relació sembla haver-se consolidat, la Cata té un somni en què El Duque és separat dels altres homes, fora, llunyà i inabastable (Graella 5.1. de l'annex 5). Diríem que aquest rol ambivalent del Duque és el que motiva l'acció de la Cata per seguir-lo, seguint els patrons de la novel·la romàntica: *“La heroína amansa, suaviza y altera la masculinidad aparentemente intratable de su objeto amoroso, haciendo posible que la afición mutua llegue a ser la línea directriz principal de sus vidas en común”* (Giddens, 2006:51).

Per acabar, cal esmentar que també hi ha un èmfasi en la bellesa física del Duque, remarcada no només pel tipus de plans, generalment molt tancats, sobre el seu rostre si no també pels diàlegs. La mateixa Cata, quan reconeix que el noi atractiu que l'ha ajudat a la botiga és El Duque, li diu “*cómo has cambiado*”.

El festeig: la persecució del fugitiu i els regals

Més enllà de les primeres seqüències, en què sembla que és El Duque qui pren la iniciativa, majoritàriament serà la Cata qui estirarà la relació i mirarà de fer-la possible.

De fet, una part central de la trama d'aquesta temporada és la de la transformació i esforços de la Cata per ser a prop del Duque, mentre aquest va fugint i recloent-se en els seus negocis, cada cop més complicats i perillosos. Només hi ha una seqüència al tercer capítol en què la Cata sembla verament voler allunyar-se del Duque, i és just després que el Lolo, el germà d'aquest, hagi intentat assassinar-la. Ella li diu que li hauria agradat continuar veient-lo però que “*me das miedo*”. Malgrat tot i que aquí la que es mostra inaccessible és la Cata, l'objectiu principal del Duque durant la conversa segueix essent de dissuadir-la que ella no els denunciï a la policia, i no tant que vulgui reparar la relació incipient. Per això afirmem que, tret d'una sèrie de demostracions de poder al principi de la relació, és en general sobre la Cata en qui recauen els esforços d'establir una relació amb El Duque. I ho fa seguint el patró de la “*cerca*”, com el descriu Giddens: “*La búsqueda es una odisea en la que la identidad del yo espera su validación del descubrimiento del otro. Tiene un carácter activo y en este sentido la novela moderna contrasta con las historias medievales, en las que la heroína es habitualmente pasiva. Las mujeres en las novelas románticas son en su generalidad independientes e inteligentes y así han sido retratadas. El motivo de la conquista en estas historias no es el de la versión masculina de la conquista sexual. La heroína alcanza y funde el corazón de un hombre, que es inicialmente indiferente y lejano a ella cuando no abiertamente hostil. La heroína produce así activamente el amor. Su amor hace que ella sea amada a su vez, disuelve a indiferencia del otro y reemplaza el antagonismo por la devoción*” (Giddens, 2006:51).

Però comencem pel personatge del Duque, que és qui emprèn les accions del festeig (tot i que per retirar-se'n ben aviat). Ja hem analitzat la seqüència en què El Duque i la Cata es troben a la sèrie per primer cop i l'hem definit com un improvisat primer acte de flirteig (Graella 1. 7.

de l'annex 5). El Duque seguirà el mateix patró de seducció per als següents actes, basant el seu festeig en les demostracions de poder i diners a la Cata.



El Duque fa una trucada als seus contactes per aconseguir un restaurant de luxe que els atengui en exclusiva de matinada.

Per exemple, la següent trobada té lloc quan El Duque la recull en una discoteca i la convida a sopar. La Cata diu que és massa tard perquè trobin res obert, però El Duque replica sense paraules, agafant el telèfon mòbil. Fa una trucada, per demostrar les seves influències (Graella 1.11. de l'annex 5). El Duque també juga a fer-la sentir *especial*; i així, en aquesta mateixa seqüència, quan la Cata es mostra gelosa perquè les altres noies del barri parlen d'ell, ell li demana que ella, *només* la Cata, li digui "Rafa".

La següent seqüència d'aquests dos personatges ens els mostra sopant sols al jardí d'un restaurant de luxe (el que demostra que les gestions del Duque han tingut el seu bon efecte, i també que té prou diners per pagar el servei especial, a més que està disposat a gastar-se'ls). Aquí El Duque torna a jugar la carta de fer-la sentir especial ("*el primer amor no se olvida nunca*") i comparteixen potser l'única conversa amb certa sinceritat i profunditat en tota la sèrie. Ara bé, el romanticisme s'acaba tan bon punt la Cata li demana que la deixi anar a una festa que, ella ha sentit dir a les altres noies, El Duque celebra a casa seva. Davant el requeriment, El Duque li diu que no i, a més, dóna la cita per acabada, oferint-se a acompanyar la Catalina a casa i sense prendre en consideració els seus sentiments i disponibilitat. De manera que la inaccessibilitat i l'hermetisme són sempre presents en la relació entre la Cata i El Duque, i potser és un dels elements que enganxa la protagonista femenina al mafiós. En aquest punt cal indicar que fins i tot quan és El Duque qui pren la iniciativa del festeig (en aquest cas, és ell qui li proposa anar a sopar i qui ho organitza) sempre

és ella la qui reclama un aprofundiment de la relació (per a aquest cas, poder anar a la seva festa) i ell qui s'hi resisteix.



El Duque canvia de to i d'expressió quan la Cata li proposa que la convidi a la festa de casa seva. El Duque sempre manté allunyada la Cata del seu espai i decideix quan comencen i s'acaben les trobades.

En tot cas, fins a cert punt pot dir-se que el festeig convencional entre la Cata i El Duque arriba fins aquí. La següent trobada entre els personatges té lloc quan la Cata es cola a la festa del Duque i la intenten violar i, després, matar. Per la qual cosa podem dir que la definició de la relació (si és que mai s'acaba de definir) es dona en una sèrie de fets convulsos que pressiona totes les preses de decisió.

El fet és que la relació germinal es manté perquè la Cata decideix colar-se en la festa del Duque. Per fer-ho, s'apropa a la Jessi, tot i que fins aquí a estat presentada com la seva rival i antagonista a la sèrie, i també manipula la Clara per a què li digui a la seva mare que passaran la nit juntes (Graella 1. 14. de l'annex 5). Per tant, el personatge de la Cata comença a manipular i enganyar les persones del seu entorn per realitzar la seva obsessiva història d'amor. Per anar a la casa del Duque, roba un vestit de luxe de la botiga i s'engalana; d'aquí

que puguem dir que l'estratègia de flirteig del personatge (femení) sigui ressaltar la seva bellesa com a valor de cotització. Un cop a la festa però, la tàctica de la Cata fracassarà i ni tan sols arribarà a veure El Duque. És el cap dels narcotraficants colombians que està negociant amb El Duque qui es fixa en ella i la intenta violar. La Cata, per defensar-se, el fereix i surt corrents, amb el narcotraficant perseguint-la i exigint al Duque i els seus sequaços que l'ofensa que li ha ocasionat ha de ser castigada amb la mort de la noia. A partir d'aquest moment la Cata entra al món del Duque i la relació es precipita. Les cartes posades en joc per la sèrie fan que, tot i que la Cata es defensi de manera independent de la violació, aquest acte la posi en mans del Duque, o la faci depenent d'aquest per sobreviure, ja que és ell qui haurà d'intercedir davant els narcotraficants i els seus homes per evitar que matin la Cata.

Per tant, l'acte unilateral de la protagonista femenina, quan no té en compte El Duque, és sancionat. De fet aquest sol acte de colar-se a la festa generarà una sèrie de desastres que iniciaran el camí cap a la decadència de tots els protagonistes del complex de narcotraficants i treballadores sexuals. Per tant, narrativament l'aparició de la Cata suposa a la sèrie el desencadenant del conflicte, així com de la ruïna del personatge masculí. Una degradació associada, per tant, a l'amor i activada, com passa en diverses narracions tradicionals, a la dona (McMillin, 2002).

Considerarem el primer petó com un nou acte festeig, tot i que es dona quan els esdeveniments adversos ja s'han precipitat. El primer petó el fa El Duque a la Cata, unilateralment, quan ella fuig de la seva festa, a l'inici del segon capítol (Graella 2.1. de l'annex 5). La Cata està espantada i s'escapa del Duque; ell la segueix i, quan l'atrapa, el primer que fa és besar-la.



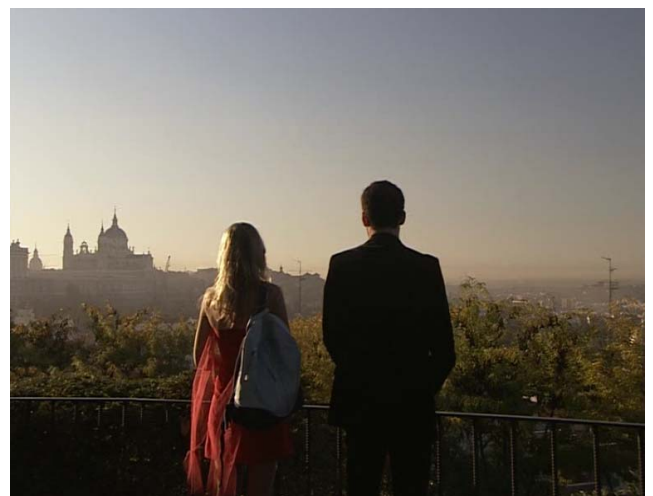
El Duque persegueix la Cata, que no vol veure'l i la besa, encara que d'entrada ella no ho vulgui.

Si fins aquí ella no volia parlar amb ell i el defugia, a partir del petó accedeix a establir una conversació. La passionalitat, per tant, s'associa a les situacions traumàtiques i violentes que en possibiliten o precipiten l'emergència. En el cas de la relació entre la Cata i El Duque, l'amor i la passió i s'aniran assimilant a la violència i l'agressivitat. En tot cas, aquest primer petó fa que s'introdueixi la figura de la persecució (de la dona per part de l'home) una imatge icònica molt potent en el model tradicional de relacions (la trobem en mites com el de Dafne). És ell, per tant, qui pren la iniciativa del petó, i ho fa amb certa violència perquè no té el consentiment de la dona. Però també com marca el patró, un cop ha besat la Cata, a ella resulta agradar-li i tranquil·litzar-la, fet que es basteix sobre l'assumpció que és l'home qui dóna estabilitat i seguretat a la dona, i la més mundana dita de "*dicen que no cuando quieren decir sí*". És la passió (de l'home), per tant, la que apaivaga la por de la Cata i possibilita la continuïtat de la relació, i és l'agressivitat o, com a mínim, intrusivitat d'aquesta passió la que desperta la passió femenina en aquest cas.



Hi ha una correlació entre les situacions de violència, por i tensió i la passió amorosa des del primer petó.

És en aquest punt que El Duque canvia d'estratègia a l'hora de festejar la Cata. Ara que ja s'ha fet evident als ulls de la dona la seva professió i estil de vida, li queda demanar un vot de confiança a la Cata, i la porta, amb els ulls tancats, a un mirador que possibilita una breu escena romàntica. La Cata té por fins que arriben a lloc, i la música remet a la tensió de la seqüència. Quan la Cata obre els ulls, sona de nou la música de piano que acompanya les seves trobades i El Duque mostra la seva vessant més sensible: *"siempre que me preocupa algo vengo aquí"*, diu, i li explica que el fet d'excloure-la del seu món (materialitzat en no convidar-la a la festa) és pel seu propi bé, perquè a ella no li convé, i no pas perquè no la vulgui a prop. Amb tot i l'esforç de justificació, El Duque traça una separació entre ell mateix i la Cata, i per tant es mostra inaccessible. I això sembla més aviat despertar encara més els desitjos d'apropament de la dona.



El Duque mostra a una Catalina visiblement afectada la seva faceta sensible i li demana silenci i complicitat.

Tot i mostrar-se tendre i afectuós, El Duque es manté distant mentre la Cata està visiblement afectada i plora. Encara més, al final remarca a la Cata que no expliqui a ningú res del que ha vist, emfasitzant un persuasiu: *“¿puedo confiar en ti?”*. La Cata assenteix, tot i amb expressió de preocupació. De fet, El Duque mantindrà sempre, al costat de la passió, el pensament estratègic i la prioritat dels seus negocis i seguretat. I així es repetiran interaccions com aquesta en què les conversacions sobre els sentiments s'empetiteixen davant els requeriments del Duque a la Cata per a què l'ajudi a tapar les seves actuacions delictives.

Cal dir que, tot i que El Duque mostra el seu afecte i tendresa cap a la Cata, seguirà encara embolicant-se amb la Jessi, a la qui afirmarà que no té interès per a la Cata. El fet és remarcable perquè disgrega el presumpte enamorament del Duque vers la Cata de la fidelitat sexual.

El festeig que la narrativa de la sèrie pot permetre's acabarà en dues seqüències cap al final del mateix segon capítol. El Duque tornarà a recollir la Cata a la botiga, quan novament és maltractada per la seva cap (aquest cop per haver-se endut el vestit d'amagades i haver-lo tornat trencat). En aquesta ocasió l'exhibició de poder del Duque va encara més enllà que en la seqüència de la seva aparició a la botiga. Després de subornar la cap de la botiga, que accepta un generós pagament pel vestit trencat per la Cata, l'encarregada encara no vol deixar sortir la noia abans d'hora, com li demana El Duque. Com que l'encarregada està parlant per telèfon, el mafiós li penja l'aparell i, tot seguit, l'amenaça: *“últimamente por el barrio están pasando cosas raras: hay incendios, robos... cierras tu la tienda ¿vale?”*. I se'n va amb la Cata, la qual omet la violència verbal exercida pel seu pretendent, si no és que s'hi sent atreta.

Minuts més endavant tornem a veure El Duque i la Cata al mirador. D'entrada, els diàlegs s'inicien amb un retret de la Cata: *“te he estado llamando”* i la seca i fugissera resposta de l'home: *“ya, es que he estado muy ocupado”*. Per tant ja en el festeig hi ha ocultació d'informacions (com que s'ha embolicat amb la Jessi, mentre la Cata li trucava) i una actitud evasiva per part del personatge masculí. Ella vol saber més coses dels seus negocis però ell no n'acaba de parlar fins que ella li fa presents les evidències (*“¿de dónde sale todo ese dinero?”*). Finalment, ell li admet *“no estoy orgulloso de lo que hago pero no sé hacer otra cosa”*. Es presenta així com a víctima d'un sistema de circumstàncies que l'exculpa de responsabilitat

individual. Aquí la Cata comença a mostrar l'esperit de redemptora que creixerà al llarg de la temporada; li diu *“no, eso no es cierto. Podrías dejarlo”*, i ell li diu *“Qué estás intentando, ¿salvarme?”*. Mostrant-li fotografies de la infància, ella diu amb determinació *“este eres tu: Rafa, y no El Duque”* (Graella 2. 7. de l'annex 5). La impressió de vulnerabilitat i que se'l pot canviar que ofereix El Duque afecta tant la Cata com l'espectador. Les motivacions de la Cata per redimir El Duque emergiran en d'altres seqüències. En una conversa amb la seva mare, per exemple, la Cata dirà a la seva progenitora que tothom es mereix una segona oportunitat.



La Cata l'interroga sobre les seves activitats, i després es mostra decidida a fer-lo canviar de camí.

La seqüència està rodada bàsicament amb un joc de plans i contraplans cada cop més tancats per reforçar la intimitat establerta entre els personatges, i després un pla mitjà que els abasta a tots dos i al paisatge en alguns moments com quan es passen les fotografies o es fan un petó. Amb el petó es tanca la seqüència i, a partir d'aquí, es complicarà encara més i precipitarà la relació entre aquests dos personatges.

[Per poder seguir amb coherència la història entre la Cata i El Duque caldrà explicar alguns successos fonamentals per al desenvolupament narratiu de la sèrie, tot i que no són estrictament el que definiríem com a “festeig”.] El germà del Duque, seguint les ordres de Morón, el capo colombià, intentarà assassinar la Catalina. Només serà interromput a l'últim moment pel Duque, que torna a salvar així la Cata. D'aquesta manera la Cata es veu empenya a necessitar la protecció del Duque per sobreviure un cop ha irromput al món dels narcotraficants. La seqüència en què El Duque salva la Cata de la mort a mans del seu germà és a l'inici del tercer episodi. En aquesta seqüència, El Duque, després de reduir el seu germà,

agafa un atac de ràbia i li posa la pistola a la boca, mostrant una agressivitat incontrolable davant la Catalina. Després mira de tranquil·litzar-la, però la fa marxar de seguida –acompanyada per un dels seus homes– molt de pressa; sense molestar-se ni a parlar amb ella i amb passar-hi una estona. Així podem dir que la inaccessibilitat del Duque es manté, tot i que fa algun esforç interactiu i confortador com demanar a la Cata que confii en ell. L'escena, en conjunt, mostra la violència exercida per dos homes davant una dona passiva i espantada.

Poc després, El Duque reapareixerà a la vida de la Cata mitjançant una trucada telefònica en què li demana que no expliqui res del que ha passat i que no el denunciï. A l'inici de la trucada El Duque afirma *“quería asegurarme de que estás bien”*, però de seguida es palesa que l'objectiu principal de la trucada és aconseguir el silenci de la Cata. Precisament la trucada arriba quan la Cata és a punt d'explicar-ho a la seva mare però, en parlar amb El Duque, no ho fa (Graella 3.2. de l'annex 5). D'aquí que podem afirmar que El Duque torna (i hi tornarà més endavant) a instrumentalitzar la Cata per garantir els seus negocis i/o mantenir la seva posició passant per damunt de qualsevol consideració humanista. I la Cata comença a renunciar als seus principis i a les formes d'actuació acceptades pel seu context per poder mantenir la relació amb El Duque.

Pel que fa a la Cata, la primera transició s'efectua en aquesta seqüència i la següent, en què El Duque insisteix a parlar amb ella i la va a buscar al barri amb el seu descapotable. Tot i que d'entrada la Cata no vol parlar-hi, finalment hi accedeix i tenen una conversa relativament comprensiva on s'expliquen les respectives posicions, tot i que El Duque no sembla disposat a cedir. La Cata diu que denunciarà el germà, no al Duque, però aquest li demana que li deixi resoldre les coses a ell i hi insisteix, amb un to manipulador i apel·lant tant als sentiments com a la seva manera de resoldre les coses. La Cata reforça els seus raonaments justificant la seva conducta en base al deure i la racionalitat, i El Duque s'esforça a mostrar-li la relativitat del punt de vista d'ella: *“deja de comportarte como una niña”* perquè per al marc referencial de l'home el que ha succeït ha de posar-se en el context que hi ha un cap de la màfia colombiana que s'ha sentit ofès per la Catalina, i per tant la violència dels esdeveniments és lògica dins el seu marc de comprensió del món. La conversa s'acaba amb la Cata manifestant que té por del Duque. De fet la 'por' serà un component clau de la relació que actua de manera ambigua motivant i desmotivant la relació. La Cata diu que li agradaria estar amb El Duque però que li té por. I afegeix: *“Ojalá pudiera quitarme ese miedo de encima”*. Ella baixa del cotxe i, quan se

separen, la Cata plora i El Duque marxa impassible.

Ens emboliquem: només quan ja ens hem compromès

La Cata i El Duque segueixen el model tradicional d'establiment de les relacions sexuals pel que fa als rols adoptats. El Duque, mascle, és qui empeny l'encontre sexual (tot i que molt mesuradament, atesa la seva conducta evasiva), mentre que la Cata, la dona, el reté (actuant com a *"gatekeeper"*). El primer intent sexual entre els personatges té lloc quan la Cata es presenta a casa del Duque a portar-hi una amiga que s'ha trobat drogada i que necessita la Jessi, que és a casa el mafiós (Graella 4. 8. de l'annex 5). Tot i que la Cata vol marxar d'immediat de la casa, ell insisteix per a què es quedi i la comença a besar sense parlar amb ella, que li retreu que no l'hagi convidada a la festa. La dinàmica de l'escena és que la Cata demana un compromís al Duque (*"Dime qué quieres. Porque yo tengo muy claro qué es lo que siento, pero no sé qué pasa por tu cabeza"*), mentre que aquest intenta evitar tant definir la relació com establir un diàleg (*"¿Por qué hay que hablarlo todo tanto? Estamos ahora aquí tu y yo; eso es lo único que importa"*) i pressiona per apropar-s'hi físicament. Quan la Cata insisteix en què passarà quan, l'endemà, ella el necessiti, ell només li respon *"Mañana lo hablamos"*. Així, tot i que s'estiren al llit i es besen, finalment la Cata segueix la conducta normativitzada per a la sexualitat femenina, que és reprimir-la fins a aconseguir el compromís actiu del mascle, i posposa l'establiment de l'apropament sexual. De fet, la primera relació sexual entre els dos personatges només tindrà lloc quan ja s'hagi verbalitzat, si bé de manera ambigua i fràgil, que *"son novios"*.

Cal afegir que aquesta mateixa matinada en què El Duque insisteix a establir relacions sexuals amb la Cata ja n'ha tingut prèviament amb la Jessi, per la qual cosa la seva sexualitat (masculina) és representada com a irrefrenable, tot i que sempre se situa en un segon pla respecte el *"treball"* i el prestigi social.

La primera relació sexual efectiva entre la Cata i El Duque s'esdevé en un moment d'enfonsament del personatge masculí, que la requereix. Comença amb desesperació i acaba amb pau i promeses, i per tant el sexe ocupa el lloc de mitjà per fer efectiva la solidesa de la relació després d'una tempesta emocional. En les seqüències precedents a la relació, El Duque ha fet assassinar el seu germà, embogit, i ha perdut tota relació amb la mare, personatge de qui tenia una alta dependència emocional. És en aquest moment que El Duque truca a la Cata

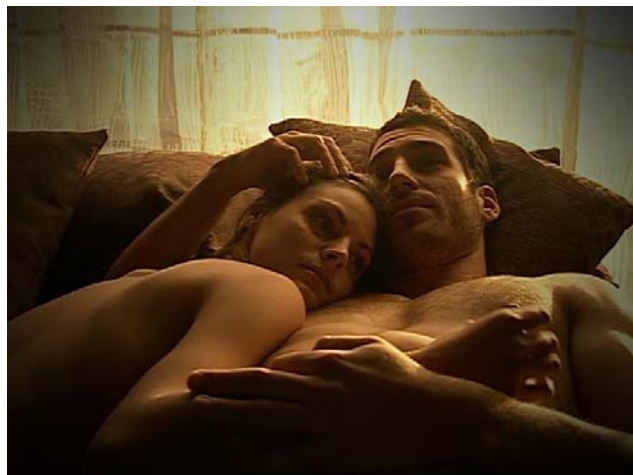
—ho fa a través del mòbil de la Jessi ja que l'altra no li agafa el telèfon— i li etziba *“te necesito”* mentre plora. La Cata, tot i haver començat la seqüència amb la determinació de passar del Duque, respon d'immediat a la crida i corre cap a casa de l'home. Allà, El Duque plora i els dos s'abracen desafortadament fins a fer l'amor. En el moment en què la relació entre ells dos s'inicia, les imatges es tornen de colors ocres remarcant la intimitat, i també sentim, de nou, la música dolça que acompanya les trobades entre els personatges. Ara bé, l'escena és interrompuda per un muntatge en paral·lel de la investigació dels policies, que són un contrapunt inquietant a la relació d'amor. De fet, l'arribada de la Cata a casa El Duque ens és mostrada a partir de la mediació d'una càmera oculta que els policies han instal·lat davant l'immoble. Aquest dispositiu i tot el muntatge en paral·lel dels policies parlant del Duque i la Cata fa que la relació només pugui ser presenciada com a fràgil i sota amenaça (externa).



L'arribada de la Cata a casa El Duque és mediada per les cameres policials. El Duque, traumatitzat, es recolza en la Cata i li mostra la seva dependència. L'apropament es dona a partir del dolor.

L'actitud de la Cata en aquesta seqüència és molt submisa i redemptora. D'entrada, es disculpa per haver marxat la nit anterior sense haver fet l'amor amb ell, i afirma que, el que li fa por no és establir relacions sexuals (*“no, no te tengo miedo a ti, tengo miedo de que me veas y no te guste”*). Tot i que El Duque mostra una actitud respectuosa i de preocupació per a què la Catalina se senti bé, sobretot actua de manera altament dependent, una de les característiques de la relació. Plorant, li diu *“te necesito, Cata, eres lo único que me queda”*, referint-se al seu naufragi familiar. I la Cata, redemptora, se'l mira amb compassió. Mentre s'abracen i fan l'amor, El Duque sent les veus del rebuig de la seva mare i de l'odi del seu germà (veus en *off* distorsionades damunt la música), que mesclen el trauma emocional del

Duque amb la nova relació amb la Cata, en qui recau el pes emocional del personatge masculí. El Duque, per tant, és representat com a internament/emocionalment fràgil, desesperat i dependent d'algu "bo" i que se l'estimi com la Cata. Per a aquest tipus de seqüències, és a la Cata a qui es trasllada el poder de la dependència de l'home estimat.



Quan la Cata i El Duque fan l'amor, la llum i els colors grogosos ens mostren intimitat i calidesa. El Duque projecta en la Cata els seus traumes familiars, i sobre les imatges sentim les veus del germà i mare del Duque parlant dels seus maltractaments de la infància i de com l'han traït o abandonat. Abraçats, es fan promeses de canviar de vida.

En sintonia amb els esforços redemptors de la Cata, quan són abraçats al llit, El Duque sembla doblegar-se a l'amor, refermant una possible relació. Però ho fa plantejant propostes de relació no viables, lligades a la inabastabilitat que el caracteritza: *"Cambiaría tantas cosas"*, o *"Podríamos mantenernos al margen de todo. Así es cómo me gustaría que fueran las cosas"*.

Les imatges de llit s'encadenen a una escena en què la Cata i El Duque s'estan banyant junts, i és aleshores quan la Cata se sent avergonyida de sortir de mostrar-se nua i El Duque endevina el seu complex amb els pits (Graella 4.11. de l'annex 5). Per això li deixa un feix de diners a la taula, proposant-li que se sotmeti a una operació d'augment dels pits. El personatge masculí, en aquest cas, remarca a la Cata que a ell ja li agrada tal i com és i que la troba perfecta (*"para mi eres perfecta, a mí me encantas, pero lo importante es que te sientas tu bien"*), però col·labora en el fet que ella tiri endavant l'operació, i és el primer cop que la possibilitat quirúrgica apareix a la sèrie. De fet, aquest serà un dels punts dilemàtics de la sèrie, atès que el motiu de l'operació dels pits és representat com una obsessió de la protagonista (i per tant, femenina) però suportada per un entorn que considera que els pits grans/canònics són més bonics (des d'una mirada masculina). Això es remarca amb comentaris continus de les noies (especialment la Jessi) i d'homes com el mafiós Morón. Encara més, sembla que la motivació

profunda de la transformació de la Cata sigui complaure aquesta mirada masculina que és la qui detempta el poder en el món diegètic de la sèrie i, sobretot, que és la que presumptament comparteix el seu objecte amorós (el Duque). En aquest sentit, i remetent al seu propi cos, la Cata identifica la submissió a l'amor amb declaracions com *“quiero ser perfecta para tí”*, i avaluant-se amb aquests paràmetres. El Duque hi respon de manera ambigua i, quan li dóna els diners afirma: *“Para mí no es nada, de verdad. Y para tí puede suponer mucho”*.



La Cata es mostra avergonyida de no tenir pit i demana al Duque que tanqui els ulls mentre ella es tapa. El Duque li donarà diners i, quan ella preguntí per a què són, ell li dirà que per a una operació d'estètica.

Som parella? El Duque decideix

El Duque no arriba a comprometre's mai, tot i que projecta els seus afectes cap a la Cata en una idea de parella que no s'acaba fent mai efectiva de manera pràctica i continuada.

Seguint la dinàmica inestable i asimètrica de la relació, la declaració de noviatge entre la Cata i El Duque es verbalitza en una nova seqüència de tensió, i és realitzada unilateralment per la part masculina (Graella 3.8. de l'annex 5). La decisió que són nòvies (com a mínim en l'esfera pública) la fa El Duque sota el pretext d'allunyar la Cata de les ànsies del Morón, quan aquest torna a assetjar la protagonista. Per tant, la sèrie ens torna a situar la Cata en una situació d'indefensió (en aquest cas sota un agressor masculí) i al Duque com salvador i persona de qui depèn la Catalina. En el context de la sèrie, les dones resten indefenses si no se sotmeten a l'empara d'un personatge masculí, i aquesta regla s'acompleix en general ja sigui per repetició o per sanció (els personatges que no l'acompleixen, o les dones que no tenen l'home que les protegeixi, no tenen bon destí, amb l'excepció per moments de la Jessi).

Quan El Duque vol remarcar que té una relació amb la Catalina per allunyar-ne el Morón, la definició verbal que en fa és “*es mía*” i, tan bon punt ho ha dit, la Cata somriu plaenterament. Es planteja aquí una satisfacció del personatge femení per la consolidació de la relació, tot i que performativament hagi de ser El Duque qui verbalitza la condició de la parella. Per la seva funcionalitat i sentit de “protecció”, però, l’afirmació d’aquesta relació de parella es produeix de manera tan poc ferma que només pot generar més inestabilitat als personatges i, especialment, a la Cata, que és la qui projecta les seves expectatives en una relació afectiva amb El Duque.

És destacable que, en la mateixa conversa amb el Morón, El Duque defineixi la Cata com el seu “punt dèbil”, quelcom que “hauria preferit que Morón no sabés”, de manera que, per bé que ho faci estratègicament, El Duque defineix estimar-se una persona com una cosa negativa i afeblidora.

Ruptura, consolidació o degradació? La inestabilitat

La relació, més enllà de les primeres seqüències, enfila un procés de degradació paral·lel a la degradació general que envolta els personatges. Per al personatge del Duque, tot i dependre emocionalment de la Catalina en els moments traumàtics, la relació sempre serà secundària respecte a les aspiracions tradicionalment masculines: “*adquirir status entre otros hombres; el que confieren las recompensas materiales y que va unido a los rituales la solidaridad masculina*” (Giddens, 2006:62).

Davant això, serà la Cata qui portarà el pes de la relació, renunciant a totes les esferes de la seva vida que són incompatibles amb ser “la nòvia del Duque”. De totes maneres, el punt central d’aquesta història d’amor és que no arriba a consolidar-se en cap moment. Les seqüències en què la Cata obté un cert grau de proximitat i compromís per part del Duque, són immediatament seguides per d’altres que trenquen de manera traumàtica aquesta relació, portant fins i tot a l’odi i la rancúnia recíproca entre els dos integrants de la relació amorosa. Com la Jessi s’encarrega de dir al Duque en una de les darreres seqüències de la primera temporada: “*es un amor imposible*”. Però aquesta inaccessibilitat i impossibilitat contínua, més que descoratjar racionalment la relació, sembla incentivar novament els personatges a perseguir-la.

La Catalina cova les seves expectatives amb El Duque en els quatre primers capítols, tot i que l'enamorament és gairebé immediat. Els seus desitjos s'adeqüen al model tradicional de relacions i a la dependència de necessitar un home que la salvi i la faci feliç. I de fet El Duque, especialment en la seqüència en què es coneixen, però també en d'altres com quan fan l'amor per primer cop, sembla adequar-se als seus somnis de núvia: *"from childhood to adulthood, the potential bride is socialized to prepare for the day when her handsome prince will sweep her away into a happily-ever-after life, free from class and sex oppression and away from the abuses of the workplace"* (Inagraham, 2006: 317). Tots dos semblen compartir aquests desitjos en les escasses seqüències afortunades que protagonitzen, però mentre la Cata manté aquesta determinació i fita en totes les seves actuacions i interaccions amb d'altres personatges, els mòbils del Duque són més amplis i la prioritat es trasllada sovint a les seves activitats entre homes i a la delinqüència, i no sempre quan el risc continu ho fa imprescindible. Així mateix, la seva sexualitat es desvia esporàdicament cap a d'altres dones, com marca el tradicional doble estàndard de conducta masculina en els paràmetres de l'amor romàntic (la dona virtuosa a casa, la passió desenfrenada a fora).

Així, si bé de fons circula entre la Cata i El Duque una idea de relació estable, aquesta hi és present dins el model tradicional que vincula la seva passionalitat al risc continu i la inestabilitat. De fet, si la primera seqüència que sembla transmetre certa idea de possibilitat i estabilitat a la relació és aquella en què fan l'amor per primer cop i acaben proposant-se un futur comú, aquesta només serà seguida per una altra seqüència en la mateixa direcció (Graella 5. 3. de l'annex 5). En aquesta, El Duque mostra entusiasme en recollir-la, però la seva activitat se centra en anar a casa l'home i fer l'amor. Altre cop el rol de la Cata és insistir en la consolidació de la relació, de manera que rebutja un regal que ell li ofereix (*"Mira, yo no soy como las otras chicas, ¿vale? No quiero que me trates como a ellas"*). La frustració d'ella, que respon a la consciència del model d'home en base a què actua El Duque, es palesa en què es posi a plorar i insisteixi: *"¿lo nuestro es diferente, verdad?"*. La Cata, per tant, vol ser estimada pel Duque i converteix aquesta voluntat en la seva croada al llarg de tota la sèrie. La seva frustració respon a la seva plena consciència que possiblement ella i El Duque no vulguin el mateix tipus de relació ni vida. Però tot i així encamina les seves actuacions a mirar de fer "canviar" El Duque.

En tot cas, després d'aquestes dues seqüències dolces ja no hi ha més pau per a la relació entre la Cata i El Duque. A la següent trobada entre els dos personatges, tot i que la Cata vol parlar amb ell i explicar-li els problemes del seu germà, El Duque està trasbalsat per les intrigues internes dels seus sequaços (Graella 5.6. de l'annex 5). La història d'amor es mescla així contínuament amb la trama i l'ambient de perill i de màfies. Concretament, quan la Cata arriba amb la il·lusió de quedar-se a parlar amb ell, El Duque la fa sortir de l'habitació per poder parlar en privat amb el Carlos (un dels sequaços) i la Cata se'ls mira, des de fora, entre intrigada i espantada.

A la següent seqüència ja comença una instrumentalització més directa de la Cata per part del Duque (Graella 5.7. de l'annex 5). Ell la porta a un hotel de luxe en què ella entra absolutament il·lusionada. Quan ja són a la suite, però, ell li demana que es quedi tota sola fent-li de coartada mentre ell se'n va a ocupar-se dels seus negocis. Practica l'engany perquè no li ha explicat abans que ella accedís passar la nit amb ell el que li demanaria, i l'ocultació perquè no li explica què va a fer: *“es mejor que no lo sepas”*, tot i que en línies generals la Cata ja sap de la il·legimitat dels negocis del Duque (se'n va a matar un company que els ha traït). La demanda és un acte manipulador i de xantatge, des de la perspectiva que El Duque sap que la Cata està incondicionalment enamorada d'ell. L'abús es reforça amb l'afegit que El Duque afirma que és la sola opció que té: *“Ya te lo dije, no que te quiero mezclar en mi mundo, pero no me queda otra salida. Necesito que piensen que he pasado toda la noche contigo. Si no lo quieres hacer lo entenderé, de verdad”*. Tot i el pal·liatiu final, el dispositiu ja està muntat i El Duque confia que la dona li dirà que sí.

A la següent seqüència analitzada, tot i que El Duque tornarà buscant l'afecte de la Cata, no es tranquil·litzarà fins que la Cata no li haurà garantit que enganyarà a la policia per a encobrir-lo. Si bé les demostracions d'afecte entre els dos personatges donen a l'escena un caire de tendresa, cooperació i complicitat, en el fons de la relació planeja una situació de “condicionalitat”. Les possibilitats que la relació tiri endavant si la Cata no acata les decisions del Duque són inexistents, i per aquestes altures de la sèrie el personatge femení ja s'ha mostrat incapaç de renunciar al Duque. L'actuació del Duque referma subtilment aquesta pressió sobre la Cata: el personatge es mostra tens fins que no té les coses resoltes. S'allunya de la Cata mentre li explica que la policia li preguntarà per ell... i es relaxa i la besa tot seguit

que ella li hagi garantit que l'encobrirà. La música reforça l'estat d'ànims del Duque: expressa tensió fins que la Cata accepta les condicions del personatge masculí; aleshores, sona la música suau de piano. El personatge del Duque poques vegades demana directament les coses; es limita a posar les seves necessitats sobre la taula i espera que sigui la Cata qui s'ofereixi per a resoldre-les; i la Cata sempre s'hi ofereix, mirant de salvar la distància entre tots dos. La conversa i subtil negociació de com gestionar l'activitat del Duque davant la policia s'acompanyen de declaracions com *“te he echado de menos”* i *“necesitaba abrazarte”*, confontent la relació afectivosexual amb la complicitat delictiva. Respecte la progressiva conducta de submissió de la Cata, cal afegir que, en aquesta seqüència, i encara després d'haver-se ofert com a coartada del Duque i posar-se consegüentment en problemes legals, la Cata demana disculpes a l'home per haver donat els diners que havien de servir per operar-se als pits al seu germà, víctima de greus problemes.

En les següents seqüències, ja al capítol 6, la Cata enganya la policia i la seva família, actuant agressivament (en termes verbals) contra la seva mare (Graelles 6.2. i 6.3. de l'annex 5). Encara davant la mare, la Cata defensa El Duque apel·lant a la compassió de la seva progenitora, que també el coneixia des de petit: *“el pobre Rafa había pasado una infancia muy difícil”*. Aquí la protagonista retorna al rol de redemptora i, encara més, intenta que la seva mare, també dona, adopti el mateix paper. Finalment acaba retraient a la seva mare que no lluités per recuperar el seu pare quan les va abandonar. Se'ns introdueix per primer cop aquí la pretesa absència d'una figura paternal que podria contribuir a explicar la conducta extremadament submissa i dependent de la Catalina: *“tu no habías hecho nada para que volviera, pero a mi no me va a pasar eso porque yo voy a luchar por lo que quiero”*.

L'agreujament de la situació fa que la mare exigeixi al Duque que deixi la seva filla, i El Duque ho farà així (Graella 6.4. de l'annex 5). Novament, torna a ser ell unilateralment qui dicta sentència sobre la seva relació i li diu a la Cata, que s'ha escapat de casa per anar-se'n amb ell, que no es poden seguir veient i que se'n torni cap a casa de la seva mare. Davant els retrets de la noia, que apel·la a tot el que ha fet per amor (*“Rafa, he mentido a la policia por ti, ¿vale?”*) ell gira els arguments cap a la instrumentalitat o la conveniència de la relació per a les seves activitats (*“Eres menor de edad, y yo también me podría meter en muchos problemas”*). Després del punt àlgid de tensió en la discussió, ella es gira per anar-se'n mostrant-se molt dolguda. Només és aleshores que El Duque es mobilitza en direcció cap a ella. L'atrapa i, en un

to més suau, li proposa retrobar-la quan ella sigui major d'edat, al cap de molt poc temps. *“Entonces nadie nos podrá separar”*, li promet a la noia. És una constant que tots dos personatges fan al·lusió contínua a presumptes perills externs que amenacen la seva relació, però mai consideren obertament el fet que són les seves pròpies actuacions les que construeixen una relació que en cap moment aconsegueix l'estabilitat, i que a més genera pertorbacions a l'entorn de tots dos. Aquesta reflexió només es donarà en el cas extrem que suposarà la mort del germà de la Catalina.

S'ha de dir que en aquest període de separació provisional és l'únic en què El Duque assumeix la fidelitat sexual (entesa aquesta en termes d'exclusivitat més o menys negociada i sinceritat). A l'inici del capítol 7, rebutja tenir relacions sexuals amb la Jessi tot i estar en un període de separació transitòria de la Cata.

La represa de la relació es dona a la meitat del capítol 7, en una festa a casa El Duque i davant la presència amarga de la Jessi (Graells 7.4. i 7.5. de l'annex 5). En cap moment fins aquí ni El Duque ni la Cata tenen cap consideració pels sentiments de la Jessi davant la seva relació (hi ha insolidaritat, per tant, de part de tots dos cap a un personatge que en una gran part dels casos els ha estat còmplice), d'aquí que la relació d'amor tingui components d'endogàmia i egoisme. La parella de seguida es reclou cap a l'habitació (l'espai íntim és l'únic en què la relació és possible) i fan plans de futur. El Duque torna a rendir-se aparentment a la idea d'una vida amorosa amb la Catalina i torna a expressar una presumpta voluntat de canviar de vida. Raona que aquest canvi respon a la voluntat de satisfer-la a ella, i no tant a una fita personal segons criteris propis: *“Voy a cambiar de vida, Catalina. Quiero que estés orgullosa de mí”*. El personatge exagera la seva voluntat de canvi i el rol que hi té la Catalina, i l'exageració és encara més evident si prenem en compte què passarà immediatament després. Li diu: *“tu haces que quiera ser mejor persona”*. A més, li ofereix anar-se'n a viure amb ell, també des de l'assumpció que ella li dirà que sí, i no com una proposta o negociació compartida. El plantejament de la convivència es fa des de la perspectiva que es tracta d'una cessió per fer-li un favor a ella: *“Quiero hacerte un regalo. Vente a vivir conmigo”*. De nou, és El Duque qui escull el moment i la manera en què la relació, presumptament, avançarà.

A matí següent, la Cata es troba un taló per a operar-se els pits. Ell el deixa a mode de detall, però l'acció pot ser interpretada com la seva resposta habitual de retornar l'afectivitat i la

sexualitat que li proporciona una dona mitjançant els diners o els objectes cars. El Duque gestiona la seva afectivitat mitjançant aquest sistema mercantil amb totes les dones de la sèrie però, molt notablement, amb la seva mare i la Catalina. Ens és presentat, d'aquesta manera, com algú que no sap gestionar l'amor i que, per tant, intenta correspondre'l mitjançant les ofrenes materials.

Com ja comença a ser previsible, al llarg de les següents seqüències la relació tampoc no es consolida. L'entorn familiar de la Cata s'oposa cada cop més fermament a la relació (Graella 7.8. de l'annex 5), i especialment el seu germà, que ha empès una croada personal per enfonsar El Duque. Tot i que la Cata insisteix en què "*él me quiere*", El Duque ha tornat a desaparèixer sense que ella en sàpiga res i la mare, encertadament, sap preguntar-li retòricament: "*Y entonces, ¿dónde está?*". En aquest punt, la Cata ja ha iniciat el seu trencament definitiu amb la família i, tot i que el comportament del Duque no és fiable, ella afirma confiar-hi i creure-hi cegament.

Per tant, tot i sense tenir cap notícia del Duque, la Cata decideix allunyar-se de les persones que s'oposen a la seva relació. Descobreix que el seu germà és qui ha delatat El Duque i, quan s'hi enfronta, ell l'escriu dient-li que ha estat tota la vida treballant per a què ella pogués estudiar i tenir una vida millor i que ella ho està espatllant amb els seus somnis irrealment. Acusa per tant El Duque de mentir-la i espatllar-li la vida. En aquest punt, la sola persona còmplice que li resta a la Cata és la Jessi, que li ha promès al Duque que cuidaria la Cata, i marxen plegades de casa. L'argument que finalment convenç la Cata a marxar amb la Jessi és que aquesta darrera estigui en contacte amb El Duque i que podran esperar-lo plegades. Per tant aquí la Cata renuncia a la totalitat de la seva vida només per l'esperança que El Duque pugui tornar a buscar-la. La relació entre les dues dones es transforma a conseqüència que comparteixen la devoció per un mateix home; en l'absència d'aquest, la transformació de la seva relació s'efectua en positiu (Graella 7.10. de l'annex 5). La Jessi acomplirà el mandat del Duque de tenir cura de la Cata i serà ella qui portarà el pes de la manutenció de totes dues; a més, pagarà l'operació dels pits de la Cata. Des del moment en què la noia s'opera, a la sèrie ja hi sortirà contínuament amb escots pronunciats i mirant-se sovint al mirall.



La Catalina descobreix que el seu germà és qui ha provocat la detenció del Duque i li diu que no vol veure'l més. La Jessi li proposa marxar amb ella lluny de les famílies repressores (tot i que la situació de totes dues noies és molt diferent) i esperar juntes El Duque.

Amb la Jessi, la Cata adquireix un comportament més cínic (Graells 8.1., 8.2., 8.3. de l'annex 5), especialment quan creurà que El Duque és mort (Graells 9.2. de l'annex 5). El Duque, per garantir la seva seguretat en un moment d'extrema urgència, fa creure fins i tot a la Cata que és mort. De manera que li oculta informació tot i que sap el patiment que pot generar. Durant aquest període, a més, la sèrie posa en marxa un equívoc: la Cata, creient que El Duque és mort, comença una relació amb un altre mafiós, en aquest cas més refinat que El Duque, però de qui ella no s'ha enamorat. Les motivacions subjacents a l'establiment de la relació semblen ser que ell la tracta molt bé i disposa de quantiosos béns materials. En aquest cas també és la pressió de les altres dones amigues de la Cata, que valoren positivament l'individu, un factor decisiu per dotar-lo de valor de cotització per a una relació. Que la Cata pensi que El Duque és mort és el mecanisme justificatiu de la sèrie per posar-la en una relació afectivosexual amb un altre personatge masculí sense modificar la seva imatge d'innocència i puresa clàssica.



La retrobada entre El Duque i la Cata s'efectuarà sota la pressió de la violència policial, que la parella desconeix.

La retrobada entre la Cata i El Duque té lloc al desè capítol; quan l'home la cita mitjançant un misteriós missatge sense haver-la informat prèviament que la seva mort ha estat un muntatge. La seqüència es construeix com un moment màgic, però sempre sota el risc de la clandestinitat, en què la Cata amb prou feines pronuncia una lleu recriminació pel fet d'haver estat absolutament desinformada de la situació del Duque. Encara més, l'escena del retrobament a l'entrada d'una cabana al bosc ens és mostrada de nou a partir de l'observació de dos policies, fet que dóna més tensió i inseguretat a la possible reconstrucció de la relació. L'impacte emocional de l'escena sembla diluir-se quan la Cata li ensenya els pits, ja operats, al nouvingut i exclama: *"bueno, al fin lo conseguí. ¿te gustan?"*. El Duque respon amb distància respectuosa: *"para mí siempre has sido perfecta"*, però li mira els pits de manera sospitosa. En tot cas, la interacció torna a posar de relleu la importància de la bellesa de la Cata, principalment per a ella mateixa, que s'autovigila amb l'objectiu de ser com a l'home cobejat li agrada que ella sigui.



La retrobada, un cop dins la cabana, es representa com eròtica i entusiàstica. El Duque observa fixament els pits nous de la Catalina. Després és ell qui porta la iniciativa de la relació sexual.

La Cata intenta ser honesta amb El Duque i explicar-li que ha establert una relació amb un altre home, però és el mateix Duque el qui no vol rebre cap informació adversativa en el moment de la retrobada: *"Rafa, tengo que decirte algo..."* i ell la talla: *"No digas nada"*. La fragilitat de la relació fa que el necessari relat de la situació actual dels personatges sigui comunicada de l'un a l'altre. La pobresa comunicativa és una constant en la relació, que es presenta com basada en una presumpta espontaneïtat i comprensió automàtica generada per l'amor però que, clarament, farà fallida. D'aquí es genera una mena de consolidació de la relació que només durarà una seqüència més. Veiem a la Catalina i El Duque després d'una relació sexual fent-se promeses de netejar i possibilitar una relació. Però els mateixos plantejaments resulten quasi inversemblants, al·lusions al paradís (*"sólo me queda cerrar un negocio y nos podemos ir donde quieras; al Caribe"*), tan per la situació present dels personatges com pel comportament que El Duque ha demostrat tenir. Les declaracions d'estima van des d'un home en la clandestinitat i que la policia considera mort afirmant que *"estamos juntos y no nos va a separar nadie"*, i la Catalina demanant-li que *"yo sólo quiero un sitio donde nadie nos recuerde el pasado"*. De fet, la Cata se sent malament per haver-se embolicat amb Cortés; intenta justificar-se explicant com d'infeliç ja estat *"me quedé vacía y nada tenía sentido"*. Però al final no explica al Duque la seva història amb l'altre home, fet que indica certa por a una possible reacció del Duque que els torni a separar. La Cata, per tant, és en una situació de patiment continu vers la pèrdua del Duque. De fet, quan ella treu el tema que el Torres (el policia) ha preguntat per ell dubtant que realment estigui mort, la calma i tendresa de la seqüència es trenca. Sona música d'intriga i finalment, i tallant ja la conversació, El Duque li exigeix a la Cata que guardi silenci sobre el fet que ell no és mort. La seva demanda trenca la dinàmica de la conversa romàntica i torna a introduir la inquietud en la relació: *"no le puedes decir a nadie que me has visto"* (Graella 10.2. de l'annex 5).



La Cata està espantada i li explica al Duque la seva infelicitat per justificar la relació amb Cortés; finalment no gosarà explicar-li la relació. Quan El Duque sent parlar de la policia s'aixeca embalat i canvia el to de la conversa. Demana a la Cata que no expliqui a ningú que és viu.

La relació tornarà a trencar-se de seguida generant més inestabilitat per als dos personatges. Serà quan El Duque s'adoni que la Cata ha establert una relació amb un altre home, en Cortés, mentre ell era, en la percepció de la Catalina, mort. Tot i la ignorància de la Catalina, la gelosia del Duque pot més que ell i s'enfurisma amb la noia, a més de deixar-la. L'acusa indirectament de ser un prostituta (el que ell considera clarament despectiu) i ella li torna una bufetada (impressionada pel canvi de codis en la relació).



El Duque s'enfurisma davant la Cata pel fet que ella s'hagi embolicat amb en Cortés. Ella intenta primerament dissimular (fet que delata la seva por) i després donar-li explicacions.

El Duque censura la possible sexualitat de la Cata més enllà d'ell i li carrega tota la responsabilitat d'espatllar la relació: *"lo has jodido todo"*. Les reaccions dels dos personatges davant el conflicte són oposades: la Cata es posa a plorar, i El Duque es torna agressiu. Ella s'esforça a reinstaurar el diàleg i la relació buscant explicacions (*"te prometo que no significa*

nada para mí. Yo sólo te quiero a ti") mentre que ell s'evadeix i talla tota possible comunicació (*"no me toques"*). *"Déjame"*, li diu secament, i hi afegeix gestualitats despectives. La Cata s'esforça a aconseguir la reparació del malentès fins i tot sotmetent-se al seu menyspreu: *"Esta mañana me decías que estaríamos juntos para siempre (...); ¿qué ha cambiado? (...) Rafa, por favor, no hagas que te suplique ¡contéstame!"*. Aquí ell torna a menystenir-la expressant la seva prioritat per la feina afirmant que *"tengo que concentrarme en mis negocios; no tengo sitio para ti"* i quan ella torna *"pues esta mañana sí que había en tu cama"* ell la talla molt serenament i freda *"no quiero volver a verte"*.



La Cata suplica arreglar la relació alhora que El Duque es mostra evasiu i la repudia: *"no me toques"* i *"no quiero volver a verte"*.

Aquí s'explicita el que ja era latent en moltes altres seqüències, que és la Cata qui porta la càrrega de fer funcionar la relació, i que això es complementa pel fet que El Duque tingui sovint comportaments que el fan inaccessible. El dramatisme de la ruptura s'agreuja quan la policia, que els espiava, irromp a escena, i El Duque pren a la Cata com a ostatge apuntant-li el cap amb una pistola, amenaçant la policia que és capaç de matar-la si cal. De fet, la tensió s'havia anat construint al llarg de tota la seqüència no només mitjançant el conflicte entre els personatges sinó també amb un muntatge en paral·lel dels policies rodejant la casa i prenent posicions per a l'assalt.



Quan El Duque es veu rodejat agafa la Cata de mala manera i amenaça de matar-la. Remet a l'assassinat de la primer noia de la sèrie mirant a l'agent Torres i dient-li que ja sap de què és capaç.

El Duque, que suma la desesperació a la fúria, s'oblida i omet el patiment de la Catalina, a més que acaba d'esbrincar-la per la presumpta fallida d'ella com a parella. De fet, aquí El Duque aplica una vara de mesurar diferent per a ell que per la Cata, ja que ell també ha estat amb una altra dona mentre la Cata creia que ell era mort.

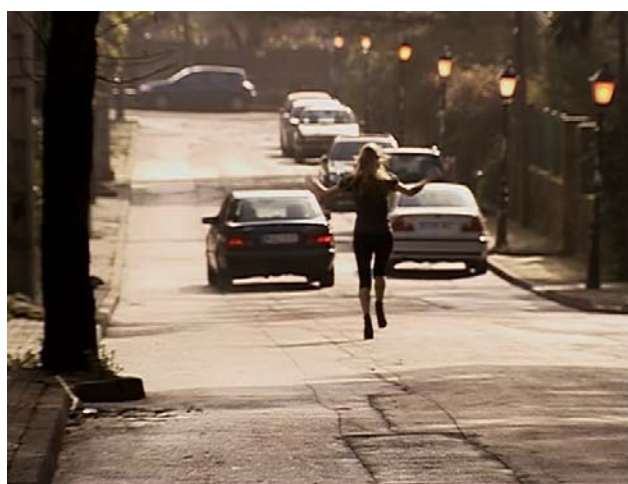


Durant la seva desaparició, El Duque viu una apassionada relació sexual amb la filla d'un *capo* colombià. Amb tot, no prometrà cap relació seriosa a la noia encara que aquesta li ho demani. Després no tolera la sexualitat de la Cata fora de la seva relació.

Sanciona per tant en la sexualitat femenina una conducta que en realitat no és infidel (la Cata creia que no faltava la confiança de ningú, ja que El Duque era mort) i en canvi autoindulgeix la seva pròpia infidelitat (ell sí que sabia que la Cata era viva). Encara més, en el seu enuig hi ha un component d'orgull masculí, que s'agreuja pel fet que en Cortés és un enemic en l'actual correlació de forces del narcotràfic madrileny.

A la següent seqüència (Graella 10.5. de l'annex 5) El Duque fa baixar la Cata del cotxe amb què s'han escapat i dona per acabada la relació. Manté el to de fredor despectiva quan ella,

espantada, li pregunta: *“¿me hubieras disparado?”*, i ell ni li respon. Només diu *“esto ha ido demasiado lejos”* i *“bájate del coche”*, insistint en què se'n vagi quan la noia li suplica. Quan ella baixa, a poc a poc i amb resistència, del cotxe, ell ni tan sols la mira. I encara després d'haver avançat i deixar-la a ella enrere, s'atura per uns moments, en què la Catalina s'il·lusiona i corre cap al cotxe; és aleshores que El Duque torna a engegar i se'n va definitivament. La Cata es mostra com encara desitjant mantenir la relació fet que, si prenem en compte el que ha succeït en la seqüència anterior, palesa que la violència no és, almenys, cap obstacle (si és que no és un al·licient) per l'atracció que la Cata sent cap al Duque i els seus mòbils per mantenir la història d'amor.



El Duque no atén a les súpriques de la Cata i no deixa cap marge de negociació. Després, la veu corrent rere el cotxe i no s'atura.

Encara després d'aquesta seqüència, en què la Cata és menyspreada pel Duque, que se'n va i la deixa d'aquesta manera brusca, la Catalina intentarà parlar amb l'home, que s'hi negarà. Davant la seva negativa a qualsevol mena de diàleg, la Cata fins i tot es presenta a casa d'ell a buscar-lo, forçant el diàleg amb insistència, però els seus sequaços li responen *“El Duque no te quiere ver, ¿es que no te enteras?”*. Ahora el personatge masculí sembla prendre consciència de la seva influència negativa sobre la vida de la Catalina i reflexiona que, *“cada vez que me acerco a Catalina, le jodo la vida”* (Graella 11.1. de l'annex 5). En una conversació amb la Jessi (Graella 11.2. de l'annex 5), la Cata encara mira de justificar les actuacions del Duque: *“él nunca me hubiera disparado. Hizo eso porque estaba acorralado”*. La Jessi li remarca en aquest punt la submissió que veu en la seva companya respecte El Duque: *“Cata, siempre haces lo que él dice y nunca piensas en ti”*. En una altra seqüència més endavant (Graella 11.4. de l'annex 5), també és la Jessi qui l'adverteix del tipus d'home que és El Duque: *“no va a dejar de*

hacer lo que hace, ni por ti ni por nadie”, emfasitzant de nou la inaccessibilitat de l'objecte amorós de totes dues.



La Jessi intenta convèncer la Cata que s'oblidi del Duque, quan aquesta es lamenta que l'home no la vol veure. També li insisteix que es quedi amb en Cortés, que és detallista i li regala reiterats rams de flors. La Jessi va amb roba interior provocativa per casa, però totes dues llueixen escots exagerats.

La desaparició radical i el maltractament que El Duque exerceix sobre la Cata sembla sotmetre-la més que no pas alliberar-la, i el personatge femení reforça el rol de sostenir amb fidelitat una relació que existeix més per la seva negació que per la seva posada en pràctica. Així, quan la policia intenta que la Cata col·labori amb ells aportant-los informació del Duque per salvar una persona a qui ell vol assassinar, ella es nega a fer-ho (*“lo siento pero no puedo ayudarle”*) per fidelitat al sicari. En aquest punt la Cata és del tot al terreny del Duque, parcialment per la desesperació que pateix vers la possibilitat de perdre El Duque.

Però la tensió entre les dues relacions de la Catalina es resoldrà de manera força tradicional, tot i que serà la Cata qui escollirà quedar-se amb El Duque. La seqüència (Graella 11.5. de l'annex 5) s'inicia quan en Cortés demana matrimoni a la Cata mitjançant un anell molt car, que és ofert tòpicament com a prova d'amor (*“esto significa que te quiero”*). La declaració, a més, i especialment la seva posada en pràctica a través d'un objecte valuós, també serveix per apujar la cotització de la Cata. La Cata resta fascinada davant l'objecte, una reacció que proposa a l'espectador que el personatge ha patit alguna mena de canvi, i també que la Cata té una relació diferent amb cadascun dels dos homes. Si amb El Duque se sentia malament quan ell li feia un regal, perquè li semblava que això l'assimilava, a ella, a la resta de relacions que té El Duque, ara amb en Cortés no es mostra cap mena de reacció incòmoda, sinó només fascinació pel valor de l'objecte. En tot cas, El Duque irromp en la declaració a “recuperar” la

Cata, però la frase que pronuncia només pot respondre a un model patriarcal: *“he venido a por algo que me pertenece”*. A més, la seva presència en aquest conflicte no és necessària perquè la Cata ja li ha expressat que el prefereix a ell i que deixarà en Cortés (tot i que la manera com es mira l'anell i la manera en què en Cortés li diu *“te quiero”* arriben a fer dubtar l'espectador). Aquí s'obre una negociació entre els dos homes on la dona, buscant un nou rol marcat per línies tradicionals, no fa ni diu res. El Duque accepta les condicions de negoci que li ofereix Cortés a canvi que aquest darrer no intercedeixi entre ell i la Cata *“no te metas en lo mío”*, i en Cortés al·lega que *“hay un problema (...) de principios: para mí Catalina no tiene precio”*. La reacció del Duque és murmurar-li a la Catalina que l'esperarà a baix, al cotxe, convençut per tant que ella hi anirà.



La Cata es mostra fascinaada tant pel valor del regal com per la declaració d'amor d'en Cortés. El Duque irromp i negocia amb Cortés la recuperació de la Cata: *“he venido a por algo que me pertenece”*.

La intervenció del Duque porta a l'últim restabliment de la relació d'aquesta temporada. La parella torna a compartir relacions sexuals i El Duque admet tant la seva dependència de la Cata com el seu descontrol emocional i gelosia: *“Me estaba volviendo loco pensando que estabas con ese tío”*. També hi suma el component afectiu i, potser manipulador, en el sentit de començar a generar en la Cata compassió o, com a mínim, la idea que la necessita, tot i que condiona la seva estima a l'adhesió incondicional o com a mínim acceptació de la Cata al seu estil de vida: *“Tu eres la única persona que no me ha fallado. Te quiero”*.



La Cata i El Duque tornen a trobar-se en la fràgil intimitat que comparteixen. Ell li emet grandiloqüents paraules d'amor i l'escena acaba amb petons apassionats.

La primera escena de la seqüència comporta afirmacions grandiloqüents d'amor del Duque (*"Te juro que no te dejaría por nada del mundo", "confía en mí"*) que se sumen als de la següent escena en què, al matí, El Duque torna a deixar sola la Cata per atendre els seus negocis secrets (Graella 11.7. de l'annex 5). Quan la Cata l'observa recollint per marxar, li agafa por i li pregunta: *"¿y esa cara, pasa algo?"*. Ell a tranquil·litza dient-li que no passa res i que tot sortirà bé. Aquí l'home reforça encara més una idea de fidelitat i exclusivitat que vulnerarà tot just després: *"Ahora estamos juntos. No nos va a separar nadie. Te lo prometo"*.



De matinada, El Duque ja marxa a atendre els seus negocis. Quan la Cata el veu marxar, s'espanta en resposta a les seves males experiències amb El Duque, i té por que la relació torni a espatllar-se.

Si la relació entre El Duque i la Cata és, contínuament, un contrapunt d'apropaments i allunyaments, l'excessiva proximitat que es dona en aquestes darreres dues escenes derivarà en una distància quasi insalvable a la sèrie. L'associació entre la passió i l'odi arribarà a un punt àlgid quan la Cata, que es disposa a abandonar en Cortés per realitzar finalment el somni de consolidar una relació amb El Duque, acaba sent convençuda per Cortés que testimoniï, des

d'una càmera oculta, les negociacions del Duque amb ell (Graella 11.8. de l'annex 5). Per aquest moment, El Duque està en una situació delicada i el negoci que ha d'establir amb Cortés és molt important per a ell. L'única solució de pacte que aquest li ofereix, és que deixi la Cata: *"quiero a Catalina"*, com si la dona fos un objecte intercanviable. El Cortés juga la negociació amb l'avantatge de saber que la Cata els està veient: *"la chica, o los negocios"*. El Duque hi accedeix (*"tú ganas"*), i ho fa davant els ulls de la Cata, que el veu des d'una altra



cambra mitjançant la càmera oculta que li ha mostrat en Cortés.

La Cata testimonia amb ràbia i decepció la negociació entre El Duque i Cortés; una negociació en què Cortés, des de la superioritat circumstancial i cognitiva, manipula amb habilitat la situació.

La decepció de la Cata, que veu les seves il·lusions esfondrades i El Duque comportant-se de manera molt diferent de com és amb ella, es torna immediatament odi. Per primer cop, pren l'absoluta determinació de no voler veure més al Duque; deixa tots dos homes i se'n torna a casa. La seqüència no deixa de marcar-nos la Cata com a personatge cotitzat per a qui es representa un conflicte entre homes en què a cap dels dos no li importa manipular ni ferir el personatge femení. Encara més, quan després del desengany la Catalina va a buscar el seu germà per demanar-li que vol tornar a casa, aquest tampoc no li és sincer respecte la seva obsessió, ja quasi persecutòria, contra El Duque (Graella 11.9. de l'annex 5). Per tant, tots tres homes, de manera paternalista i alhora possessiva intenten controlar el destí de la Catalina i, sobretot, la seva relació amb els altres homes. De fet, quan la Cata fa les maletes la Jessi mira de convèncer-la de la conveniència de quedar-se amb el Cortés, tant pels possibles econòmics de l'home com per la seva situació de poder i disposició de complaure-la. Els criteris de valoració de la Jessi són aquí molt tradicionals i la Cata expressa cert indicatiu alternatiu quan proclama: *"yo no quiero volver a sentirme utilizada ni engañada ni usada como un juguete"*.

El darrer capítol de la temporada acaba de bolcar la relació cap a l'odi i la desconfiança (tot i que la passió s'hi matindrà). Un sicari del Duque descobreix que el germà de la Cata els està enganyant i col·laborant amb la policia i el dispara, sense consultar-ho al Duque. La policia li demana ajut a la Cata, que ja ha tornat a casa per intentar restablir la seva vida familiar i els explica que ella ja no vol saber res més del Duque. Encara aquí, ella no vol creure que El Duque tingui res a veure amb l'agressió al seu germà. Si bé fins ara no ha estat directament així, El Duque sí que pretén matar el germà de la Catalina, que ja és greument ferit a l'hospital, perquè sap que no deixarà de perseguir-lo. En fer-ho, li demana a la Jessi: *"Catalina no puede saber nunca nada de esto"*, de manera que demostra actuar per lliure, sense dialogar ni consensuar amb la Cata cap de les seves accions i, a més, estar disposat a passar-se la vida sense desvelar-li un fet tan greu (Graella 12.3. de l'annex 5). Després d'assassinar el germà de la Cata a l'hospital, El Duque es troba la Cata a la sortida, abandonada per la seva família que la culpabilitza d'haver causat la mort del Jesús en embolicar-se amb El Duque. Ell vol parlar amb ella, però no li és sincer i, després d'haver matat el seu germà, gairebé sona cínic: *"yo te quiero, Catalina. Yo nunca permitiría que pasara algo malo"*. La Cata l'indaga, volent creure's qualsevol cosa que li faci oblidar l'evidència: *"Rafa, júrame que no tienes nada que ver con la muerte de mi hermano"*. Però El Duque no pot respondre-li. Només al cap d'uns segons, conscient que el poden detenir, marxa i la torna a deixar sola: *"Me tengo que ir. Llámame por favor. Esto no puede quedar así"*. Ella només plora i murmura *"cabrón"* (Graella 12.4. de l'annex 5). L'amor vinculat al patiment arriba aquí al punt extrem en què canvia de direcció i els valors que ja es vinculaven amb aquest amor cobren entitat: la insolidaritat, la rancúnia, el rebuig, la inestabilitat, la violència, l'engany passen a regir la dinàmica de la relació. Tot i que per les últimes seqüències de la sèrie, és la Cata qui es torna inaccessible i El Duque qui mira de parlar amb ella i apropar-s'hi i, per tant, qui porta la càrrega de la relació.



Quan El Duque surt de l'hospital es troba la Cata, que ha estat repudiada per la seva mare. Ell no pot negar-li que no té res a veure amb la mort del seu germà, i marxa ràpid fugint de la policia amb la Jessi.

Per les darreres interaccions de la temporada entre els dos personatges, la Cata es posa d'acord amb la policia per parlar una trampa al Duque i que aquest sigui detingut. Malgrat totes les evidències que la Cata el trairà, El Duque es mostra segur i convençut que la Cata no l'enganyarà, i defensa aquesta creença davant els seus seuaços i la Jessi, que l'adverteixen. Encara més, El Duque es confia cegament al concepte d'amor i afirma *“pasará lo que tenga que pasar”*, fent al·lusió a que el destí ja marcarà l'esdevenir. Ara és la Cata que manipula, oculta informació i enganya El Duque, ja no tant amb l'objectiu d'obrar amb correcció sinó per venjança amorosa, fet que torna a inscriure's en un model tradicional de relacions.

Finalment, els homes del Duque i la Jessi atordeixen el protagonista masculí per tal que no acudeixi a la cita amb la Cata, i descobreixen que, efectivament, era una trampa. El Duque es mostra enfonsat i diu amb desesperació *“yo la quería”*. I la Jessi li respon *“ya lo sé, pero es un amor imposible”*, marcant una sèrie de dificultats i diferències entre els dos personatges que, al llarg de la història, han estat més al·licients que no pas frens per a la relació. Aquí es pot donar, encara que de manera provisional, la relació per tancada. L'odi de la Cata encara va més lluny i, veient que ha fracassat en perjudicar El Duque a través de la policia, anirà a buscar l'enemic del Duque, en Cortés. Li oferirà casar-se amb ell a canvi que ensorri o mati el seu antic amant.



En Cortés posa l'anell de prometatge a la Cata i es besen; la Cata es mirarà l'anell al final de la sèrie i somriurà amb rostre de venjança mirant les armes que en Cortés col·lecciona.

D'aquesta manera, la solució que troba la Cata a resoldre la situació generada amb El Duque acaba passant per dependre d'un altre home, que és qui podrà enfrontar-se al Duque (Graella 12.8. de l'annex 5). En aquest pacte, la Cata es tracta a ella mateixa com a mercaderia: *“si todavía me quieres puedes tenerme”*, com ja havia fet en Cortés qui, explícitament, diu: *“me dijiste que no había nada en el mundo con lo que yo pudiera comprarte”*. Per tant, la Cata establirà una relació basada en l'interès instrumental amb l'objectiu principal de fer mal a la persona amb qui fins al moment havia volgut establir una relació afectiva. El Duque, alhora, empenen una relació conformista amb la Jessi per tal de no trobar-se sol i en agraïment a que ella se li hagi mantingut fidel, però mancada de tota passió i, per moments, consideració.

LA RELACIÓ ENTRE EL DUQUE I LA JESSI

Ens coneixem: càlculs i pactes

La relació es presenta com a ja iniciada al principi de la sèrie, per la qual cosa no veiem en pantalla com es coneixen els dos personatges. La coneixença és relatada de manera freda per la Jessi com *“este es el tío que me tiré hace dos semanas”*, per la qual cosa sembla entendre's que s'han conegut de festa i s'han embolicat sense que hi hagi cap implicació emocional. Amb tot, la Jessi es mostra com una caçadora orgullosa de la peça, admirada per l'estatus econòmic del Duque. De fet, el context en què El Duque apareix per primer cop davant la Jessi és en un descapotable mentre la noia és amb les seves amigues, que també admiren la presència del personatge masculí, que així és presentat com l'*home cobejat* per part de [totes] les dones. La Jessi en parla de manera freda i instrumental, mirant de demostrar la seva pròpia duresa

“chicas, os presento a nuestro pasaporte para salir de este barrio de mierda” (Graella 1. 4. de l'annex 5). Amb tot, per aquesta seqüència El Duque només passa davant les noies; duent a terme, amb el seu lluent descapotable en un barri humil, una demostració general de poder, però o no veu les noies, o fa veure que no s'adona de la seva presència. Aquesta posada en escena també construeix la direccionalitat del desig (de les dones cap a l'home) generant una relació d'asimetria entre les dones, que són les que observen El Duque (Jessi inclosa) i l'home, que és observat i cobejat per elles.



El Duque entra al barri per visitar la seva mare. El seu descapotable contrasta amb l'entorn i la Jessi el presenta a les seves amigues i a l'espectador: *“el pasaporte para salir de este barrio de mierda: Rafael Duque”*.

Els mateixos paràmetres segueixen la següent seqüència de la sèrie entre la Jessi i El Duque, en què els dos personatges ja interactuen (Graella 1. 5. de l'annex 5). Els actors estan agrupats seguint una estricta divisió sexual: la Jessi és amb les seves amigues (i totes vesteixen remarcant la seva sexualitat), i El Duque és davant d'elles parlant amb altres homes (són al “lloc” d'exposició pública, enmig del carrer). Les dones, entre elles, semiocultes en un segon pla i assegudes en unes escales, comenten l'atractiu físic del Duque i alhora els seus béns materials *“ha vuelto a lo grande”*. Entre els comentaris sobre l'atractiu de l'home, s'hi introdueix el tema de la delinqüència, que no anul·la sinó que suma punts a l'admiració que les noies senten per l'home: *“¿y a qué se dedica? ¡Pues tía, Cris, imagínatelo, a nada bueno!”*. Pel que fa a l'observació del físic del Duque per part de les dones, un pla subjectiu ressegueix el cos del Duque, aturant-se-li al cul. És una mirada sexualitzada de la càmera que normalment s'ha realitzat sobre el cos femení (Berger) i que aquí es reverteix posant-se al lloc d'un personatge, la Jessi, que tot i ser dona voldrà mostrar molts trets relacionals tradicionalment

associats a la masculinitat, considerant que aquests l'empoderen. Encara més, davant l'admiració de les seves companyes vers l'home, la Jessi adverteix contundentment que *“el Duque es mío”*. Tot seguit, i amb un toc performatiu especial perquè sap que les amigues li fan de testimoni, la Jessi s'apropa al Duque i li diu: *“sabía que después de esta noche vendrías a buscarme”*; però El Duque no diu res i es manté ambigu, per la qual cosa no sabem si verament el protagonista masculí ha tornat al seu barri de la infància per retrobar la Jessi o si no és així. En aquesta seqüència El Duque mira les noies i sembla tenir cert interès per la Jessi, però més enllà no hi haurà gaires indicis que El Duque vulgui establir cap relació amb la Jessi més enllà de la sexual i, més endavant, per qüestió de negocis. En tot cas, en aquesta seqüència la Jessi besa escandalosament el protagonista i, tot seguit, la parella marxa plegada amb el descapotable. La Jessi dedica una mirada exhibicionista i còmplice cap a les seves amigues. Per a elles, el fet que s'emboliqui amb El Duque augmenta l'estatus de la Jessi. Cal remarcar que la Jessi remet especialment als béns materials del Duque i no a altres trets constitutius del personatge (se li apropa parlant del *“cochazo”* i els *“regalitos”*).



El Duque mira suggerentment les noies generant ambigüïtat, tot i que en general és observat per elles. La Jessi és qui pren la iniciativa d'apropar-se-li i ho fa directament en termes sexuals. Ell hi respon amb satisfacció.

Ens agradem: l'aliança pel poder

A la Jessi li agrada El Duque, com s'encarrega d'expressar públicament, pel seu poder adquisitiu i per la xarxa social en què es mou, un grup de persones (tots homes) que són possibilitadors de l'ascens social de la noia (per la qual cosa una relació amb El Duque és observada per ella com un *“matrimoni a l'alça”*). Si el poder econòmic, ressaltat en les seqüències en què es presenta El Duque, és el mòbil inicial de la Jessi per sentir-s'hi atreta, també en destaca el fet que sigui *“guapo”* en termes canònics, si bé aquesta *“bellesa”* percebuda en El Duque podria ser construïda per altres factors (la seva actitud distant i el

factor de perillositat de ser a prop seu). Al Duque li agrada la Jessi, inicialment, pel seu atractiu i activitat sexual. Sembla mostrar interès i satisfacció per embolicar-s'hi, encara que no estiri la relació més enllà. També el fet que El Duque s'enamori de la Cata sembla truncar aquesta relació que se'ns presenta com a tot just iniciada al principi de la sèrie.

➤ **L'home poderós**

Des que El Duque emergeix a la sèrie que la Jessi ens parla, principalment, del seu poder econòmic i de com això pot revertir en ella: *“el pasaporte para salir de este barrio de mierda”, “cochazo”, “te está yendo que te cagas, ¿eh?”*, etc. També admet davant les seves amigues que és conscient de la professió poc honesta del Duque (*“A nada bueno, ¿pero eso a quién le importa?”*), però que això no és important davant de *“el culito que tiene”*. En aquest sentit, durant les seves primeres relacions sexuals en pantalla (o, més ben dit, en els moments immediatament posteriors a aquestes) la Jessi mira de travar no només una relació sexual, sinó d'utilitzar aquest vincle físic per establir pactes econòmics amb El Duque que els beneficiïn a tots dos. Per exemple, en la primera escena sexual que comparteixen a la sèrie, ella demana ajuda al Duque per *“irme de este barrio de mierda”*. Per tant, podríem dir que la Jessi s'apropa al Duque per interès econòmic, tot i que es mostra obertament atreta per ell des del principi també en altres aspectes. De la mateixa manera que la Cata, tot i que mitjançant un sistema de valors diferents, a la Jessi també li agrada El Duque en gran mesura per com això pot canviar la seva vida i identitat femenina.

Si la Cata se sentia atreta per la inaccessibilitat del Duque, per a la Jessi el personatge és abastable (o així s'ho imagina ella) fins a l'aparició de la Cata en la vida de l'home. Igualment, aleshores serà la vessant sentimental del Duque la que se li farà inaccessible (si no ho era ja anteriorment), mentre que no sempre la física. Encara més, la Jessi, com a còmplice del personatge masculí, tindrà sempre accés als espais restringits d'aquest. La Jessi sovint remarca la semblança entre ella i El Duque, per la qual cosa podríem afirmar que la possibilitat de col·laborar i construir objectius comuns també serien trets del Duque que agradarien a la Jessi o que, si més no, alimenten les seves fantasies d'una vida comuna amb el mafiós.

➤ L'amazona sexualitzada

A l'inici de la sèrie, El Duque se sent atret per la bellesa i l'actitud activa de la Jessi, sempre en termes sexuals. Fins i tot la seva primera aparició al barri, si bé estar justificada narrativament com una visita a la mare, sembla tenir de fons el mòbil de retrobar la Jessi (amb qui havia tingut una esporàdica relació sexual uns dies abans a la seva aparició al barri, se'ns explica). Quan ella l'observa al carrer (Graella 1.5. de l'annex 5) ell sembla mostrar-se satisfet d'aquesta atenció. La reconeix i se li adreça com a tal (“¿qué pasa Jessi?”) i reemprenen el vincle sexual. Amb tot, a partir d'aquí aquesta relació quedarà eclipsada per l'enamorament amb la Cata.

Progressivament, El Duque se sentirà atret per la perseverança i la capacitat de la Jessi de moure's en el seu món de narcotraficants i, en general, millorar-hi l'ambient mitjançant les seves activitats com a meretriu: “*digamos que tu tienes amigos con mucha pasta y muy aburridos, y yo tengo amigas, muy guapas... y muy divertidas*” (Graella 1.6. de l'annex 5). Així, si l'atracció entre la Cata i El Duque es dibuixa en termes d'oposició, la Jessi més aviat complementarà el personatge masculí. I potser es podria afegir que la presumpta estabilitat que els podria oferir la seva semblança potser és un dels factors desmobilitzadors de l'atracció entre els dos personatges (especialment del Duque cap a ella).

Amb tot, El Duque sempre sembla mostrar aversió per una gran part de les conductes de la Jessi. En aquest sentit, podem dir que El Duque juga el doble estàndard de l'amor romàntic masculí: li agraden i admira les “virtuts” de castedat i fidelitat de la Cata per a “la llar”, i es deixa portar pels atractius i les gosadies de la Jessi per “al llit”. Però no s'està de mostrar certa repulsa per l'actitud sexual de la Jessi així com també per la seva ambició (tot i que se serveix de totes dues coses). Així mateix, mostra expressió de disgust mentre la Jessi fa fora la seva mare de casa de males maneres quan aquesta ha entrat a casa mentre ells dos són al llit (Graella 1.6. de l'annex 5). Finalment, doncs, El Duque rebutja en la Jessi totes les coses que ella fa, en gran mesura, per complaure'l a ell.

Per tant, al Duque li agrada la Jessi per tots aquells espais i activitats dels quals exclou la Cata (el sexe salvatge, les festes amb narcotraficants, etc.) però en canvi menysprea la Jessi en els termes en què admira la Cata (la innocència, el despreniment, la castedat).

El festeig: la paciència

No hi ha un festeig explícit en el cas d'aquests dos personatges. Es pressuposa que quan comença la sèrie ja hi ha una espècie de relació sense compromís iniciada, i que l'interès de la part masculina (que en el model tradicional és qui inicia els festejos) no és prou important com per esforçar-se a seduir la dona. Amb tot, i només fins l'aparició de la Cata, tenim algunes pistes d'un subtil festeig. Hem dit que l'aparició del Duque al barri sembla parcialment motivada per la Jessi (a més dels negocis), i en la seqüència en què coneix la Cata (s'hi retroba) sabem que El Duque, de fet, ha entrat a la botiga per a comprar un regal per la Jessi.

Sí que hi ha un festeig encobert bàsicament posat en marxa només per la Jessi sota el pretext de la negociació interessada. Tot i que aquesta protagonista femenina s'entesta a remarcar la dimensió utilitària de la relació, de seguida es palesa la seva decepció quan El Duque comença a mostrar afecte per la Cata. La Jessi festejarà El Duque però ha farà sempre sota la façana que només en vol o sexe, o diners. Amb tot, per moments es farà evident una intencionalitat –i sentimentalitat– més profunda.

Ens emboliquem: sexe, drogues i rock'n'roll

La relació sexual, en canvi, és present des de l'inici de la sèrie, i amb una retrospectiva a curt termini (la Jessi explica que fa dues setmanes que s'han embolicat). Per tant, quan la Jessi ens presenta El Duque, ja ho fa remetent a ell com la seva aventura en termes sexuals. Des dels paràmetres de la Jessi, el fet d'embolicar-se podria ser la manera d'iniciar la relació, o així és com ella manifesta interpretar-ho quan s'inicia la sèrie, fins i tot si aquesta relació iniciativa ha de ser només instrumental.

Però la primera relació sexual que es dona en el temps que transcorre des que s'inicia la sèrie és ja al minut disset del primer capítol, per contrast a la primera relació amb la Cata que no transcorre fins al final del quart capítol. També en contrast a com es representa la relació entre la Cata i El Duque, en aquest cas la visibilització és més explícita i la càmera més propera. L'agitació de l'acte se'ns presenta amb un breu muntatge de plans cenitals i un de lateral de la part superior dels cossos de la parella. Veiem la pell de l'esquena del Duque i les mans crispades de la Jessi que la premen. Les ungles de la noia són pintades d'un roig fosc, i la seva habitació també és plena de colors estridents. Sentim també la respiració agitada dels dos personatges.



Les escenes sexuals entre aquests dos personatges es representen amb intensitat però mancades de tendresa, envoltats de colors cridaners i amb una perspectiva molt orgànica.

Immediatament acabat el coit, els personatges es queden estirats un al costat de l'altre sense besar-se i acaronar-se i, mentre que la Jessi dirigeix les mirades i l'atenció cap al Duque, aquest no sembla fer-li massa cas, mantenint la mirada allunyada de la Jessi, tot i que mostra comoditat amb la situació (una actitud que serà cada cop menys habitual).



Les mirades mostren una desigualtat pel que fa a l'atenció recíproca dels dos personatges cap a l'altre.

En aquest punt la Jessi inicia una sèrie de fantasiejos que posen de relleu el seu interès materialista en El Duque: explica que vol canviar-se de casa i tenir una banyera gegant on baixar com *“una princesa”*. El Duque sembla adonar-se i voler frenar totes les possibles al·lusions cap a ell pel que fa a la disponibilitat de diners: *“eso vale mucho dinero”*. Aquí comença una conversació que portarà a què el tancament de la primera seqüència sexual de la Jessi i El Duque dins la sèrie acabi amb la consolidació d'un pacte en què ella proporcionarà amigues que es prostitueixin per als amics d'ells. La Jessi estableix el tractat “comercial”

després d'haver apel·lat a la solidaritat del Duque, no sense certa intenció de manipulació: *“Daría lo que fuera para salir de este barrio. Como has hecho tú. Me vas a ayudar ¿verdad?”*.

Finalment, l'esforç dels realitzadors de la sèrie per restar a la seqüència tota possible tendresa els porta a planejar la irrupció de la mare de la Jessi, alcohòlica, a l'habitació on els personatges jauen nus. La dona és beguda, i la Jessi la fa fora de males maneres no només de l'habitació, sinó també de la casa. Mentre la interacció entre mare i filla es desenvolupa –sense falta de menysteniment verbal–, El Duque no sembla immutar-se ni preocupar-se tant per la situació familiar de la Jessi com per l'agressivitat amb què la persona amb qui fa l'amor tracta la seva pròpia mare. De fet, en aquesta seqüència s'hi poden trobar molts elements relatius a un model tradicional de relacions: manipulació recíproca dels personatges, instrumentalització sexual i “de negocis”, insolidaritat (de la Jessi cap a la mare i del Duque cap a la Jessi), irresponsabilitat, manca de tendresa, amistat, i igualtat, etc.



L'home es mostra indiferent fins i tot davant la irrupció de la mare alcohòlica a l'habitació. La Jessi li dona diners a la seva progenitora perquè se'n vagi a beure més.

Per tancar la seqüència, el succés de la irrupció de la mare alcohòlica es banalitza amb la tornada de la Jessi a l'habitació i la represa de les relacions sexuals. En aquest punt, ja hem vist la relació de la Jessi amb la seva mare i la seva precària situació familiar, que tot això al Duque li importa poc, i sabem que els dos personatges han arribat a una espècie d'acord pel qual la Jessi prostituirà les seves amigues i El Duque la retribuirà econòmicament. Per tant, la relació se'ns dibuixa com basada en el sexe i els diners.

Som parella? La fidelitat de la rebutjada

En principi, en cap cas hi ha un plantejament en aquests termes fins al final de la temporada, quan El Duque, aniquilat per la pèrdua definitiva de la Cata i l'enfonsament del seu domini sobre els traficants de Madrid, i a més perseguit per la policia, no té cap altre recurs de suport emocional que la Jessi. Ella l'ha acompanyat a assassinar el germà de la Cata i li ha promès guardar el secret, i s'ha mostrat fidel fins i tot en les demandes del Duque de tenir cura de la Cata, per la qual cosa aquest se'n refiarà i hi iniciarà una relació més o menys consolidada, però només al final de la temporada i, com hem vist, per despit de l'altra dona.

En tot cas, al primer capítol de la sèrie El Duque s'enamora de la Cata i la tensió romàntica es canalitza per la via d'aquesta relació. Per a la Jessi, la relació que es defineix és una altra de complicitat i col·laboració, i progressivament també una d'amor no correspost. De fet, tot i haver-se embolicat amb El Duque, quan la Cata li pregunta si és el seu nòvio la Jessi li respon: *"Qué va, si yo paso de novios, y te advierto que tu Duque también"* (Graella 1. 13. de l'annex 5).

Per tant podem dir que, si és que s'estableix una relació entre els dos personatges, és només en termes d'aliança estratègica, a mesura que es va dissolent la tènue relació afectivosexual del principi. L'aliança s'inicia a la primera seqüència de sexe que hem comentat més amunt i s'allargarà per tota la temporada. Es consolida ja a la meitat del primer capítol, en què els dos personatges preparen plegats la primera festa de narcotraficants (Graella 1.8. de l'annex 5). En aquesta veiem que la Jessi té accés al món fastuós del Duque, fet que es representa quan ella entra a casa seva (o, concretament, al jardí i la piscina). També és mercès a aquesta aliança que la Jessi aconsegueix no tenir restriccions per ocupar els espais del Duque. En aquest punt, sembla que entre els dos personatges s'estableix un diàleg entre iguals i una cooperació per a una fita comuna (una acció conjunta que l'home mai no té amb la Cata). La col·laboració que s'estableix en la concreció del seu acord d'intercanviar amigues per diners no pot assenyalar-se com un tret progressiu perquè s'inscriu en un marc de manipulació i abús de terceres persones (femenines) per al benefici propi.



El luxe en què viu El Duque es plasma amb l'entorn de la piscina i noies anònimes amb poca roba. La insinuació sexual mesclada amb l'ambició és contínua en la gestualitat de la Jessi durant la conversa.

Per aquesta seqüència, la Jessi sembla encara orientada exclusivament a aconseguir els béns materials que El Duque li pot proporcionar, i no se n'amaga, fent exclamacions respecte el luxe que envolta la vida del Duque: *"uh, ya veo que te has acostumbrado a la buena vida"*. Encara més, ella entra al jardí al·ludint directament als negocis: *"bueno, qué, ¿hablamos de negocios?"*, i quan ell li proposa menjar alguna cosa plegats abans, ella li respon decisivament: *"no, comemos luego"*. Encara més, de seguida li pregunta: *"¿de cuánta pasta estamos hablando?"*. La direccionalitat cap als diners de la Jessi es combina amb l'orientació vers el sexe del Duque, tant per la demanda d'amigues que li fa (per a la festa) com per les mirades explícites que li dedica i que es plasmen mitjançant plans que podrien ser subjectius i que ens mostren el cos de la Jessi en robes escotades i estretes que remarquen les seves corbes.



La sexualitat es mescla amb la negociació monetària. Un pla de la mirada del Duque cap a baix es combina amb una panoràmica ascendent tancada sobre el cos de la Jessi, que reacciona a la mirada creuant seductorament les cames. En aquest punt s'explicita el desig del Duque.

En la següent situació en què els dos personatges coincideixen, la Cata s'ha colat a la festa del Duque i és assetjada i després perseguida per Morón. Aquest fet desfermarà la narració però

també el posicionament del Duque vers la Cata, i frenarà la relació amb la Jessi, qui s'adonarà que l'home està enamorat de la Cata. Aquesta relació es veurà reprimida fins al final de la sèrie malgrat alguna trobada sexual esporàdica i alguns altres intents fallits de la Jessi.

Ruptura, consolidació o degradació?

Així la relació entre El Duque i la Jessi, iniciada en termes sexuals i materialistes, comença per diluir la relació sexual entre els dos personatges per, progressivament, eliminar també el negoci que comparteixen. A mesura que la situació del Duque es complica, la Jessi va expressant sentiments més profunds cap a ell, i el fet que no l'abandoni quan aquest perd les seves quotes de poder, posa de relleu que la dona té altres mòbils per romandre al seu costat. Finalment, la presa de consciència del Duque de la fidelitat de la Jessi (a més de l'accessibilitat d'aquesta un cop la Cata decideix renunciar i venjar-se d'ell) el porten a accedir d'establir una relació estable amb ella.

Però si tornem als primers capítols en què El Duque i la Jessi són còmplices d'un negoci poc decent, quan han compartit una sèrie d'indefinides relacions sexuals, ens trobem amb un període d'*ajustament*. Això succeeix quan la Jessi comença a prendre consciència de la relació (per bé que en aquest punt encara platònica) entre El Duque i la Cata, i entra en conflicte amb l'home (Graella 2.3. de l'annex 5). En aquestes seqüències, la Jessi se sotmet a competició amb la Cata posant fins i tot la seva vida en perill. Quan El Duque torna de fingir que ha matat la Cata per protegir-la i, per tant, es fa evident el seu amor per a ella, la Jessi reacciona molt enutjada. En aquest punt, es crea una tensió violenta entre els dos personatges, que s'amenacen recíprocament tot i que de manera subtil.



Les mirades entre els personatges revelen el canvi de la situació quan El Duque posa en risc la seva vida per protegir la Cata i la Jessi se'n fa conscient. Les amenaces són recíproques i es crea un xoc de poders.

Finalment, de totes maneres ja Jessi s'ofereix sexualment al Duque, que la rebutjarà, i aleshores ella li etzibarà un *"no hace falta que seas tan borde"* que rebrà una mirada exageradament amenaçant d'ell. El poder de tots dos entra en conflicte i, si bé El Duque sap que té més marge per emprar la violència, la Jessi fa servir la informació de què disposa com a arma. Amb tot, cap dels dos personatges perjudicarà finalment l'altre de manera efectiva.



Al final de la seqüència (imatge dreta) la Jessi fa un comentari agressiu al Duque (*"no hace falta que seas tan borde"*) i ell li respon amb un to amenaçant: *"¿qué has dicho?"*). Remarcar també que els realitzadors inicien la seqüència amb l'entrada del Duque al mateix temps que la Jessi encara s'està besant amb el Morón. En aquest punt, la indiferència del Duque és vinculada pels realitzadors a la *"falta d'amor"*.

La tensió entre els dos personatges s'agreuja en la seva següent trobada, també al segon capítol (Graella 2.5. de l'annex 5). Novament han fet l'amor (per la qual cosa El Duque no és del tot sincer en la relació que està iniciant amb la Cata) i després d'embolicar-se El Duque es mostra fred i, fins i tot, menysprea la Jessi. Aquesta explicita aquí la seva gelosia acusant la Cata de no haver-se sabut comportar en la festa dels narcotraficants, però El Duque la defensa al·legant: *"es normal, está asustada"*. Al llarg de la breu conversa que tenen, El Duque s'esforça a mostrar que no té cap sentiment per la Jessi, arribant a afirmar que *"entre tú y yo sólo hay una relación comercial"*. La Jessi s'hi torna amb enuig, recorrent a un tòpic sobre el gènere femení: *"no hay nada peor que una mujercita despechada, así que ten cuidado"*, però aquesta frase sembla més una falsa pista per a l'espectador perquè la Jessi no trairà mai El Duque tot i que sovint disposa de prou informacions per enfonsar-lo. Així, al llarg de les interaccions entre aquests dos personatges hi ha cert equilibri en els diàlegs (per exemple, quan El Duque li diu que no estigui gelosa de la Cata, la Jessi li respon que ni de broma, que: *"¿celosa yo? te falta mucha más talla para ponerme a mi nerviosa"*), però la Jessi queda sotmesa en darrer terme pels seus sentiments no correspostos. És a dir que, si bé no podem afirmar que la Jessi sigui

una dona submissa, sí que és en inferioritat de condicions perquè depèn emocionalment del Duque més del que ell depèn d'ella, i això invalida la posada en pràctica de cap de les seves amenaces. S'ha de dir que durant aquesta seqüència la Cata truca al Duque però aquest no li agafa el telèfon. Encara més, quan la Jessi li pregunta si té algun interès en la Cata, ell respon que no, tot i que de manera poc convincent. Per això diem que El Duque oculta informació a totes dues dones i, fins a cert punt, els és infidel; a més, abusa de la Jessi perquè es fa evident que ella té interès en l'home i perquè li demostra rebuig immediatament després que hagin fet l'amor. La seqüència s'acaba quan El Duque fa fora la Jessi de mala manera de casa dient-li *“y ahora vístete, por favor, que me tengo que ir”*.



La Jessi, sarcàstica, li pregunta: *“¿qué pasa, tienes algún interés en ella?”*, i El Duque respon amb xuleria: *“ninguno”*. Quan la Jessi li demana aleshores que sigui clar amb la Cata, El Duque la titlla de gelosa i li diu que la relació entre ells dos és estrictament comercial.

La següent seqüència en què es troben aquests dos personatges és perquè El Duque està mirant de convèncer la Jessi que l'ajudi a parlar amb la Cata, que l'evita, sense prendre en compte que la Jessi està enamorada d'ell. Finalment El Duque se'n va al cotxe amb la Cata, que se'ls troba i accedeix al diàleg, i la Jessi, que és amb les seves amigues, comenta vers l'altra relació que *“es sólo un calentón”* i que *“hay que valer para estar a su lado”* (del Duque). D'aquesta manera la Jessi dona reconeixement positiu a les característiques i activitats del Duque, mentre que en treu a les de la Cata (que no és prou valuosa, o prou llesta, per saber com estar al costat d'aquest home).

Al capítol 4 hi trobem l'acte més degradant per part del Duque cap a la Jessi. En una de les festes del Duque, la dona l'abraça i tenen una relació sexual al lavabo. La relació és representada amb satisfacció per part del Duque, tot i que qui pren la iniciativa és la Jessi. La

sexualitat de l'home cap a ella és diferenciada de la incipient amb la Cata (aquesta mateixa nit El Duque intentarà fer l'amor amb la Cata) perquè indueix que la Jessi li faci una felació, i en el que ens mostra la càmera només presenciem el plaer físic d'ell.



La Jessi i El Duque tenen un ràpid encontre al lavabo en què ell la “guia” per a què ella li faci una felació. En aquest moment El Duque ja està festejant la Cata.

Immediatament després, la Jessi, ja fora a la festa, s'enfronta als amics del Duque als quals, en tornar-s'hi, amenaça de no posar-se amb *“la novia del Duque”*. Ells s'espanten aleshores i miren de guardar-li respecte. Quan El Duque s'apropa a pacificar una situació que no comprèn, un dels seus homes li diu que a ell també li agradaria tenir *“una novia tan guapa como Jessi”*, de manera que El Duque acaba deduint que la Jessi els ha dit que és la seva nòvia. Com a resposta, en la línia habitual de marcar les distàncies, El Duque agafa la dona com si volgués besar-la i la llença contra els seus homes. A sobre, diu: *“...para ti. Disfrútala. Termina rápido que me quiero ir a casa”*, tractant amb especial menyspreu la Jessi.



El Duque llença la Jessi contra els seus homes i els diu que se la quedin si volen però que “vagin ràpid”, actuant amb desconsideració i menyspreu cap a la dona.

A l'inici de la sèrie semblaria que la Jessi està interessada pel Duque per raons instrumentals, potser a més de pel fet que sigui “guapo”. Si més no, aquests són els mòbils que ella expressa. Però al llarg de la relació que tenen i dels set primers capítols, la noia sembla enamorar-se'n; de fet, al minut vint del setè capítol la Jessi explota a plorar davant la seva mare admetent que el que l'entristeix és que El Duque s'hagi enamorat de la Cata. Per tant, el procés d'enamorament de la Jessi ens és problemàtic perquè ella sembla viure'l i construir-lo a mesura que rep el menyspreu de l'home. Ell s'hi embolica, després li expressa repulsa, després estableix una espècie de relació amb la Cata utilitzant sovint la Jessi com a medidora, després es torna a embolicar amb aquesta, i novament li mostra despit. Això ens fa interrogar-nos sobre els elements que fan que la Jessi s'enamori, propis d'un model tradicional en què la dona, tot i que és “abusada”, se sent atreta per l'home, o potser se'n sent precisament per això.

Al final del mateix setè capítol, El Duque ha d'amargar-se de la policia i desaparèixer (Graella 7.9. de l'annex 5). En aquest punt, no s'acomiarà de la Cata, sinó que ho farà de la Jessi, seguint la dinàmica d'incloure aquesta dona en la seva vida més que no a la Cata, la presumpta estimada. Això sí, no dubtarà a demanar-li que li comunicui a la Cata la seva partida (i que ha mirat d'acomiar-se d'ella) i, *“lo más importante, que volveré a por ella”*, petició a la qual la dona, que s'estima incondicionalment El Duque, accedeix. Amb tot i la renovada desconsideració, aquesta és una de les poques seqüències en què El Duque mostra certa tendresa cap a la Jessi. Quan ella plora, ell l'acarona i afirma, sentit, *“lo siento, Jessi”*.



Quan El Duque s'acomiada es mostra tendre amb la Jessi, tot i que li demana de nou encàrrecs per a la Cata.

Quan El Duque marxa la Jessi es troba amb la ja espatllada situació familiar del tot ensorrada. S'enfada amb la mare que la fa fora de casa i se'n va amb la Cata, que també vol anar-se'n de

casa perquè la seva família no tolera la seva relació amb El Duque. Durant el temps que estaran sense El Duque, se'n van al centre de la ciutat i es busquen la vida. Tot i que l'amistat entre les dues dones no està mancada d'intents de manipulació (principalment de la Jessi cap a la Cata, tot i que aquesta darrera tampoc no s'està d'instrumentalitzar la Jessi en el sentit que la vol per ser a prop del Duque i també espera que sigui l'altra la que li resolgui els problemes) totes dues fan un front comú centrat en “esperar la tornada del Duque”. Serà en aquest lapse que la Jessi regalarà l'ansiada operació de cirurgia estètica a la Cata. D'entrada viuen a casa d'un amic de la Jessi, però fins i tot aquest intentarà assetjar-les. Si bé la Jessi realment es farà càrrec de la pervivència de totes dues, també hi haurà moments en què empenyerà la Cata per a què es prostitueixi en un context de “luxu” (quan rep l'oferta d'en Cortés, que se n' enamora a primera vista). Però no serà fins que les dones creguin que El Duque és mort que la Cata s'atrevirà a apropar-se a un altre home, en Cortés, i la Jessi l'hi empenyerà, en gran mesura perquè creu verament que tractarà bé la Cata i li donarà la vida desitjada per ella, amb molts diners i detalls cars.

Al final del novè capítol la Jessi, amb la Cata, rep la notícia de la mort del Duque i no s'està de plorar. Només es retrobaran al final del desè capítol. En aquest cas, El Duque ja ha visitat prèviament la Cata, però la noia no li ha dit que ha iniciat una relació amb algú altre. El Duque trobarà la Jessi casualment visitant Miguel Cortés. L'alegria del mafiós el fa abraçar-la alegrement, davant la seva cara d'incrèdilitat. La Jessi tornarà de nou a proposar una trobada al Duque, i ho fa amb un gest carregat d'erotisme, però l'home li nega aquesta possibilitat explicant-li que té “una cita”; en aquest cas no ho fa però de males maneres i li dóna un petó a la galta acomiadant-se'n. És aleshores que la Jessi s'enutja i li explica al Duque que la Cata ha iniciat una relació amb el Cortés i, encara més, li demana que s'allunyi de la noia perquè el Cortés la tracta molt millor i li dóna més seguretat: *“mira, Cortés está muy enamorado. Le da todo lo que ella necesita: estabilidad, protección, además de un cheque mensual y todos los regalos que ella quiere”*. La Jessi sembla pronunciar aquesta demanda de males maneres i amb la intenció de ferir El Duque: *“estuvo tan triste cuando pensó que te habías muerto que tuvo que buscar consuelo en otro”*. A més, es mostra manifestament gelosa de la Cata, interrogant: *“¿qué tiene Catalina que os volvéis todos locos por ella?”*. Aquí es planteja el dilema entre dos models de feminitat (tots dos tradicionals) i com encaixa en el rol cínic de la masculinitat respecte a l'amor i la passió de què ja hem parlat abans. Pel que fa al Duque, quan la Jessi li comunica que la Cata s'ha embolicat amb el Cortés, s'enfurisma i l'amenaça: *“si no es verdad*

te quito la vida”, i es mostra visiblement afectat per la revelació, tot i que la Catalina li hagi garantit poc abans que se l'estima.



El Duque es mostra alegre i amable quan retroba la Jessi. Arran del rebuig del Duque a embolicar-se amb la Jessi, entren una discussió molt tensa entorn la Catalina i la seva sexualitat. El Duque fins amenaça la Jessi.

Finalment, El Duque se'n va etzibant a la Jessi: *“eres una zorra”*. Però en aquest cas és la Jessi qui té el control de la situació, i li diu: *“yo ya sé perfectamente lo que soy, pero tu querida Catalina no es mucho mejor que yo. Ella también se ha puesto precio, y Cortés lo ha pagado”*. Al llarg de l'escena la Jessi és mostra en una actitud de reptar El Duque, i altiva, atès que ja no en depèn perquè ara té altres clients. El Duque es mostra enutjat i visiblement ensorrat, i això dóna el poder de la interacció a la Jessi. Tots dos, però, manegen un llenguatge que estigmatitza la dona sexualitzada, utilitzant nocions relatives a la prostitució com a estigma, tant per desvaloritzar a la Cata (en el cas de la Jessi i, implícitament, El Duque) com per insultar la Jessi (per part del Duque). Al final de la seqüència, la Jessi li diu al Duque: *“eres su pasado, no estropees su futuro. Ni el tuyo”* i se'n va. El Duque roman trasbalsat i sona una música de tragèdia, amb cordes. Amb posat greu, El Duque es posa la mà al front, tanca els ulls amb dolor, i comença a descendir per les inacabables escales de luxe de casa el Cortés mentre la música s'intensifica. La posada en escena, per tant, reforça l'afectació del Duque davant el fet que la Cata hagués estat amb algú altre i, per tant, dóna valor a aquesta percepció, mentre que no sempre ha donat el mateix valor als sentiments de les dones dolgudes.



La Jessi es mostra activa i té el control de la situació en aquesta discussió. Quan se'n va, El Duque roman ensorrat i baixa les escales amb posat greu. La càmera fa una panoràmica que mostra un forat interminable d'escales amb molts pisos, a la manera d'un descens als inferns.

Després d'aquesta revelació El Duque deixarà la Catalina i fins i tot la farà servir d'ostatge per salvar-se d'un setge policial. Durant aquest període la Jessi intentarà convèncer la Cata que s'allunyi del Duque, tant a partir de l'argument que no li convé un home així com que estarà millor amb en Cortés (de qui, cal dir, rebrà comissió). En tot cas, quan la Cata és enganyada per Cortés i veu com El Duque la canvia per un camió de “merca”, i el deixa, els homes del Duque agradeixen en Jesús. És aleshores que El Duque, pressionat pels seus sicaris que cal matar el germà de la Cata (que els ha traït) cita a la Jessi. Li demana que vagi a veure la Cata i el seu germà a l'hospital, i que l'informi de l'estat d'aquest, a més que es fixi en l'habitació en què està. Quan la Jessi s'entristeix de la demanda del Duque (està més trista pel fet que li demani que li expliqui coses de la Cata que no del germà), ell intenta pagar-li el servei, però ella li nega el cobrament i li demostra la seva fidelitat: *“oye, oye, que yo no cobro por todo, ¿vale?; Somos amigos, ¿no? Y en los malos momentos los amigos se ayudan”*, li diu ella remarcant el vincle. La Jessi explicita *“Bueno, pues aquí está la Jessi para lo que tú quieras”*. I li fa un petó a la galta perquè el veu ensorrat. És aleshores que El Duque li demana que recordi l'habitació i el mòdul on hi ha en Jesús i ella se'l mira amb cara de sospita. Per la conversació potser es pot deduir que té intenció de matar-lo, però l'objectiu no es clarifica. La Jessi fins i tot pregunta si El Duque té intenció de visitar-lo (perquè l'excusa que ell li posa per demanar-li el favor és que ell no pot sortir al carrer perquè és buscat per la policia).



La Jessi el tracta maternalment i, tot i que es decepciona en veure que ell li truca per demanar-li que vigili la Cata i el seu germà, accedeix amistosament a fer-ho i li dóna un petó a la galta. Quan El Duque li demana que memoritzi el mòdul i número d'habitació on és en Jesús, la Jessi expressa sospita, tot i que li pregunta si té intenció de visitar-lo.

Ara que la Cata ha sortit del joc del Duque, sembla que és la Jessi qui se sotmet a ser la seva còmplice i adoptar el rol compassiu cap a l'home, que està ja avesat a l'alcohol perquè se sent traït per tota la seva família i pel germà de la Cata, a més d'abandonat per aquesta.

De totes maneres, quan la Jessi visita la Cata a l'hospital, totes dues es mostren incrèdules de la possibilitat que El Duque és qui hagi disparat en Jesús. Involuntàriament és la Jessi qui informa la Cata que El Duque està al corrent de l'estat del seu germà (i això fa sospitar la Cata) i alhora la Jessi descobreix que en Jesús és a l'hospital per un tret de bala, cosa que la paralitza (per la sospita que El Duque hi tingui res a veure). És aleshores que la Jessi se'n va, una mica trasbalsada, no sense abans oferir-se a ajudar la Cata per qualsevol cosa. A la sortida, El Duque i els seus homes l'esperen al cotxe. Quan El Duque li pregunta per la Cata i el germà, la Jessi sembla enutjada i respon secament que a la Cata *"la he visto mejor otras veces"*, i afegeix *"digo yo que un accidente un poco raro el de Jesús ¿se cayó encima de la pistola o qué?"*. Tot i la presumpta solidaritat amb la Cata, sembla que la Jessi entengui que no farà canviar l'opinió dels mafiosos *"y no, no hace falta que me digas qué pasa con los chivatos"*. Amb tot, informará El Duque de l'habitació del Jesús i, fins i tot, l'hi acompanyarà fins que El Duque li demani acabar la feina sol.



La Jessi entra al cotxe enutjada i retreu al Duque que hagin atacat el Jesús, tot i que ràpidament es fa conscient de la situació i l'entén dins la lògica del càstig al *"chivato"*; fins i tot acompanyarà El Duque i assentirà quan aquest li demani que la Cata mai no pot saber què passa.

Per això, tot i l'amistat amb la Cata, la Jessi posarà per davant el seu amor pel Duque o la seva relació amb el món d'aquest. Finalment, quan la Cata intentarà enganyar El Duque per tal que aquest quedi en mans de la policia, serà la Jessi, amb els sequaços del Duque, qui intentarà prevenir l'home que no assisteixi a la cita que li proposa la Cata. El Duque, a la manera de la tossuderia cega de la Cata, voldrà anar de totes a la cita, però els seus homes l'estaborniran. Finalment, quan El Duque es llevi del cop al cap, es veurà definitivament enfonsat. La Cata, que és la darrera persona en qui ell creia poder creure (després de la seva pròpia mare i germà, i el germà de la Cata) també l'ha traït. Quan la Jessi s'adona que la Cata ja traït El Duque reacciona plorant, afectada, com si es posés al lloc del patiment del mafiós i, per tant, adoptant una empatia que ell no s'ha guanyat. Encara més, ella el tracta amb cura i dolçor: *"deja que Jessi cuide de tí"*, li diu. El Duque es mostra trasbalsat i sense referències: *"No me creyó, Jessi. Yo la quería, te lo juro, nunca le hubiera hecho daño"* i la Jessi compassiva li respon: *"Yo lo sé, Duque; pero es un amor imposible"*.



La Jessi cuida i consola El Duque. Quan sap que la Cata l'ha traït, queda afectada com ell, per solidaritat.

Finalment la Jessi acull El Duque i els seus homes a una residència de luxe d'un dels seus clients. Allà, quan resten sols la Jessi i l'home, ell s'enfonsa i li diu que està fart d'aquesta vida d'amargar-se i d'inestabilitats. Però ella li respon: *“Eh, eh, eres Rafael Duque, has huido un montón de veces de la policia, esto es un pequeño revés, nada más”*. El Duque es mostra receptiu a la tendresa de la Jessi, i s'abracen de manera carinyosa tot i que, finalment, El Duque li dirà: *“Gracias por todo, pero vete a tu casa. Yo sólo te puedo traer problemas”*.



El Duque i ja Jessi s'abracen de manera dolça quan ella li manifesta el seu suport incondicional.

La Jessi respon decidida: *“No, no voy a dejarte sólo”*. I aleshores es besen, primer dolçament (per primer cop entre aquests dos personatges) i després apassionadament. És remarcable que en aquesta darrera escena que els uneix, la Jessi vagi vestida d'un color menys estrident i agressiu que d'habitud. El usuals violetes, rojos i negres, són ara un blau més suau, i la seva roba és menys escotada i suggerent.



La Jessi i El Duque es besen primer tendrament i després apassionadament.

Al final de la temporada, doncs, d'alguna manera El Duque relega la seva dependència emocional –i també material– a l'única persona que li queda, la Jessi. Tot i que per primer cop la tracta amb veritable tendresa i aparent passió, no li manifesta que se l'estimi. La dona, per la seva banda, ocupa el lloc pertinent de cuidadora i redemptora d'un home capriciós al qui només pot “tenir” per la dependència emocional d'aquest. Però ni tan sols aquí no hi ha una decisió lliure i negociada d'una vida comuna.

4.2. Resultats dels grups de discussió: Tendències de perfil i imaginari dels/les adolescents participants en relació a l'atracció, l'amor i la sexualitat

El guió que es va seguir pels grups de discussió encara diferents temes. Per a trencar el gel i iniciar el diàleg es va presentar el qüestionari adaptat de Mary-Lou Galician (2004) que consisteix en una sèrie d'afirmacions al voltant dels mitjans i l'amor en les quals cal dir si s'està o no d'acord (vertader/fals). Amb aquesta excusa i, posteriors preguntes, en primer lloc, es va pretendre indagar sobre com els i les adolescents conceben i defineixen l'atracció, l'amor i la sexualitat per després, en un segon moment, comentar el seu consum mediàtic i abordar com recorden i fins a quin punt es van identificar amb Sin tetas no hay paraíso. Per acabar la conversa, es van mostrar tres escenes significatives de la sèrie (dues d'elles van ser la primera trobada del Duque amb les protagonistes femenines i, l'altra, la primera escena del primer capítol on el Duque encarrega els seus sicaris que assassinin la seva parella) i, un cop fet això, es va tornar a parlar sobre la identificació dels nois i les noies amb els imaginaris dels

personatges principals de la sèrie per tal d'aprofundir-hi i mirar d'establir quina és la relació que té Sin tetas no hay paraíso amb el significat que al voltant de les relacions afectives i sexuals ells i elles construeixen.

Els resultats que es presenten a continuació segueixen l'esquema d'aquest guió i ens mostren, de forma separada, les conclusions dels dos grups de discussió realitzats.

4.2.1. Grup de les adolescents²¹

ANÀLISI QÜESTIONARI ADAPTAT DE MARY-LOU GALICIAN

Les edats de les participants es situen entre els 16 i els 18 anys, amb majoria de 16 anys. Totes les adolescents estudien a temps complert: la majoria cursen batxillerat i dues graus formatiu (prova d'accés al grau superior i grau superior d'integració social).

El qüestionari traduït i adaptat de la Mary-Lou Galician, els hi resulta interessant i de seguida reconeixen que, efectivament, l'amor, l'atracció i el sexe són temes sobre els quals parlen de manera molt freqüent entre elles, inclús alguna de les adolescents afirma *"que és del que més parlen entre amigues"*.

Sobre l'anàlisi de les respostes del qüestionari destaca, en primer lloc, que remarquen de manera espontània que una de les frases que més els hi ha sorprès és la 5a, *"Per atraure a un home i mantenir-lo al seu costat, una dona ha de tenir el físic d'una model o una noia de revista"*, amb la qual es mostren radicalment en contra.

Així doncs, d'acord amb l'anàlisi, s'identifiquen dues tipologies de perfils: el perfil més realista, majoritari dins del grup, que està més allunyat de l'amor ideal apassionat, i per tant mostren menys identificació amb les creences sobre l'amor i la sexualitat que planteja el qüestionari. A aquest perfil pertanyen aquelles adolescents que han respost de manera majoritària com a desacords (10 respostes falses i 3 respostes vertaderes). Per tant, hi ha una menor presència de respostes vertaderes en les preguntes, i matisen molt les afirmacions, apuntant que les posicions finals depenen de cada relació, i que per tant no hi ha una postura radicalment idealitzada de l'amor.

²¹ Els resultats dels grups de discussió han estat redactats per Blanca Romero.

Els perfils més idealistes, minoritaris dins del grup, presenten una mitjana identificació amb el qüestionari, entre 7 i 8 respostes afirmatives davant de 5 i 6 respostes negatives. Per tant, podrien estar més a prop d'una visió certament més idealitzada de l'amor.

A continuació, s'han preparat tres quadres dividits entre, el grup de preguntes que generen un Consens Total (és a dir, totes les participants han respost de la mateixa manera), un Consens elevat, on 6 de cada 9 expressen la mateixa idea i finalment, Afirmacions que polaritzen, on pràcticament el 55% del grup té opinions oposades a l'altre 45% del grup.

En el primer quadre, Consens Total, podem observar com en les 4 preguntes (1, 5, 8 i 12) totes les participants expressen el seu desacord amb les afirmacions, per tant no hi ha identificació:

CONSENS TOTAL

Resposta: Fals per a totes les participants

La predestinació:

1. La teva parella ideal està predestinada còsmicament, així que res ni ningú pot separar-vos al final.

La relativització de l'aspecte físic:

5. Per atraure a un home i mantenir-lo al seu costat, una dona ha de tenir el físic d'una model o una noia de revista.

Determinats comportaments:

8. Quan una parella es discuteix molt, vol dir que estan apassionadament enamorats.

La baixa capacitat d'influència de les sèries en els seus comportaments (la separació entre realitat i ficció):

12. En la vida real, els actors i les actrius s'assemblen molt als personatges romàntics que representen en la pantalla. Fals (8 participants)

Al seu torn, com a Consens elevat, és a dir, 6 de cada 9 participants es troben les afirmacions següents:

CONSENS ELEVAT

6. L'home no hauria de ser més baix, feble, jove, pobre o menys intel·ligent o tenir menys èxit que la dona. (6 respostes fals)

El trencament de la idea de l'amor apassionat com a patiment:

11. Un veritable amor sempre fa mal. (6 respostes fals)

13. Les relacions sentimentals que veig a la tele no són reals i així que no m'afecten a la meua vida real. (6 respostes vertader)

La resta de les afirmacions del qüestionari polaritzen més el discurs dominant, tant amb predomini d'identificar-se amb la frase com de negar-la. Observem doncs, les següents 6 preguntes:

AFIRMACIONS QUE POLARITZEN. DIVISIÓ SEGONS PERFILS

2. Existeix l'amor a primera vista. *Predomini Vertader.*

3. La teua ànima bessona sap què estàs pensant o sentint sense que tingues que dir res.
Predomini del vertader

4. Si esteu realment predestinats, el sexe és fàcil i meravellós. *Predomini vertader*

7. L'amor d'una bona dona que és sincera i fidel, pot convertir una 'bèstia' en un príncep.
Predomini Vertader

9. L'únic que realment necessites és amor, així que no importa molt si tu i el teu amant teniu valors molt diferents. *Predomini fals*

10. La teua parella ideal et "complementa", satisfà les teves necessitats i converteix els teus somnis en realitat. *Predomini fals*

En conclusió, el qüestionari de la Mary-Lou Galician esdevé una eina útil d'abordar aquestes tres temàtiques interconnectades i posar-nos ja en antecedents sobre el grau d'acord i desacord que generen aquestes afirmacions entre les adolescents.

ANÀLISI DISCURS I PENSAMENT ESPONTANI EN RELACIÓ A L'ATRACCIÓ, L'AMOR I LA SEXUALITAT

Atracció

De manera contundent i homogènia, totes les participants afirmen que per a elles, l'atracció s'associa al sexe i a la bellesa externa: *"un noi atractiu i guapo el vinculen al sexe"*. Per tant, la vivència de l'atracció per les adolescents, en primera instància, té un component clar d'atracció física. Però també, incorporen en un discurs més reflexiu que a més del sexe i de la bellesa externa, la personalitat i el caràcter influeixen de manera determinant per considerar atractiu al noi. Així, la bellesa no la consideren únicament externa sinó en consonància amb la seva personalitat del jove. Reconeixen que elles mateixes detecten que hi ha un salt qualitatiu entre l'atracció a l'ESO i després, al batxillerat. Així, a l'ESO té molt més impacte i atracció *"el xulito i el malote"*, i que després progressivament deixa de tenir tant d'efecte i a la universitat *"es pensen més les coses"*. Per contra, elements externs materialistes (com ara una moto, aparentar diners...) no són trets que, a priori, siguin valorats com atractius, és a dir, *"no són punts a favor"*.

Es manifesta ja, des de l'inici una rivalitat entre les pròpies adolescents, qüestió que de manera transversal anirà sortint al llarg del debat. Davant de l'atractiu d'una dona, tot i que ho poden reconèixer, de seguida són criticades i se li *"busquen els punts febles"* per a reduir el seu atractiu. L'atracció la vinculen en un discurs espontani a bellesa i sexe i en un pensament més reflexiu incorporen trets de la personalitat i dels valors que mostren els joves.

Amor

L'imaginari espontani de l'amor ideal comprèn els següents estadis: *"que lo diera todo por ti"*, *"que sea sincero"*, *"que et faci riure"*, *"que estigui al teu costat per lo bo i per lo dolent"*, *"que t'estimes"* i *"que et recolzi, si hi ha problemes a casa"*. Diferencien de manera clara que una cosa és sentir-se atretes sexualment per un noi i una altra ben diferent és sentir-se enamorades. L'amor és per les adolescents una entrega per part d'elles de la que esperen una reciprocitat des de l'inici de la relació. Contemplen l'amor com una relació basada en la confiança i en el recolzament, un sentiment i una pulsio que les fa *"sentir vives"*.

Així, basculen entre un amor ideal amb una persona ideal que a elles els hi agradaria viure i l'amor més realista amb persones "*normals*" que és el que han viscut o estan vivint a l'actualitat. Apareixen de tota manera, dos elements que tornaran a sortir al llarg del debat i que són, la infidelitat i la gelosia, sent unes de les constants preocupacions que aniran manifestant.

Sexe

El sexe és plaer, és una vivència física compartida en relacions horitzontals. És a dir, el plaer ha de ser mutu, ja que no contempen un ordre jeràrquic o vertical en les relacions sexuals. Tal com un de les participants afirma: "*Para quedar bé, no.*"

Trenquen el binomi d'amor i sexe, ja que per elles és "*normal*" mantenir relacions sexuals amb un noi que agradi "*en aquell moment*" però amb el que no es plantegen tenir cap relació amb una vinculació emocional. Per tant, amor i sexe van separats tot i que poden anar junts quan la relació és de compromís. Diferencien de manera clara el mantenir relacions sexual per plaer sense cap mena de relació de lligam afectiu de la parella. Afirmen que tant el sexe com l'amor, són els dos temes que més parlen entre les amigues, per a compartir les experiències i per aconsellar-se davant de les situacions que van vivint. Per algunes de les participants, la mare també és identificada com a una figura de comprensió i consells, però sense entrar en profunditat en temes sexuals.

Reprodueixen alguns dels tòpics amb els que tot i no estar d'acord, admeten que "*socialment*" les dones que mantenen relacions sexuals amb molts homes adquireixen una mala reputació, ben al contrari que els homes que tenen el mateix comportament. De tota manera, algunes d'elles expliciten que tenen dissenyades algunes estratègies per a que "*no tot el barri sàpiga amb qui s'han anat al llit*", com per exemple, "*clar, no ho pots fer amb més d'un o de dos del mateix grup, o de la classe... sinó un d'aquí i un altre d'allà*".

VALORACIÓ I IDENTIFICACIÓ DELS I LES ADOLESCENTS AMB LA SÈRIE DE TELEVISIÓ *SIN TETAS NO HAY PARAÍSO*

Amb aquesta sèrie i altres de televisió actuals

Per les adolescents participants en aquesta dinàmica, aquesta sèrie no és una de les seves preferides, tot i que reconeixen que al començament, la miraven molt: *“perquè era la novetat, també perquè “El Duque està molt bo” i finalment, perquè “els diàlegs eren interessants... fora de lo comú”*.

Ara bé, una de les sèries que més defineixen el seu *modus vivendi* més proper és *Física y Química*. En aquesta sèrie de televisió les joves s'identifiquen en un elevat grau tant amb els personatges com amb les escenes que recreen. Tal com expliquen, *“surt gent normal, que li passen coses com a mi”*. Per tant, és una sèrie de televisió amb la qual es senten més identificades i reflectides i que mostra la seva realitat més propera i quotidiana. En conseqüència, amb un elevat grau d'influència. Una altra de les sèries amb més influència és *Los protegidos* i en ter lloc, *El Internado*.

De tota manera, *Sin tetas no hay paraíso* ha marcat un punt i a part perquè el conjunt de relacions interconnectades i la fantasia de les drogues, el sexe i els diners són presentades com a móns sobre els quals no es tenen ni coneixement ni referències properes immediates: *“ja saps que això passa... però no saps com”, “és molt diferent a la meua vida”*. Tanmateix, la bellesa física dels 3 personatges objecte d'estudi – Duque, Cata i Jessi – les fan evocar unes realitats que contrasten amb la seva immediatesa. Així no es dona una identificació directa amb la sèrie, sinó més aviat un efecte contrari *“és allò desconegut”* i del qual no tenen referents ni culturals ni emocionals, però que tal com es destria seguidament, no genera models ni rols de gènere de caire aspiracionals.

La fidelitat a la sèrie la donava la intriga de saber què més li podia passar als protagonistes, la trama en si mateixa i les relacions entre els principals personatges. I sobretot per l'atractiu i el morbo que tenia El Duque, per l'atracció del *“chico de moda”* i perquè els diàlegs eren força interessants. En definitiva, consideren que aquesta sèrie té un molt bon guió, com es relacionen entre els personatges, els temes que aborden, la droga.... i que aquesta realitat (més o menys ponderada) existeix realment.

Amb els personatges principals: El Duque, Cata i Jessi

Tot i que el grau de vinculació i identificació amb la sèrie és baix, els personatges són clarament exposats i recordats com a molt atractius en termes sexuals. Tenen molt fixats al Duque, a la Cata i a la Jessi com els personatges protagonistes i claus de la sèrie, tot i que en les següents edicions alguns dels personatges ja no apareguin.

Sobre els valors que desprèn aquesta sèrie argumenten que tot i que són molt extrems, també es visibilitza com els personatges, sobretot els femenins, evolucionen al llarg dels capítols i acaben humanitzant-se i per tant, tenint un perfil més proper.

➤ *Trets que construeixen el personatge del Duque*

El Duque és un personatge fred i racional que alterna de manera constant, aquesta fredor amb una major capacitat de tendresa vinculada a la Cata. Per les joves, el seu atractiu físic és ja una definició del prototipus d'home sexualment interessant, *“surten més tios, però no és igual”*. Afirmen que El Duque tenia molt de morbo, una veu preciosa i molt *“sexy”*.

A nivell psicològic el tenen identificat com a ambivalent però no hi ha un posicionament crític cap a les conseqüències del seu comportament. És a dir, valoren i agrada veure dues cares ben oposades del personatge, de més violent i xulo a una part més *“dolça i romàntica”*. Així, la ambivalència de passar de ser *“malote”* a *“tendre per amor”* era una característica que el feia diferent a qualsevol altre personatge inclús d'altres sèries de televisió. En aquest sentit, dissocien el seu atractiu dels trets de la seva personalitat més cruel i violenta. Una de les participants afirmava que l'hi agradava *“Por quien es, porque es guapo”*. Malgrat això, tenen una percepció del personatge molt captivada pel seu atractiu sexual però manifesten de manera oberta cap connexió amb els models i els rols que desenvolupen a nivell de parella amb els adolescents. De tal manera que no perceben aquest personatge com a quelcom identificable dins de la seva realitat, ja que *“a mi no m'agradaria tenir-ho com a parella”*.

➤ *Trets que construeixen el personatge de la Cata*

A la Cata la defineixen com una noia tímida, recatada, innocent i bona nena, inclús en algunes ocasions *“una mica tonteta”*. Ara bé, valoren de manera positiva la transformació que fa el personatge al llarg de la sèrie fins a convertir-se, en les següents temporades, en una de les

protagonistes que més influència té en els negocis.

Tot i que la defineixen com a guapa, no serà aquest un atribut molt repetit, sinó que la caracteritzaran més a través de la seva personalitat i del seu enamorament cap El Duque, que la fa enfrontar-se a situacions extremes, com anar a la presó, operar-se els pits i inclús matar per defensar el seu amor.

El personatge de la Cata és molt acceptat per les joves, tot i amb marcada distància. En altres paraules, entenen el comportament inestable i extrem d'algunes de les seves accions, entenen la seva psicologia i el perquè fa el que fa, sempre per amor, tot i que no és compartit per totes les participants.

En definitiva, no demostren una projecció vivencial ni una idealització cap al personatge tot i que entenen que per un amor vertader es poden "*fer moltes coses*" i després quan "*obres els ulls*", comprovar "*l'estúpida que has sigut*". En resum, la Cata exerceix una menor fascinació perquè consideren al personatge, tant pels seus trets psicològics com pels seus atributs físics, més real, amb la prudència d'emmarcar adequadament les seves accions finals.

➤ ***Trets que construeixen la personalitat de la Jessi***

Aquest personatge desperta una certa admiració entre les joves, tant per la seva bellesa diferent com per la seva personalitat. A nivell físic la troben molt més atractiva que a la Cata, enfatitzant el seu cabell pèl-roig, les pigues i que atrau *per se*. La consideren una bellesa exòtica que no s'acostuma a veure pel carrer al contrari que la Cata que potser és més guapa, però té un estil de bellesa més comú. Per tant, de manera clara l'atracció queda vinculada al sexe i al poder que exerceix cap als homes.

La defineixen com a una dona molt espavilada, sense escrúpols, a la que li dóna igual que els altres "*vayan cayendo, ella sigue para adelante*". Així, la Jessi té clars uns objectius vitals que passen per marxar-se del barri i aconseguir el màxim profit de les seves coneixences i relacions i arribar a ser poderosa, sent igual els mitjans que utilitzi per aconseguir-ho.

Per tant, identifiquen clarament que aquest personatge vol arribar a la cimera de tot, sentir-se amb molt poder i diners. Manifesten que valoren com a positiva la transformació que

experimenta el personatge al llarg de les temporades, adreçant-se al final a la necessitat de sentir-se estimada i a deixar en segon terme, tenir poder i molts diners. Jessi, evoluciona i s'humanitza al llarg dels capítols i mostra que tot i tirar endavant, les coses l'acaben afectant i acabarà valorant més els sentiments que el poder i les coses materials.

No obstant, la fascinació que exerceix aquest personatge queda entelat per la radicalitat de la manera que té de guanyar-se la vida i fer-se amb el poder. D'aquesta manera, destaquen els atributs de la seva personalitat i bellesa –combinació de dona forta i intel·ligent i molt sexi que no dubta en utilitzar tots els mitjans al seu abast per aconseguir el que pretén– i obvien que actua com a prostituta i proxeneta de les seves pròpies amigues.

Relacions entre aquests tres personatges

El grup de les adolescents, de manera directa, estableix les següents relacions:

- El Duque està enamorat de la Cata i la Cata està enamorada del Duque
- La Cata i la Jessi són amigues al llarg de tots els capítols, però amb diferents intensitats
- La Jessi també està enamorada del Duque (*en el fons*)

La relació d'amor entre la Cata i El Duque la defineixen com un veritable amor, que fins a tot a ell, li fa treure la part més dolça i tendra de la seva personalitat, i a ella, fer tota mena d'accions per aconseguir realment "el seu amor". L'amor que sent El Duque per la Cata humanitza a aquest personatge. També, visibilitzen a la Cata com "*una pobre noia que sense El Duque estaria encara en aquella botiga, fent una vida normal*". Així doncs, no és per ella mateixa que emprèn determinades accions, sinó per l'amor que sent per ell i la influència que tant El Duque com la Jessi acaben li acaben exercint. És important destacar, doncs, que no és un personatge que generi massa adscripcions.

D'aquesta relació recalquen que hi ha complicitat i amor. Que la Cata per amor ho faci tot, ho entenen "*perquè passa a la vida real*", potser no en el grau i en la intensitat de la sèrie. I si acaben sent relacions destructives, sovint és perquè "*la dona es tanca en si mateixa i fins que no tranca el cercle (de maltractament i violència) no ho veu*", "*tu mateixa et fas assimilar que lo dolent no és tant dolent i que lo bo, compensa*"... *al finalitzar la relació observes tot el que t'havies perdut per estar amb ell*".

El fet que ell mantingui relacions sexuals amb les dues dones ho expliquen “*perquè amb la Jessi té un carinyo especial i li va bé pels negocis*” i amb la Cata “*és l’amor de veritat*”. Per tant, no hi ha un posicionament de judici negatiu de manera directa. Entenen que són dues relacions molt diferents sense entrar en el significat de la infidelitat.

Entre la Cata i la Jessi hi ha rivalitat, per la bellesa, per veure qui influeix més i, per descomptat, pel Duque. Recorden com al principi de la sèrie, s’estableix la competència entre les dues dones i com una a l’altra es volen superar a cada moment. Tot i que també valoren que finalment s’ajuden mútuament per sortir del barri. Identifiquen que la Jessi al ser més forta i resolutiva, protegeix en certa mesura a la Cata.

Per últim, la Jessi també està enamorada del Duque. Per les participants, “*en el fons... sempre ha estat enamorada*” però en la primera temporada de la sèrie, ella estava molt més centrada en la seva ambició d’obtenir beneficis econòmics i de sortir del barri.

Destaquen que pel Duque, la Jessi és una peça més dins de tot el seu entramat de negocis i relacions i que fins i tot pot semblar que li professa una certa amistat que, en el fons, per ell, completament instrumentalitzada. Reconeixen que amb la Jessi, El Duque exerceix un grau de maltractament ja que de vegades “*no la tracta bé*”.

Agrada la contraposició dels trets de personalitat del Duque, molt dolent d’una banda i dolç amb la Cata i creuen que és possible i real aquesta doble cara en les persones: una careta per enfrontar-te al món i una altra per l’amor. Insisteixen, però, que no els hi agradaria que la seva parella es comportés d’aquesta manera.

ANÀLISI DE LES TRES ESCENES EN FUNCIO DELS VECTORS DE L’ATRACCIÓ, L’AMOR I LA SEXUALITAT

ESCENA 1 - Atracció: “Duque donant una bufetada a una noia ”

Cap de les participants recordava aquesta escena i manifesten un clar rebuig cap a la violència extrema i explícita amb la qual s’aborda. La cataloguen de “*molt forta*” i que “*està molt malament*”. Però, de tota manera, assenteixen a que és el que “*té ficar-se en aquests móns*”.

Observen com El Duque és el suposat afectat per la confiança de la noia a la policia i que per això *“es treu el problema del mig”* però que no és qui emprèn l’acció sinó que encarrega l’assassinat a uns tercers. *“No s’embruta les mans”*. Defineixen al Duque com a molt fred i que només pensa en si mateix, en salvar als seus negocis. No justifiquen el grau extrem de violència però *“entenen”* els motius pels quals ho fa. A més, creuen que pot passar a la vida real si et fiques en aquest *“món”* (de drogues).

Sobre el vector de la violència i els rols de gènere. Les adolescents afirmen que una cosa és que els *“xulitos agraden”* fins a cert punt, però que la violència i el perfil d’home dur, no els hi resulta atractiu, *“no pone nada”*.

Observen que en la seva realitat més pròxima, hi ha violència contra les dones en tots els nivells: tant psicològica, com física (no entren en la sexual). Tot i que és un tema que inicialment els hi costa parlar, finalment fins i tot, enumeren casos reals que han vist al carrer, a la classe, al parc i a la discoteca, perquè afirmen, *“passa en tots els ambients”*, arribant a confessions de tipus personals. Estan relativament acostumades a veure agressions davant d’elles, tant un noi cap a una noia, com nois entre si. Ara bé, els hi queda molt lluny, el tema de la violència extrema de l’assassinat (com a l’escena). De tota manera, no mostren un elevat grau d’estranyesa davant dels fets, tot i rebutjar-los, ja que entenen que això pugui passar en ambients sòrdids de drogues.

Les adolescents afirmen que la violència contra les dones passa a totes les edats, des dels més petits fins a arribar als més grans. Per què passa això? *“Perquè els homes se senten superiors a les dones i es posen violents si no es fa el que ells pensen. I si et donen un ‘tortazo’ és per a que sàpigues que ells són més que tu (dona) i que hi ha un límit que les dones no han de passar. I si se li planta cara, encara es posen més gallitos.”*

Detallen que el grau de violència per part dels adolescents pot variar per l’estat en el qual estiguin, això és, si han consumit alcohol i/o drogues. Tant una cosa com l’altra, estan molt presents en la seva realitat i oci setmanal. Consideren que també influeix l’estat anímic del noi per utilitzar la seva força de manera violenta, *“si estan de mal humor”* o *“han tingut un mal dia”*, tenen més motius per a violentar-se.

Arriben a entendre i explicar per què determinants homes maltracten a les dones, però no a justificar-los. Tenen clar que la violència s'ha de tallar d'arrel perquè quan un home pega a una dona, després sempre li demanarà perdó però tornarà a maltractar-la en properes ocasions: *"Sempre s'ha dit que els homes són superiors... i de tant dir-ho al final ells mateixos s'ho acaben creient"*. Tot i rebutjar la idea de la *"Llei de la selva on guanya el més fort"*, la tenen present.

Responsabilitzen a la família i als amics immediats d'influenciar en el comportament de molts homes que maltracten, ja que si ho veuen a casa seva ells ho faran perquè és normal. Subratllen que alguns pares i mares haurien d'estar més a sobre dels seus fills perquè a classe i a la discoteca no sempre són *"el bon noi"* que pot semblar a casa, *"algunes mares haurien de venir a buscar als seus fills al col·legi i veure què fan"*. Per últim, declaren que aquests homes que maltracten esperen que les dones no facin res, que no es defensin ni cerquin ajuda. Al llarg del debat, hi ha un moment en què dues de les participants afirmen que si ja no es pot més, doncs arribats al cas si ells maltracten doncs ella també ha de defensar-se amb violència.

El tema de la gelosia està molt present en les relacions dels i les adolescents ja que determinats nois objectivitzen a les seves parelles i responen amb violència davant de qualsevol amenaça externa, com per exemple que *"un altre noi mira a la seva núvia en la disco..."*. Expliquen casos reals de parelles que discuteixen en el parc i després d'insultar-se, ell comença a pegar a la noia, fins acabar estirada a terra sagnant. Que altres adolescents del parc intenten defensar a la noia i que ella no ho vol, segons expliquen, *"per por"*.

Una de les participants confessa que una ex-parella d'ella *"se le fue la mano"* en més d'una ocasió, que ella estava cega d'amor i justificava les seves agressions en base a que anava begut i que l'estimava molt perquè *"estava gelós"* *"perquè que mostrin gelós, és senyal que l'importes"*. Admet que va aprendre a que si passa una vegada, acabaran passant més vegades fins que va obrir els ulls. Amb el temps, la van fer reaccionar les seves amigues.

Una altra participant explica que *"el nuvi d'una amiga seva"* també la maltractava i fins que no va veure que estava molt malament en termes psicològics no va reaccionar. Que els nois maltractadors acostumen a ser intel·ligents i manipuladors i que miren d'allunyar-les de les seves amigues per tal que aquestes no tinguin cap influència.

Vàries de les participants declaren sentir impotència davant d'això, *"no es pot fer res fins que ella no obri els ulls"*. En cap moment parlen de denunciar o sol·licitar ajuda externa, com ara a la família de la noia, als mossos, a un professional de la psicologia, medicina... I perquè passa això? Perquè *"l'amor és cec"* i no es veuen les coses tal com són. Però l'amor és una cosa molt bonica, alegre, contenta, s'està més guapa.

Així que el pas de l'amor a la violència i al maltractament dins de parelles adolescents ho expliquen a través sobretot de la gelosia, per una *"paranoia"* del noi que creu que hi ha altres nois que la miren i la desitgen. Afirmen que la trampa està en pensar que en part la gelosia és interpretable perquè t'interessa la persona.

Per últim, una altra participant explica que recentment en un bar va veure un altre cas de violència intraparella pel motiu que ella estava parlant amb un amic de la infància i el nuvi no ho va veure bé i que després d'avisar-la que deixés de parlar amb ell la va pegar davant de tothom.

ESCENA 2 – Amor: "Duque regalant una agulla a la Cata"

En aquesta escena, el conjunt sencer de les participants criden i exclamen *"lo guapo i seductor que és El Duque"*, tot són crits d'alegria. Algunes de les afirmacions després de veure aquesta escena: *"l'amor és la cosa més xula que et passa a la vida"* *"quan t'enamores, estàs més guapa"* *"amb més ganes de viure"* *"es trenca la monotonia"*... *"no hi ha homes com El Duque"*.

Defineixen l'escena com a molt romàntica, una situació ideal que les encantaria viure en algun moment de les seves vides. Destaquen que per elles té molt valor que el noi – en aquest cas, El Duque – mostri públicament el que és capaç de fer per la noia. No identifiquen un grau de violència en el comportament d'ell a l'instrumentalitzar el seu regal per acaparar l'atenció de la Cata o influenciar-la amb una demostració de poder econòmic. Consideren que aquest acte és *"guapíssim"* i que en general, tota l'escena *"és una passada"*, en sentit positiu.

A nivell personal, una de les participants explica una relació que va tenir l'estiu passat amb un noi dels Estats Units, el qual va venir a Barcelona només per parlar amb ella perquè *"s'havia colat"*. Per a tota la resta del grup, aquest gest honora molt al noi, no ho troben exagerat o idealitzat. Per a les adolescents, *"això era amor romàntic"*.

Destaquen que d'una relació d'amor és molt important que *"la facin riure"*, que no hi hagin tabús per parlar dels temes, i sobretot que sigui *"gent normal"*. Afirmen que el més important no és el seu atractiu físic, *"si está bueno, mejor"*, sinó com et tracti, quina personalitat i valors puguin compartir. Per *"gent normal"* entenen una persona sincera, simpàtica, que mostri recolzament i sigui divertit.

ESCENA 3 - Sexe: "El Duque al llit amb la Jessi"

De manera espontània, expliquen l'escena sense entrar en cap mena de valoració o judicis de valor sobre la veritable relació que existeix entre aquests personatges. La descriuen com dos persones que mantenen relacions sexuals perquè *"s'atrauen"*. No adverteixen la indiferència amb que El Duque parla amb la Jessi, veuen que hi ha plaer. I d'alguna manera, entenen que amb un home així, mantenir relacions sexuals és tota *"una experiència"*.

Valoren així mateix, que sovint les escenes de sexe a la televisió són exagerades, *"no hi ha per tant"* i que se li dóna molta importància, quan tot *"és més normal"*. Emfatitzen que el sexe ha de ser un intercanvi de plaer horitzontal.

Segons expliquen, la infidelitat sexual és força comú entre les seves relacions. Per les adolescents, entre les noies *"per desgràcia"* hi ha molta rivalitat i entre amigues també, *"basta a que comencis a sortir amb algú per què vingui una i te'l tregui"*. Incideixen que en general, elles culparien a la noia – tot i sabent que la culpa és del noi – perquè és més fàcil, *"no els hi fa mal ... ja que et fa més mal enfrontar-te al tio"*, i que *"enfrontar-te a ella és l'opció més fàcil"*.

IDENTIFICACIÓ PER PART DE LES ADOLESCENTS AMB ELS IMAGINARIS DELS PERSONATGES PRINCIPALS A L'ENTORN DE L'AMOR, L'ATRACCIÓ I LA SEXUALITAT

Les adolescents no mostren al llarg del debat una forta identificació amb els personatges principals. Tot i amb els matisos pertinents, la caracterització del Duque, la Cata i la Jessi resulta llunyana dins de l'imaginari immediat de les joves.

L'atracció cap a la sèrie es basa fonamentalment en un aspecte de novetat i diferència respecte a la resta de les sèries dirigides cap al seu segment d'edat i vers la seva quotidianitat.

Els diàlegs i la intriga d'un capítol cap a l'altre acaba constituint un motiu de continuïtat i fidelitat en la primera temporada d'aquesta sèrie.

Les participants mostren una certa fascinació vers dos dels personatges, El Duque i la Jessi per bé que per raons diferenciades. El Duque exerceix una forta fascinació sexual, forma part de fantasies de com podria ser un ideal masculí en termes físics i en la seva posada en escena, xulesca però tendra alhora. Més enllà d'aquesta caracterització, les joves no hi entren. Manifesten que en la seva realitat més propera s'exerceix violència física i psicològica vers les dones, amb una certa impunitat social. Rebutgen tota forma de violència però no mostren disposar de mecanismes emocionals i socials – comunitaris per a fer-hi front. Quan s'han trobat en aquestes situacions han adoptat una actitud d'una certa impotència davant dels fets, ja que consideren que amb la persuasió per part del grup d'iguals, no sempre és suficient per a aturar amb la violència latent o manifesta.

Les escenes sexuals i el tractament del sexe en els mitjans de comunicació són observades, per part de les adolescents, amb una certa teatralitat i exageració que no sempre s'acaba de correspondre amb les seves pròpies vivències. Vers al sexe adopten una actitud oberta i declaren que és una font de plaer físic entre iguals.

El personatge de la Jessi molt lluny de les seves quotidianitats exerceix una certa fascinació i fins i tot, en capítols posteriors, una cert afecte. Creuen que darrera de la seva fredor, s'amaga una noia amb bons sentiments que no sempre els pot deixar sortir per por a que li facin mal. Manifesten que està molt malament el fet de la prostitució i del seu proxenetisme. Identifiquen que la societat no equipara els mateixos drets de llibertat sexual a les dones que als homes, i tot i que elles poden mantenir relacions sexuals sense cap vincle emocional ni aspiració de relació de compromís, manifesten que tenen unes estratègies d'ocultació de la seva pròpia llibertat sexual per la por a ser jutjades.

L'amor és entrega i confiança, és diàleg i compromís. Argumenten que per elles un amor ideal és en el fons *"una persona normal que t'estimi"*. De tota manera, la infidelitat i la gelosia són dues components que juntament amb la violència les tenen molt incorporades dins del seu imaginari del que és i pot arribar a ser una relació d'amor.

En cap moment es visibilitza una emulació de cap dels protagonistes, en tot cas hi ha determinats trets que potser els agradaria viure: la capacitat seductora de la Jessi, un nuvi com El Duque – en sentit d’atracció sexual... però res, de manera integral.

En termes globals, la sèrie *Sin tetas no hay paraíso*, encarna uns valors i unes realitats allunyades de la seva immediatesa i en cap moment es visibilitzen com projeccions o aspiracions vitals. Discriminen la realitat de la ficció, tot i que reconeixen que en els móns que la sèrie presenta de drogues i delinqüència, aquestes situacions d’extrema violència són usuals. Es mostren d’acord amb que en aquest món és relativament fàcil de caure, perquè són molts diners fàcils amb poc esforç, però molt difícil de sortir-ne.

En relació a la valoració de sobre si estarien disposades a viure situacions similars les respostes giren a l’entorn a que ara són joves i en certa mesura, els hi està permès “*un grau d’adrenalina*”, que trenqui “*la rutina per a no avorrir-me*”. Ja hi estan disposades a viure situacions emocionants i diferents, però ni de lluny, tan perilloses com mostra, de manera generosa, la sèrie.

Per concloure, s’observa com les parts més fosques de la sèrie (assassinats, drogues, delinqüència i prostitució), són dissociades en pro d’uns models o d’unes explicacions més properes, més còmodes i més plausibles per elles dins del seu món. En definitiva, obvien determinats passatges de la sèrie que no tenen un bon final i que no esdevenen objecte directe dels seus valors i de les seves vivències.

4.2.2. Grup dels adolescents

ANÀLISI QÜESTIONARI ADAPTAT DE MARY-LOU GALICIAN

L’edat dels participants va entre els 16 i els 18 anys, amb una presència majoritària de 17 i 18 anys. A nivell formatiu hi ha alumnes de batxillerat i de graus formatius (soldadura i administratiu), mentre que els més grans estan a primer any d’universitat (UB), mòdul d’informàtica i cercant feina.

Entre les seves aficions destaquen les sortides amb els amics i les pràctiques esportives. Les sortides es concreten en anar al bar a prendre “alguna cosa” i compartir – tenir un xerrada

(algú també planteja el parc com un lloc de trobada – estada) i en anar a la discoteca a ballar i relacionar-se. Activitats que es poden produir a la tarda o també a primeres hores de la nit.

S'identifiquen dos perfils, el perfil més realista, més minoritari dins del grup, que està més allunyats de l'amor ideal apassionat, i per tant mostren menys identificació amb les creences sobre l'amor i la sexualitat que planteja el qüestionari. És a dir, o bé hi ha una menor presència de respostes vertaderes en les preguntes, o bé matisen molt les afirmacions, apuntant que les posicions finals depenen en cada relació, i que per tant no hi ha una postura radicalment idealitzada de l'amor. Els perfils més realistes s'identifiquen amb un número de respostes baix que va de 2 a 4 (estan poc d'acord amb les creences) Els *perfils més idealistes*, més majoritaris dins del grup, presenten una alta identificació amb el qüestionari amb un alt grau de respostes vertaderes, i per tant, estan més a prop d'una visió idealitzada de l'amor. Els perfils més idealistes s'identifiquen amb un número de respostes elevat que va de 7 a 8 (estan molt / bastant d'acord amb les creences).

Els joves identifiquen clarament les temàtiques que aborda el qüestionari. Apunten que planteja temes com el sexe, l'amor, els sentiments, les relacions de parella, etc...

Espai de trobada comú: valors – posicions que comparteixen els adolescents i respecte als quals hi ha molt acord.

ALT CONSENS

La capacitat transformadora de l'amor:

7. L'amor d'una bona dona que és sincera i fidel, pot convertir una 'bèstia' en un príncep.

Vertader.

La baixa capacitat d'influència de les sèries en els seus comportaments (la separació entre realitat i ficció):

12. En la vida real, els actors i les actrius s'assemblen molt als personatges romàntics que representen en la pantalla. *Fals.*

13. Les relacions sentimentals que veig a la tele no són reals i així que no m'afecten a la meua vida real. *Vertader*

La emocionalitat – espontaneïtat de l'amor:

2. Existeix l'amor a primera vista. *Vertader.*

La relativització de l'aspecte físic:

5. Per atraure a un home i mantenir-lo al seu costat, una dona ha de tenir el físic d'una model o una noia de revista. *Fals*

CONSENS ELEVAT

La desidealització extrema de l'amor:

3. La teua ànima bessona sap què estàs pensant o sentint sense que tingues que dir res.

Predomini del Fals.

El trencament de la idea de l'amor apassionat com a patiment:

11. Un veritable amor sempre fa mal

Espais més diferenciats: valors – posicions matisats segons tipologies i que presenten cert punt de discrepància.

CRITERIS QUE POLARITZEN. DIVISIÓ SEGONS PERFILS

1. La teva parella ideal està predestinada còsmicament, així que res ni ningú pot separar-vos al final.
4. Si esteu realment predestinats, el sexe és fàcil i meravellós.
6. L'home no hauria de ser més baix, feble, jove, pobre o menys intel·ligent o tenir menys èxit que la dona.
8. Quan una parella es discuteix molt, vol dir que estan apassionadament enamorats
9. L'únic que realment necessites és amor, així que no importa molt si tu i el teu amant teniu valors molt diferents
10. La teva parella ideal et “complementa”, satisfà les teves necessitats i converteix els teus somnis en realitat.

ANÀLISI DISCURS I PENSAMENT ESPONTANI EN RELACIÓ A L'ATRACCIÓ, L'AMOR I LA SEXUALITAT

Atracció

En un primer moment, l'element que destaquen d'una noia per definir-la com atractiva és l'aspecte físic, “... *que estigui bona ...*”.

La vivència d'atracció pels nois adolescents acaba sent, en un primer nivell, un impacte físic, i en general, hi ha bastant consens. Seguidament, aprofundeixen en una creença més psicologista, i parlen en termes de “personalitat atractiva”. Esperen que sigui una noia simpàtica, amable, intel·ligent, amb cert caràcter, “*que tingui cap...*” etc...

Consideren que, de forma general, els nois estan més preocupats per l'aspecte físic de la noia, ja que cobra més força el component d'exhibició – reafirmació, i per tant el grup també exerceix més pressió en aquest sentit. “... *A ningú no li agrada que els teus amics diguin que la teva núvia és lletja! ...*”.

Creuen que les noies no semblen donar-li tan de pes a l'aspecte físic, com si no els hi preocupés tant que les seves amigues creguin que no es tan guapo, tot i que no menyspreïn que sigui un noi alt, musculós, etc. Prioritzen, o almenys destaquen més aspectes de personalitat, de "forma de ser": intel·ligència (tan racional com emocional), simpatia, amabilitat, "que sigui divertit", etc. Si que sembla tenir importància que cuidi la seva autoimatge "*...que tingui estil, que vesteixi bé...*"

El perfil més realista apunta que les preferències pel físic o la personalitat, no responen segurament tant a un tema de gènere, com si més de valors. Els individus més materialistes, que els hi agrada més "*... fardar ...*" li donen més importància al aspecte físic i als diners; mentre que els individus més sentimentals, tot i compartir amb menys intensitat un imaginari físic "*...que la noia estigui bé*" ..., li donen més pes als aspectes de personalitat, intel·ligència, etc...

La importància que se li atorga al físic també s'ha d'entendre de forma diferent segons el context. Quan existeix un vincle previ amb una persona (per exemple companys d'escola), hi va fruint una relació que pot derivar en relació de parella, la personalitat cobra tanta importància com el físic. Quan es tracta de trobades circumstancials com poden ser les d'una nit de discoteca, llavors l'element central de la relació és l'atracció física.

Alhora de definir una noia que no és atractiva, primer es centren en un pla físic "*... pues una chica fea, que sea gorda, o que tenga granos ...*", però seguidament també tradueixen com a lletjor aspectes més psicològics "*... que sea antipática, antisocial ...*"

Si que hi ha un substrat de creença tòpica, que no es manifesta espontàniament, però que en cert nivell es corrobora quan és suggereix respecte a l'atracció femenina cap a relacions difícils: "*... a las chicas les gusta que sean malos con ellas ... a menos caso les hacen más se interesan...*". Però majoritàriament es matisa argumentat que és un tema de valors (es tractaria de "*... algunas chicas ...*") i que aquesta realitat quan succeeix, respon a relacions curtes en el temps.

Respecte als seus propis límits, davant la pregunta de "*... fins a on són capaços d'arribar en pro de l'atracció? ...*", tenen actituds – comportaments molt serens, no mostren tendència a

descontrol·lar-se exageradament, no són donats a “... *fer bogeries* ...”. Per exemple: comprar-li coses a alguna noia per seduir-la; etc ... Només entren en la dinàmica de fer regals amb la seva núvia – parella estable.

El perfil més madur distingeix entre estar enamorat de la teva companya i sentir atracció per moltes altres dones, creuen que pot ser compatible, i per tant, consideren que si no actues, no hi ha infidelitat. S’entén que la infidelitat existeix i és possible quan no estàs massa enamorat de la teva parella.

Amor

El perfil més idealista està més a prop de la idea de la *mitja taronja* i de la creença de trobar a aquella persona de la que pots estar enamorat i apassionat durant tota la vida. El perfil més realista s’allunya de la visió idealitzada del destí amorós i pren en consideració l’existència de moltes potencials mitges taronges, tot i que la vida et porti a trobar-te amb una. Consideren que la passió sempre acaba calmant-se “... *al principio siempre es muy bonito ...pero con el tiempo el entusiasmo cae ...*”.

Argumenten que perquè l’amor qualli creuen que cal compartir valors i una visió similar, o almenys no oposada, vers el món. Pel perfil més realista l’amor ideal no existeix; l’amor es plasma en una quotidianitat on un gaudeix estan amb l’altre. Consideren que un amor sempre bonic és fingit i que un amor que només fa patir és nociu i per tant no convé.

Tots es distancien de plantejaments d’amor en termes d’entrega total, submissió, dependència. S’allunyen, rebutgen, les visions esclaves de l’amor.

Algun assistent apunta alguns tòpics de gènere en relació a l’amor:

- “... *les dones són complicades ... tenen constants canvis d’humor ...*”
- “... *las mujeres cuando se enamoran, se obsesionan más, se vuelven más celosas... yo tengo un amigo que su novia no lo deja tranquilo, no deja que venga con nosotros...*”.

El perfil realista matisa un cop més. Diu que aquesta reacció no s’ha d’entendre tan en clau de gènere com de personalitat: “... hi ha tant nois com noies que es tornen molt obsessius quan estan en parella...”

Sexe

El sexe el conceben principalment com una vivència de plaer, que pot ser amb un mateix o amb un altre. Conceben la relació sexual de forma horitzontal, com un intercanvi de plaer entre iguals, no com un acte per exercir el poder, per utilitzar i/o dominar a l'altre.

Tenen una visió ampla respecte a les creences i pràctiques existents pel que fa al binomi entre l'AMOR i el SEXE:

- Per ells existeix el sexe sense amor, tot i que es redueix al plànol físic, però què tanmateix, pot resultar molt satisfactori.
- Paral·lelament, consideren que el sexe amb amor és més ric, ja que uneix el plànol físic amb l'emocional, i per tant la vivència és major. Sense menystenir la primera opció mostren preferències per la segona possibilitat ja que consideren que el sexe amb la parella que estimes, amb la núvia, sempre és millor.
- Tots estan d'acord que sense sexe no pot existir l'amor de parella, almenys en els seus grups d'edat.

Dins de la temàtica sexual, formulen i comparteixen un altre tòpic de gènere. Plantegen que les noies s'identifiquen més amb la fórmula del sexe amb amor perquè necessiten estar més confiades per tenir relacions sexuals, necessiten sentir cert grau de compromís dels nois “... si hi ha sexe la primera nit, els homes acostumen a desaparèixer després ...”.

VALORACIÓ I IDENTIFICACIÓ DELS I LES ADOLESCENTS AMB LA SÈRIE DE TELEVISIÓ *SIN TETAS NO HAY PARAÍSO*

Amb aquesta sèrie i altres de televisió actuals

Els adolescents plantegen un ampli conjunt de sèries de forma espontània: *Física y Química*, *Los Hombres de Paco*, *Sin tetas no hay paraíso*, *El Internado*, *Aída*, *American Dad*, *Los Simpsons*, *Padre de Familia*, *Aquí no hay quien viva*, etc.

A continuació es mostra una Taula que recull el grau de presència de les temàtiques objecte d'estudi, l'Ordre de Preferències (de més a menys) i el nivell d'identificació amb les sèries.

Sèries	Alta Presència Atrac., Sexe, Amor	Proximitat a la seva realitat	Preferències Finals
<i>Física y Química</i>	SI	Alta	1
<i>Los Hombres de Paco</i>	Més o menys	Més o menys	2
<i>Sin Tetas No Hay Paraíso</i>	SI	Baixa	3
<i>El Internado</i>	NO	Baixa	4

Els joves identifiquen dos sèries que clarament aborden i li donen molt protagonisme a les temàtiques de l'Atracció, el Sexe i l'Amor: *Física y química* y *Sin tetas no hay paraíso*.

L'ordre d'atractiu, però sobretot d'identificació (de possibilitat de projectar-se i sentir-se reflexats com a persones) amb les sèries de televisió, bé determinat pel grau en que són capaces d'aproximar-se a les seves experiències i neguits, de recrear les seves vivències. Els hi resulta molt atractiva i mostren un alt nivell d'identificació amb la sèrie *Física y Química* ja que plasma vides properes a les d'ells; mostra experiències que els hi poden estar passant a ells. Radiografia històries d'amor i sexe entre joves, entre gent normal, "... gent que pots trobar pel carrer...". En aquest sentit, és un sèrie que presenta una major capacitat d'influenciar – inspirar als adolescents alhora d'adquirir aprenentatges–.

En un entorn diferent i amb una posada en escena més realista, una altre sèrie que també consideren aborda la "normalitat" és *Los Hombres de Paco* que reproduïx històries d'amor i sexualitat dins el món policial.

Sin tetas no hay paraíso cobra poca presència entre les sèries preferides en espontani. No parlen d'ella com una proposta molt atractiva, a tot estirar la plantegen com entretinguda, però el que apareix amb claredat és una baixa identificació amb la sèrie ja que representa una situació extrema, "bèstia", exagerada, molt allunyada de la seva vida. Els hi queda molt lluny en termes de realitat (una situació marginal – "poc normal", de barri molt problemàtic, un món sòrdid de màfia, narcotràfic, prostitució, etc...), i uns valors massa dispars del seu sistema cultural (extorsions, crims, etc...).

En aquesta línia de radicalitat, també posicionen *El Internado*, (ambientada en un orfenat que antigament havia estat un centre de reclusió Nazi), i que la defineixen com encara “... *més bèstia i agressiva ...*”. El Internado és el programa que més polaritza, majoritàriament tendeix a generar rebuig, però hi ha qui “s’enganxa” perquè la trama es centra en el estímul de la intriga – suspens.

Amb els personatges principals: El Duque, Cata i Jessi

Consideren que la sèrie ha anat degenerant amb el temps. Les preferències es situen en la primera temporada i sembla ser que la tendència general ha estat anar-se despenjant de la proposta “... *a la segona temporada tot es torna massa exagerat ... Cata passa a ser espia, etc...*”

Els personatges amb més notorietat de la sèrie són: El Duque, Cata, i les amigues de Cata, entre les que destaca en primer lloc Jessi, i seguidament altres: la Vane, Paula i Cris. Altres personatges mencionats són el Mejía i el Gitano.

Resulta difícil que destaquin arguments que mostrin una seducció i fidelització vers la sèrie, i apunten aspectes més secundaris, com per exemple que un dels ganxos de la sèrie és l’atractiu físic de les protagonistes “... *les ties estan molt bones, estan seleccionades per càsting ...*”.

➤ *Trets que construeixen el personatge del Duque*

Els principals atributs són els següents: Dur, fred, discret – serio, “...*Es fa respectar al seu voltant ...*”, intel·ligent, Irreal “massa perfecte”, atractiu per les noies “... *està bo, és guapo, és musculós ...*” “... *a las niñas las pone ...*”, ambiciós, “... *mujeriego ...*”... “...*va a la seva, al seu negoci, a fer diners ...*”, inexpressiu (no transmet el que sent, el que li passa), “xulo”, traficant – Mafiós, manipulador, juga brut, etc...

Tot i que se li reconeixen algunes qualitats, hi ha una visió crítica cap el personatge. De totes maneres se li reconeix una evolució d’un prototipus de “mafiós cruel” a un perfil de “mafiós humà”. La seva vessant dominant és la racional.

➤ **Trets que construeixen el personatge de la Cata**

Ingènua, atractiva – guapa, “...està bona ...”, enamoradissa, embogida, “... alocada ... se deja llevar por los impulsos ...”, “... s’encega en els seus sentiments ...”, influenciable, “... es deixa portar ...”, inestable, depenent, “... necessita de la Jessi per tirar endavant..”.

No hi ha una idealització del personatge, tot el contrari hi ha una posició crítica vers a ella. La Cata involuciona, de ser una noia “normal” ingènua acaba destruint-se al ser absorbida per la mala vida. La defineixen com una “boja enamoradissa”, és tracta d’un perfil marcadament emocional.

➤ **Trets que construeixen el personatge de la Jessi**

Extrovertida, atractiva, “... està bona ...”, calculadora, mental, prudent, poruga, amable, simpàtica. Tot i les seves parts més fosques (proxeneta, manipuladora...), hi ha cert reconeixement de la figura de la Jessi, que no atracció cap a la seva persona.

Consideren que en el fons, malgrat els seus constants desencerts, és una persona ingènua i bona. Té un caràcter racional, la plantegen como una “... dona calculadora ambiciosa però amb bon fons ...”.

Relacions entre aquests tres personatges

Les relacions més clares són les de la Cata amb El Duque i la Cata amb el Jessi. Costa més d’explicar – definir la relació entre El Duque i la Jessi.

El Duque i la Cata encarnen una relació d’amor destructiva. Una relació que a ell el fa millor persona però que a ella la degrada, l’acaba portant a la perdició “..Pierde la cabeza por amor...”. El Duque manté una espècie de relació d’amor amb Cata però des del poder, mogut per un desig de posseir-la, quasi de “comprar-la”. La Cata viu l’amor de forma destructiva, entregant-se embogidament, posant en risc la seva solidesa , la seva integritat personal i vital.

La Cata i la Jessi, tot i els permanents conflictes entre elles de la primera temporada, representen una relació d’amistat on la Jessi té un perfil - rol d’amiga racional protectora (la mare) i la Cata d’amiga emocional depenent (la filla). La Jessi farà el possible per treure a la

seva amiga de la vida perillosa, nociva i destructiva en la que ella ja entrat (drogues, prostitució ...).

No està tan clarament definida la relació entre El Duque i Jessi. La argumenten com una relació de companys d'ofici *"... Estan ficats en els mateixos marrons de diners, negocis ..."*. El nexa d'unió més fort és que els dos mantenen una relació profunda amb la Cata. Entre ells, tenen trobades sexuals on el valor que prima és la instrumentalització i utilització de l'altre. El Duque se'n va al llit amb la Jessi per entreteniment, sense gran entusiasme i la Jessi pel seu compte utilitza el sexe com a intercanvi de favors, ambicionant un major accés al poder, als diners; utilitza el sexe com un arma de seducció que li permet apropar-se als seus objectius.

ANÀLISI DE LES TRES ESCENES EN FUNCIÓ DELS VECTORS DE L'ATRACCIÓ, L'AMOR I LA SEXUALITAT

ESCENA 1 - Atracció: "Duque donant una bufetada a una noia "

Es tracta d'una escena molt allunyada dels seus paràmetres d'atracció, la consideren massa desfasada, excessiva (drogues, crim ...). Mostra una situació (des de la bufetada fins l'assassinat de la noia) que associen amb el món de la violència de gènere, amb les cròniques de violència de gènere que apareixen en les notícies de televisió. Una realitat, que per desgràcia consideren que va en augment però davant la qual mostren un clar rebuig.

En aquesta escena El Duque apareix com un individu fred, insensible, agressor – violent (ordena que matin a la noia), rancorós (incapaç de perdonar una "traïció") ... i a sobre el perceben com un covard, ja que no té el valor per assassinar-la ell directament. La noia dibuixa una personalitat de víctima, de dona sotmesa..

ESCENA 2 - Amor: "Duque regalant una agulla a la Cata"

Una escena bastant allunyada del seu imaginari de l'AMOR. Ells compren regals a les seves núvies – parelles quan la relació està consolidada. Mai fan regals per seduir a l'altre ni com una via per "comprar l'amor de l'altre". Em d'entendre, a més a més, que el seu poder adquisitiu és molt limitat ja que en general, només disposen dels diners que li poden arribar a donar els seus pares.

La percepció del Duque en aquesta escena és més ambigua ja que mostra la seva cara més amable: és atent, simpàtic ... sembla quasi bo; però alhora detecten un comportament estrany, una postura de seducció exercint un poder. Per la seva banda la Cata apareix caricaturitzada com una persona molt innocent, ingènua, maldestre, amb una cara bonica, (*"... demasiado de fachada ..."*), i una forma de ser que es considera sotmesa, influenciable, massa emocional, amb poca personalitat.

Un dels missatges centrals interpretats de l'escena és que El Duque compra amb diners, és a dir amb poder, l'amor de la Cata, construeix relacions falses, aspira a comprar l'amor, a posseir l'altre. Mostra una seguretat que pel perfil menys madur pot arribar a ser aspiracional, però que pels més madurs és exagerada i poc creïble. El veuen com massa *"... xulesco ..."*, *"...és el rei del mambo, el rei de la joieria"*.

ESCENA 3 - Sexe: "El Duque al llit amb la Jessi"

Un cop més, l'escena reflexa una situació allunyada dels seu sistema de valors de la sexualitat. No es planteja una relació sexual d'intercanvi de plaer sinó que es fa un ús del sexe per obtenir altres objectius; tipus d'experiència totalment irreal per a ells.

La Jessi apareix com una persona interessada, manipuladora i sotmesa (tot i que és mostra molt dominant – agressiva vers la relació amb la seva mare). El Duque apareix un cop més com una persona freda, insensible, "xulo" (com si en realitat no tingués molta capacitat de gaudir de les coses de la vida). Perceben com la sèrie mostra una elecció de vida vers a l'obtenció de diners fàcils, obviant l'opció socialment majoritària d'estudiar per després poder obtenir un lloc de treball adient a la formació.

El personatge del Duque, sempre exerceix el poder de forma transversal en totes les escenes: agredint de forma insensible a la noia en la primera, seduïnt – tractant de posseir a la Cata en la segona, i utilitzant a la Jessi amb fredor en la tercera.

IDENTIFICACIÓ PER PART DE LES ADOLESCENTS AMB ELS IMAGINARIS DELS PERSONATGES PRINCIPALS A L'ENTORN DE L'AMOR, L'ATRACCIÓ I LA SEXUALITAT

Els joves se senten molt poc identificats amb els personatges retratats. La sèrie els hi resulta molt llunyana tant en termes de realitat (món del narcotràfic), com de valors (assassinats...). L'estil de vida i les personalitats de l'obra els hi resulten molt poc aspiracionals.

La motivació per mirar la sèrie és dèbil: “... *passar el temps – entretenir-se ...*”. La veuen però no genera grans entusiasmes. No parlen en termes d'una trama que enganxa ni de uns personatges que sedueixin, i tendeixen a destacar aspectes a priori més secundaris però que cobren rellevància (per exemple, “... *les ties estan molt bones...*”). La sèrie no acaba de crear una fidelització forta, i la tendència ha estat la de desvincular-se progressivament d'ella amb el transcurs de les temporades.

El programa es consumeix com un producte de ficció, contràriament a altres sèries més realistes com pot ser *Física y Química*. En aquest sentit, no representa un món en el que els adolescents es puguin sentir reflexats o projectar-se ells mateixos, i d'altra banda, tampoc genera aspiracionalitat. Per tant, sembla ser que la capacitat de la sèrie per influenciar-los alhora de construir els seus propis models –valors respecte a l'atracció, l'amor i la sexualitat, és molt baixa.

La personalitat dels protagonistes no resulta molt envejable – desitjable:

- A en Duque el perceben com fred, inexpressiu, insensible, mafiós, i que pot arribar a ser molt cruel.
- La Cata apareix com massa emocional, “embogida”, inestable, poc sòlida i influenciable.
- La Jessi es retrata com molt racional, calculadora i manipuladora, però amb bons sentiments.

Els paradigmes d'atracció, sexe i amor no són aspiracionals:

- El sexe no apareix com un tipus de relació on s'intercanvia plaer, sinó com un vehicle – instrument per objectius menys “sans” – menys cooperatius: poder – seducció, instrumentalització, obtenció de beneficis ...etc...

- L'amor no respon a un model d'intercanvi de sentiments – de relació horitzontal de donar i rebre, sinó que es manifesta com una vinculació amb components destructius, més sadomasoquistes. Una relació de poder on apareixen els rols de possessió – sotmetiment per una banda i de submissió – entrega radical, desmesurada e inconscient per l'altre.
- En termes d'atracció, perceben un món d'aparences, que des d'una primera mirada més superficial pot resultar “aparentment atractiu”, però que de fons, a mida que aprofundeixen, resulta no només poc interessant sinó alhora altament nociu, pernicios.

Els adolescents descriuen la realitat i l'imaginari de valors de la sèrie com extrem, fred, fals, egoista i manipulador (*“et volen, s'interessen per tu pels diners que tens, pel que els hi pots proporcionar”*). Un món d'aparents diners fàcils però amb un alt nivell de risc, i per tant molt estressant (*“tot el dia has d'estar alerta, amb el sentiment més o menys constant de perill de mort”*). Els adolescents inclús apunten que malgrat l'èxit material/enriquiment, als personatges se'ls veu permanentment angoixats, insatisfets, tristos, sense alegria, sense felicitat.

La simbologia de la que es dota *Sin tetas no hay paraíso* (els ingredients amb els que es crea la sèrie), dibuixa un panorama abocat a la tragèdia. I realment al final de la sèrie tot acaba malament. Al principi tot és aparentment molt fàcil però el cost final és molt elevat: els personatges principals, El Duque i la Cata, acaben pagant amb la seva pròpia vida.

5. Conclusions

Després de l'anàlisi de *Sin tetas no hay paraíso* i la seva recepció pels i les adolescents podem afirmar que hi ha certa coherència entre la proposta discursiva de la sèrie i la interpretació que en fan els joves, tot i que per vegades aquests emetin clàusules per distanciar-se de la proposta del producte. Començarem amb algunes conclusions generals pel que fa a les anàlisis del discurs que hem aplicat a la sèrie i acabarem extraient algunes conclusions dels grups de discussió per aproximar-nos a algunes interrelacions entre texts i audiències en el cas *Sin tetas no hay paraíso*.

5.1. Anàlisi del discurs

Per començar, podem afirmar que les relacions sexuals i afectives que s'estableixen entre els tres personatges principals durant aquesta primera temporada es basen en un model tradicional de relacions, plantejat en termes de Gómez (2004). Seguint aquest autor, i fixant-nos en els resultats de l'anàlisi del discurs, podem dir que a la sèrie es vincula el desig i l'atracció amb els comportaments violents. Una mostra clara n'és el personatge de El Duque, el més desitjat i atractiu de la sèrie, que ja a la primera seqüència del programa fa assassinar cruelment la seva companya sentimental. Però fins i tot en relacions menys doloroses El Duque actua ferint les seves parelles. En el cas de la seva relació amb la Jessi, és especialment problemàtic que la dona s'enamori d'ell a mesura que l'home la menysprea i la maltracta. Aquest model tradicional també vincula l'atractiu al poder, pel que fa als homes, i a la bellesa, pel que fa a les dones, i també això és precisament amb el que ens trobem a la sèrie: la disponibilitat de poder i d'influències de El Duque és el que el fa atractiu als ulls tant de la Cata com de la Jessi. La forma com totes dues dones manifestes la seva rendició al poder masculí és diferent, però anàloga: la Jessi vol marxar del barri humil i esdevenir "La Duquessa", mentre que a la Cata li satisfà que l'home la tregui del sotmetiment a la seva cap de la botiga i, en les imatges dels crèdits de la sèrie, però també en reiterades ocasions a les festes, es mostra satisfeta de l'estatus que li confereix ser la "nòvia de El Duque". Per a les dones el valor de l'atractiu rauria, principalment, en la bellesa, i en la sèrie això es palesa tant en les consideracions masculines (a la sèrie tot de personatges remarquen que la Cata és molt bonica i, ahora, s'evidencia que és el personatge femení amb més valor de cotització i èxit amb els homes) com en els mateixos desitjos de les noies, que passen per "ser" o "estar" guapes. Aquest encaminament cap a la bellesa es palesa en el canvi físic de la Cata quan vol agradar El

Duque (i les seves reiterades visites al mirall de la Jessi on totes s'empolainen per anar a les festes), i també en la seva obsessió per tenir uns pits més grans.

També la posada en escena acaba recreant-se en l'exhibició dels cossos femenins fins i tot quan això no és requerit ni justificat pel context narratiu. Les noies són representades de manera exageradament sexualitzada, i sovint és així fins i tot si no es tracta de relacionar-se amb personatges masculins. Per tant, la sexualització del cos femení s'integra en la pròpia identitat de les dones de la sèrie, que van vestides provocativament i sovint es miren a miralls o abaixen la vista per comprovar la seva aparença. Els excessos en aquest sentit són molt notables en conversacions domèstiques entre la Cata i la Jessi quan conviuen plegades, per exemple, on, de bon matí, van vestides de manera excessivament perfeccionista i provocativa.



Les dones són representades com volgudament sexualitzades, i com que aquest procés és realitzat per elles mateixes sobre els propis cossos.

L'obsessió dels personatges femenins per la bellesa s'efectua sota l'assumpció que aquesta bellesa les dotarà de reconeixement i d'oportunitats a la vida —encara que sigui per a prostituir-se— i també emfasitza una versió comercial de la bellesa i la identitat femenina: és remarcada, especialment, a través dels productes de luxe que els compren *els homes*. Per tant, en gran mesura el poder econòmic i social dels homes és important per a les dones de la sèrie (sense excepcions) perquè és el que els permet, a elles, de transformar-se cap a una personalitat més plausible des dels paràmetres tradicionals: ser més guapa, més cotitzada, més sexualment atractiva per als homes, més poderosa. La idea és manifesta quan les noies de barri humil semblen trobar la felicitat en el fet d'anar de compres a botigues de luxe amb els mafiosos.



Les dones valoren el poder econòmic i social dels homes en gran mesura per com això repercuteix sobre elles o la seva imatge pública i, especialment, sobre la seva bellesa.

També en el cas de la Cata, El Duque és qui li hauria de permetre tenir uns pits més grans (tot i que al final serà la Jessi que li pagui l'operació, sempre sota la presumpció que, si algún dia El Duque torna, li agradaran aquests pits), i l'altre personatge masculí valorat per totes dues serà en Cortés, també exageradament ric, poderós, elegant i generós (amb les dones) tot i que també manipulador, narcotraficant, i cínic.

Pel que fa a la Jessi, si bé segueix els paràmetres tradicionals de la feminitat pel que fa al seu èmfasi per la bellesa, ocuparia el lloc de “la dona que imita el model de relacions masculí”, en el model de Gómez (2004), atès que presumptament estableix relacions sense compromís en les quals no s'implica i que no fan més que mantenir les desigualtats entre els dos membres de la relació. Veurem després que això no és tant clar i que la Jessi desenvolupa sentiments cap a El Duque. Tampoc no se'ns donen més possibilitats de contrastar si la Jessi actuaria altrament perquè no sembla que cap altre home demostrï un interès per a ella més enllà del sexual, precisament perquè, en alguns aspectes, transgredeix el rol tradicional de les dones en les relacions.

En tot cas, tindríem un model que associa la passió i l'atracció amb un tipus de relacions mancades d'estabilitat, i amb l'elecció de persones inabastables. El Duque se'ns presenta precisament com a paradigma d'aquesta inabastabilitat i inestabilitat fins al punt que podríem dir que la seva proposta de parella impossible és la que genera més atracció sobre els personatges femenins de la sèrie. Així mateix, l'amor entre El Duque i la Cata (que és representat com la “veritable història d'amor” de la sèrie) és inevitable, únic, a primera vista i

per sempre. Per tant, s'adequa als cànons (tòxics, segons ella) que descriu Mary Lou Galician (2004).

Hem dit que la temporada finalitza amb una relació consolidada entre la Jessi i El Duque, però el fet és que la mateixa manera com s'estableix la relació desperta dubtes sobre la seva fragilitat. L'amor o tendresa que El Duque sembla finalment expressar per la Jessi són basats en l'agraïment i la pròpia desesperació, però s'allunyen de la motivació romàntica que segueix vinculada amb la Cata (per bé que ella sembla haver deixat definitivament de banda aquests sentiments). La Cata, per la seva banda, accedeix a casar-se amb un home a qui no s'estima ni pel qual sent especial admiració, però que sí que li ofereix confort i tranquil·litat material i, sobretot, la possibilitat de venjar-se del Duque. Per tant, el tancament de la primera temporada de *Sin tetas no hay paraíso* ens presenta un model tradicional que dissocia la passió romàntica (entre El Duque i la Cata, que es volen matar) i l'estabilitat (perduda tota passió per la Jessi, que és accessible per al Duque, aquests estableixen una relació estable que no satisfà l'home; i per la seva banda, la Cata també entra en una relació estable per despit i per odi).

Amb prou feines hi ha a la sèrie cap relació transformadora, on els integrants del vincle afectivosexual adquireixin aquest estatut de manera racional, dialògica, compartida, i renegociant el curs de la relació. Si de cas, la relació entre la mare de la Cata i el sastre s'apropa a aquest patró, però no deixa de ser una relació en què el personatge masculí també es proposa a si mateix com a "salvador" de la dona, a qui ajuda fins i tot quan ella no vol. A més, la relació no sempre és representada com a apassionada i atractiva, de manera que no podem dir que uneixi els valors de la passió i de l'estabilitat. Finalment, la relació entre el germà de la Cata, en Jesús, i la Paula, també és una mica més positiva que la resta, però és molt breu, s'inicia i fonamenta a partir d'una infidelitat, i per quan s'inicia en Jesús ja es mou només motivat per l'obsessió protectora vers la seva germana petita i en persecució contínua de El Duque.

També cal considerar que totes les relacions sexuals i afectives que s'estableixen a la sèrie estan basades en un model heteronormatiu, on es pressuposa que les tensions eròtiques només es poden formar entre persones de sexes oposats. Mentre que l'estereotipació de gènere és exagerada fins al punt que no pot passar desapercebuda, l'heterosexualitat es dona

per suposada. Hi ha una única relació lèsbica representada en aquesta primera temporada, i és una relació sexual instrumental que la Jessi estableix amb una actriu famosa per poder xantatjar-la. Per tant, aquesta relació que es viu fora del marc heteronormatiu és representada com “vergonyant” i estigmatitzada pel context social diegètic que ens presenta la sèrie, a més de freda i instrumental; establerta per part de dues dones fredes i calculadores. Encara més, l'objectiu del xantatge és prostituir l'actriu per a una relació heterosexual amb un dels clients de la Jessi, per la qual cosa fins i tot aquest personatge caracteritzat per una sexualitat alternativa a la normativa és sancionat amb l'obligació d'emprendre una relació heterosexual. Per tot això podem afirmar que *Sin tetas no hay paraíso* alimenta el paradigma dominant (“*thinking straight*”) pel que fa a les relacions sexuals i afectives, invisibilitzant les possibilitats alternatives (Inagraham, 2006: 308). Encara més, aquesta heteronormativitat basteix un sistema de gèneres de manera que s'adscriuen rols (complementaris) concrets a cadascun dels gèneres, i mantenen un determinat *status quo* i distribució del poder “...it is institutionalized heterosexuality that is served by dominant or conventional constructions of gender, not the other way around” (Inagraham, 2006:309).

Per aquest cas, els homes són narcotraficants o policies/germans paternalistes i protectors, i les dones són prostitutes ambiciosos o bones noies que es deixen endur per aquest món sinistre. Els homes cobejen el prestigi social davant els altres homes i beneficiar-se o controlar el sexe de les dones. Quan al capítol vuitè les dues protagonistes femenines marxen a casa un amic de la Jessi, fins i tot aquest acabarà agredint-les. La direccionalitat dels personatges masculins és per tant clarament orientada al sexe i els negocis o, en el cas d'en Torres i del germà de la Cata, amb un paternalisme exagerat sobre les dones. Com insisteix Inagraham (2006:312) “*we have not adequately determined if what we consider gender or gendered behaviour would even exist if not for its relationship to the institution of heterosexuality*” com a força organitzativa. Així, podem afirmar que la narrativa de *Sin tetas no hay paraíso* proposa un món regit per un règim heterosexual que, com diria Wittig, depèn en la creència que les dones són éssers sexuals i sexuats incapaces de viure fora de la norma masculina, i han de ser per tant sotmeses a una “economia heterosexual” (Wittig, 1992:7).

Cal dir que, especialment durant els primers capítols, *Sin tetas no hay paraíso* sembla aportar certa crítica al model de feminitat i d'establiment de relacions que ella mateixa proposa. A mode de moralina, però també per les referències a la novel·la original, sembla un petit

catàleg de càstigs exemplificants on, per exemple, la vanitat de la Cata és castigada amb un intent de violació, la insensatesa de la Vane amb una sobredosi i posterior addicció a les drogues, l'ambició de la Cris amb el fracàs de la seva vocació actoral, i la cruesa de la Jessi amb el menyspreu de El Duque. Però especialment a partir de la segona meitat de la temporada, quan la Cata fuig amb la Jessi i s'opera els pits, tota possible eina proveïda per la sèrie per a una interpretació crítica es dilueix en la recreació visual dels cossos de les dones i el seu plaer en fer-se boniques, treballar al cinema porno, trobar altres homes dels quals dependre, o “embarassar-se” com a transformació (en el cas de la Paula, de dona prostituta, a mare).

5.2. Grups de discussió

Com s'ha recollit als grups de discussió, l'amor, l'atracció i el sexe són temes de conversa freqüents amb el grup d'iguals. Fins i tot, una de les adolescents que hi ha participat va comentar que “és del que més parlen amb les amigues”, i per això creiem que els models televisius els poden ser rellevants. Malgrat que, en ser preguntats sobre això, els nois i les noies que han col·laborat a la recerca creuen que les relacions que veuen a la televisió no són reals i que, per tant, no els afecten en la seva vida quotidiana i que *Sin tetas no hay paraíso* competeix o comparteix protagonisme amb altres sèries que, fins i tot, es veuen més properes a la pròpia realitat com ara *Física o Química*, els discursos d'aquests i aquestes adolescents mostren que coneixen la sèrie, recorden els personatges i s'identifiquen amb alguns dels seus trets que són, al seu torn, valorats pels seus amics i amigues.

En consonància amb els resultats d'altres recerques (Padrós, 2007), les noies vinculen l'atracció a la bellesa i al sexe i reconeixen que el *xulito* i el *malote* són valorats (“sobretot a l'ESO”, consideren, com si fos una debilitat passatgera). Els nois relacionen l'atracció amb l'aspecte físic (“a ningú li agrada que els teus amics diguin que la teva nòvia és lletja”) i, després, també prenen en compte les qüestions de personalitat; ara bé, que la noia “estigui bona” és un element d'atracció molt important. També els nois consideren que, per a relacions curtes, a les noies els agrada que ells siguin dolents amb elles. Diferentment al model de la sèrie, les noies dels grups de discussió no han manifestat que el poder adquisitiu o els objectes de valor siguin un punt important per a l'atractiu masculí (hem de dir que quan El Duque cau en situacions adverses segueix sent atractiu per a les dues protagonistes femenines de la sèrie, i la Jessi romandrà al seu costat fent-se'n càrrec).

Quan parlen dels personatges, les noies afirmen que El Duque “tenia molt de morbo, era sexy i tenia una veu preciosa”. En la línia del doble estàndard definit per Gómez (2004), no els agradaria tenir-lo com a parella però sí que creuen que mantenir relacions sexuals amb algú com ell seria una bona experiència. I encara un altre tret valorat és el fet que tingui una doble cara. Així doncs, aquesta separació de la passió i l'estabilitat i la vinculació de la passió amb la violència és quelcom que es naturalitza i que encaixa amb allò que és desitjable malgrat que, de tant en tant, es digui que el perfil d'home dur “no pone nada”. Aquesta oposició frontal que habitualment s'accepta entre racionalitat humana i emoció “natural” (Gómez, 2004) i que també ve reforçada pels relats audiovisuals que sovint oposen la llei al desig (Bernárdez, García & González, 2008), és el que Flecha (2008), ha anomenat la contraposició del llenguatge del desig i el llenguatge de l'ètica. Algunes noies que han participat al grup de discussió manifestaven que els agradava el fet que El Duque tingués dues cares oposades, la de violent i xulo, per una banda, i la dolça i romàntica, per una altra. Segons Flecha (2008), estem vivint una ruptura entre el que podem anomenar la bellesa, l'atracció i el desig, per un cantó i la bondat, la veritat, etc., per un altre. Com que aquestes idees apareixen dissociades, això crea una crisi de sentit en els nois i les noies.

Pel que fa als personatges femenins, qui desperta admiració és la Jessi, tant pel físic com per la seva personalitat i, precisament, el que valoren és que sigui una dona que imita el model masculí (Gomez, 2004), sense escrúpols, espavilada i a qui li és igual que els altres vagin caient, perquè tira cap endavant sigui com sigui. Com afirmen Flecha, Pugivert & Redondo (2005), el feminisme de la igualtat ha dut, en ocasions, a creure que per a tenir èxit calia actuar com els homes, el que ha portat a que algunes dones confonguessin la igualtat amb imitar el model masculí i que hagin pensat que per a triomfar calia ser agressiva, temperamental, agosarada i fins i tot violenta, el que ha suposat, en alguns casos, la reproducció de relacions sexuals i afectives masclistes, també quan aquesta dominació s'ha exercit sobre els homes.

Quant a la Cata, les adolescents entenen que es fiqui en embolics ja que “per un amor vertader” es poden fer moltes coses. Mitifiquen la relació entre la Cata i El Duque i consideren, com hem vist, que és de veritable amor. Com ja hem comentat, a la sèrie es juga sovint amb la idea de la Cata com a redemptora del Duque i, al final de la segona temporada, es subratlla que El Duque ha tornat a ser Rafael, exemplificant el mite descrit per Galician (2004) que l'amor d'una bona dona, que és sincera i fidel, pot transformar una bèstia en un príncep.



Escena del final feliz de *Sin tetas no hay paraíso* on veiem el fill de Rafael i Catalina en braços del seu pare en una escena familiar que representa el canvi que ha tingut el protagonista i la seva nova vida.

En la definició de la relació entre la Cata i El Duque, les joves plantegen determinades contradiccions. Per una banda semblen valorar-la positivament perquè permet a la Cata introduir les dimensions del risc i l'aventura a la seva vida, ja que la defineixen com “una pobre noia que sense El Duque estaria encara en aquella botiga, fent una vida normal”. En aquest sentit semblen valorar el poder adquisitiu de l'home revertit en la dona com a positiu, també. Per altra banda, tot i que entenen la lluita que ella emprèn per amor, també l'associen a les situacions que sostenen les dones maltractades per homes que els fan perdre la seva vida: perquè “la dona es tanca en si mateixa i fins que no tranca el cercle (de maltractament i violència) no ho veu”, “*tu mateixa et fas assimilar que lo dolent no és tant dolent i que lo bo, compensa... al finalitzar la relació observes tot el que t’havies perdut per estar amb ell*”.

Pel que fa als preconceptes dels adolescents, i encara més per als nois que en el cas d'elles, destaca la idea que ja hem comentat que creuen que l'amor tot ho pot i que una dona, per amor, pot canviar algú i fer que es torni més dolç. També pensen que existeix l'amor a primera vista, idea que, un cop més, defensen de forma més clara que les noies, com si valoressin per tant més aquesta primera atracció física que El Duque manifesta en veure la Cata. Una altra de les creences que admeten tenir alguns dels nois que han participat a la recerca és que la passió sempre acaba calmant-se i que “*al principio siempre es muy bonito pero con el tiempo el entusiasmo cae*”. Gómez (2004) ens recorda que aquesta idea de que la passió s'extingueix al cap d'un temps ha estat defensada per autors i autores que s'han dedicat a establir en mesos

la durada d'aquesta passió, sovint en base a justificacions biològiques, donant-nos a entendre que aquest procés és inevitable. En no tenir en compte qüestions socials ni preguntar-se per l'origen de les desmotivacions, traslladen una idea falsa que, com veiem, està molt acceptada socialment. Altres afirmacions que van fer els nois en parlar sobre l'amor van ser que les dones són complicades i que tenen constants canvis d'humor i que, quan elles s'enamoren, s'obsessionen més i es tornen més geloses que els homes.

En tant que consumidors de producte, els nois reconeixen, en sintonia amb la seva pròpia definició de l'atracció, que un dels atractius de la sèrie és el físic de les protagonistes (*"les ties estan molt bones"*). Sobre El Duque, li valoren que *"es faci respectar"* i, de cara a les relacions, admeten que *"està bo, és guapo, és musculós"* *"a las niñas las pone"*, *"ambiciós"*, *"mujeriego"*. És curiós que en la relació de la Cata amb El Duque els nois considerin que la relació fa millor a El Duque (incidint en la creència que l'amor i una bona dona pot canviar l'home dolent) però que, en canvi, a ella, que fa bogeries per amor, la perjudica i la perd. Fins i tot analitzen l'amor de El Duque com un desig de possessió que no s'adiu amb la seva manera d'estimar i critiquen els seus actes de festeig amb la Cata, que consideren un intent de comprar l'amor amb regal (irònicament l'anomenen *"el rei de la joieria"*).

Els nois són més crítics amb la interpretació de les relacions i models d'atracció presentats a la sèrie. No se senten gens identificats amb la proposta i, per exemple, veuen poc alentadora i gens realista l'escena en què la Cata i El Duque es coneixen; una escena que en canvi ha estat altament motivadora per a les noies respecte les seves nocions de l'enamorament. No els acaba d'agradar com es representa el sexe, tampoc, perquè el veuen com una fi per a aconseguir d'altres mitjans menys nobles que haurien d'aconseguir-se estudiant i treballant. Així mateix, veuen en la relació d'amor components de sadomasoquisme i destructivitat, i en la construcció de l'atractiu dels personatges, un món de façanes. Consideren que l'amor en la sèrie és poc motivador i pernicios.

5.3. Consideracions finals

Hem volgut contrastar l'anàlisi de contingut amb els grups de discussió per buscar una millor comprensió del paper que els mitjans de comunicació i, concretament, una sèrie com *Sin tetas no hay paraíso* tenen en els processos de socialització en l'atracció i l'amor, entenent que aquests processos poden explicar part de les causes de la xacra de la violència de gènere.

Si ens fixem en la proposta d'aquesta sèrie, i en les lectures més o menys crítiques que en fan els dos grups de joves, la socialització en què podria contribuir fa que –especialment el grup de noies– normalitzi i compregui que, per a viure relacions apassionades, s'ha de patir (Flecha, Puigvert & Redondo, 2005) i, per això, estem d'acord amb aquestes autores quan afirmen que els mitjans estan contribuint a una socialització cap a la violència. De fet, les noies que han participat als grups de discussió coneixen casos de violència de gènere (que atribueixen a la influència de familiars i amics) i també reconeixen que la infidelitat és una pràctica habitual en les relacions (perquè hi ha molta rivalitat entre amigues). Tot i que elles no vinculin aquestes situacions amb el seu consum mediàtic sinó amb les interaccions quotidianes creiem que el fet que relacionin l'atractiu i el morbo de El Duque amb la seva agressivitat i la seva doble cara, justifiquin que la Cata tot ho fa per amor i acceptin que cal ser estratègiques i dures com la Jessi, té molt a veure amb haver assumit de forma poc crítica o oposicional el discurs de la sèrie, segurament també a través d'altres propostes culturals que van en la mateixa línia.

Els mitjans, en aquest sentit, estan promovent de forma molt clara un aprenentatge vicari i unes etiquetes eufemístiques per anomenar les pràctiques de risc en les relacions afectivosexuals (Bandura, 1996). A més, les noies que han participat en la recerca, defineixen l'escena de la primera trobada entre El Duque i Cata com a molt romàntica. A la majoria d'elles els hagués agradat viure una situació tan romàntica i entenen, precisament, que el romanticisme està en el rescat i la demostració de poder que fa El Duque. Com afirma Gómez (2004:21): *casi todos los niños quieren ser de mayores como el héroe que lo resuelve todo y las niñas como la chica guapa que queda transida en manos del héroe.*

6. Referències bibliogràfiques

- AGUILAR, P. (2003): "No todas somos mudas o estamos en coma". *Andra*. Núm. 20.
- ALBALADEJO, T. (1993): *La retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALBALADEJO, T. (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructuras narrativas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALBERO, M. (2006): "Violencia, sexo y televisión: la mirada adolescente". *Quaderns del CAC*. Núm. 22, pp.81-90.
- ALTÉS, E. (2000): *Imágenes de las mujeres en los medios de comunicación. Líneas de investigación*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- ANDSAGER, J.; ROE, K. (1999): "Country Music Video in Country's Year of the Woman". *Journal of Communication*. Vol. 49, núm. 1, pp. 69-82.
- AUBREY, J. S.; HARRISON, K.; KRAMER, L.; YELLIN, J. (2003): "Variety versus Timing. Gender differences in college students' sexual expectations as predicted by exposure to sexually oriented television". *Communication Research*. Núm. 30, pp. 432 - 460.
- AUBREY, J. S. (2004): "Sex and Punishment: An Examination of Sexual Consequences and the Sexual Double Standard in Teen Programming". *Sex Roles*. Vol. 50, núm. 7/8, pp. 505-514.
- BANDURA, A. (1996): "Teoría social cognitiva de la comunicación de masas". A: BRYANT, J.; ZILLMANN, D. (comps.): *Los efectos de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, pp. 89-126.
- BECK, U.; BECK-GERNSHEIM, E. (2003): *La individualización*. Barcelona. Paidós.
- BELL, P.; MILIC, M. (2002): "Goffman's Gender Advertisements revisited: combining content analysis". *Visual Communication*. Vol. 1. Núm. 2, pp. 203-222.
- BELMNONTE, J.; GUILLAMÓN, S. (2008): "Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV". *Comunicar*, nº 31. Vol. XVI, pp. 115-120.
- BERGANZA, R.; DEL HOYO, M. (2006): "La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos". *ZER*. Núm. 21, pp. 161-175.
- BERGER, J. (2006): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERMEJO, J.; NÚÑEZ, M.; MARTÍNEZ, E.; PACHECO, M.; GARCÍA, I. (2009): "Los mecanismos de las series de ficción que provocan reacciones de aceptación-rechazo en los espectadores y su fidelidad". *Trípodos* (extra 2009). Vol. 2. pp. 1191-1202.
- BERNÁRDEZ, A.; GARCÍA, I.; GONZÁLEZ, S. (2008): *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica*. Madrid: UCM-Instituto de investigaciones feministas.

- BOLIVAR, G. (2005): *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores.
- BROWN, J. D.; CAMPBELL, K. (1986): "Race and Gender in Music Videos: The Same Beat but a Different Drummer". *Journal of Communication*. Vol. 36, núm. 1, pp. 94-106.
- BROWN, J. D. (2000): "Adolescents' Sexual Media Diets". *Journal of Adolescent Health*. Núm. 27, pp. 35-40.
- CAPDEVILA, A.; CRESCENZI, L.; DOMINGO, D.; MARTÍNEZ, I.; TORTAJADA, I.; WILLEM, C. (2010): "Violencia y atracción sexual: ¿vinculadas también digitalmente?" Comunicación presentada al II Congreso Internacional de la AE-IC. Málaga.
- CALLEJO, J. (2001): *El grupo de discusión. Introducción a una práctica de investigación*. Barcelona: Ariel.
- CASSETTI, F.; DE CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CHAPIN, John R. (2000): "Adolescent Sex and Media. A development Approach". *Adolescence*. Núm 35.
- http://findarticles.com/p/articles/mi_m2248/is_140_35/ai_70777841/print?tag=artBod.html
[Consulta: 28/01/2009].
- COURTNEY, A. E.; WHIPPLE, T. W. (1974): "Women in TV Commercials". *Journal of Communication*. Vol. 24 , núm.2, pp.110-118.
- DE BOTTON, L & OLIVER, E. (2009): TEORÍA CRÍTICA DEL RADICAL LOVE. Revista Electrónica Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información. *TESI*, 10(3), 2009, 90-102
- DUQUE, E. (2006): *Aprendiendo para el amor o para la violencia: las relaciones en las discotecas*. Barcelona: El Roure.
- ECO, U. (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativa*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1994): "¿El público perjudica a la televisión?". En: MORAGAS, M. (comp.): *Sociología de la comunicación de masas. Estructura, funciones y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 172-195
- ECO, U. (1996): *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- EGRI, I. (1946): *Cómo escribir un drama*. Buenos Aires: Bell.
- EYAL, K.; KUNKEL, D.; BIELY, E. N.; FINNERTY, K. L. (2007): "Sexual Socialization Messages on Television Programs Most Popular Among Teens" *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. Vol. 51, núm. 2, pp. 316-336.

- FIGUERAS, M. (2005): "Las series son como la vida. El significado para las adolescentes de la ficción televisiva". Comunicación presentada en el XX Congreso Internacional de Comunicación. Universidad de Pamplona, Pamplona.
<http://www.unav.es/fcom/cicom/PDF%20Comunicaciones/grupo%204/monicafigueras.pdf> [Consulta: 9/05/2010]
- FLECHA, A.; PUIGVERT, L.; REDONDO, G. (2005):. Universidad de Barcelona Feminismos.
- FLECHA, R. (2008): "Aprendizaje dialógico: Creación de sentido", Congreso: Comunidades de aprendizaje, Palacio de Euskalduna, 19 de febrero, Bilbao.
- FRANQUET, R.; LUZÓN, V.; RAMAJO, N. (2007): "La información en los principales medios de comunicación on-line. Estudiar la representación de género". *ZER*. Núm. 22, pp. 267-282.
- FUNES, s. (2006): "Ficción, televisión y representación de la identidad adolescente". I Encuentro sobre juventud e industrias culturales.
<http://www.perio.unlp.edu.ar/observatoriodejovenes/archivos/ponencias/vinas/funes.pdf> [Consulta: 27/05/2010]
- GALÁN, E. (2005): "La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. El Comisario y Hospital Central". *Revista Latina de Comunicación Social*, 61. La Laguna (Tenerife).
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.htm> [Consulta: 28/04/2010]
- GALÁN, E. (2006): "Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva". *ECO-PÓS*. V.9, n.1, pp. 58-81.
- GALÁN, E. (2007): "Construcción de género y ficción televisiva en España". *Comunicar. Revista científica de comunicación y educación*. Núm. 28, pp. 229-236.
- GALICIAN, M. L. (2004): *Sex, love and romance in the mass media: analysis and criticism of unrealistic portrayals and their influence*. Philadelphia: Lawrence Erlbaum Associates.
- GALICIAN, M. L.; MERKIN, D. L. (eds.) (2007): *Critical thinking about sex, love and romance in the mass media*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- GALLEGO, J. (2002): *La prensa por dentro: producción informativa y transmisión de estereotipos de género*. Barcelona: Libros de la Frontera.
- GARRIDO, M. (2003): "Conflicte i violència de gènere en el discurs publicitari". *Quaderns del CAC*, nº 17, pp. 41-48.
- GARCIA NOBLEJAS, J. J. (1996): *Comunicación y mundos posibles*. Pamplona: Eunsu.
- GAUDREAU, G.; JOST, J. (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

- GAUNTLETT, D. (2002): *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London: Routledge.
- GIDDENS, A. (1995): *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- GIDDENS, A. (2006): *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- GILL, R. (2009): "Mediated intimacy and postfeminism: a discourse analytic examination of sex and relationships advice in a women's magazine". *Discourse and Communication*, 3, pp. 345-69.
- GIROUX, H. (2003): *Cine y entretenimiento*. Barcelona: Paidós.
- GOFFMAN, E. (1991): *Los momentos y sus hombres. Textos seleccionados y presentados por Yves Winkin*. Barcelona: Paidós.
- GÓMEZ, J. (2004): *El amor en la sociedad del riesgo. Una tentativa educativa*. Barcelona: El Roure.
- GREIMAS, J. (1971): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- GUARINOS, V. (2009): "Fenómenos televisivos 'teenagers': prototipos adolescentes en series vistas en España". *Comunicar. Núm. 33*, pp. 203-211.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (2006): *Teoría de la Narración Audiovisual*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen.
- HABERMAS, J. (1987): *Teoría de la acción comunicativa. Vol. I. Racionalidad de la acción y racionalización social. Vol. II. Crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus.
- HALL, S. (1973): *Encoding and decoding in the television discourse: paper for the Council of Europe Colloquy on "Training in the Critical Reading of Televisual Language"*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.
- HALL, S. & otros (Eds.) (1980): *Culture, Media, Language: working papers in cultural studies, 1972-79*. London: Hutchinson.
- HANKE, R. (1998): "Theorizing Masculinity With/In the Media". *Communication Theory*. Vol. 8, núm. 2, pp. 183-202.
- HOOKS, bell (2005): "Claridad: dar palabras al amor". A: SICHEL B.; VILLAPLANA V. (eds.): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: MNCARS, pp. 38-46.
- HORTON, D. (1957): *The dialogue of courtship in popular songs, a Frith, Simon i Goodwin, Andrew* (1990): *'On Record. Rock, pop and the written word'*, Routledge: New York & London.

- HUERTAS, A.; FRANÇA, M. E. (2001): "El espectador adolescente. Una aproximación a cómo contribuye la televisión en la construcción del yo". *ZER*. Núm. 11, pp. 1-20.
- INAGRAHAM, Ch. (2006): "Thinking Straight, Acting Bent. Heteronormativity and Homosexuality, in Davis, Kathy"; EVAN, M.; LORBER, J. (eds.): *Handbook of Gender and Women's Studies*, Sage Publications.
- IBÁÑEZ, J. (1986): *Análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza.
- IGARTUA, J. J.; MUÑOZ, C. (2008): "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica". *Comunicación y Sociedad*, XXI (1), pp. 25-52.
- JENSEN, K. B. (1993): "The Past in the Future: Problems and Potentials of Historical Reception Studies". A: *Journal of Communication*, vol. 43, nº 4. Londres: Blackwell. pp. 20-28.
- JONES, D. C.; VIGFUSDOTTIR, T. H.; LEE Y. (2004): "Body Image and the Appearance Culture among Adolescent Girls and Boys: An Examination of Friend Conversations, Peer Criticism, Appearance Magazines, and the Internalization of Appearance Ideals". *Journal of Adolescent Research*. Vol 19. Núm. 3, pp. 323-339.
- KATZ, E.; BLUMLER, J.G.; GUREVITCH, M. (1994): "Usos y gratificaciones de la comunicación de masas". A: MORAGAS, M. (Ed.): *Sociología de la comunicación de masas II. Estructura, funciones y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 127-171.
- LAZAR, M. (2009): "Entitled to consume: postfeminist femininity and a culture of post-critique". *Discourse & Communication*. Vol. 3, pp. 371-400.
- L'ENGLE, K. L.; BROWN, J. D.; KENNEAVY, K. (2006): "The mass media are important context for adolescents sexual behaviour". *Journal of Adolescent Health*. Núm. 38, pp. 186-192.
- LIEBES, T.; KATZ, E. (1997): "Seis interpretaciones de la serie Dallas". A: DAYAN, D. (Comp.): *En busca del público*. Barcelona: Gedisa, pp. 145-168.
- LIEBES, T. (1999): " 'Serai-je belle, serai-je riche?' Images culturelles de la réussite chez les adolescents". *Réseaux*. Núm. 98, pp. 191-215.
- LIVINGSTONE, S. (1990): Interpreting television narrative: how viewers see a story. *Journal of Communication*. Núm. 40 (1), pp. 72-82.
- LIVINGSTONE, S. (1993): "The Rise and Fall of Audience Research: An Old Story With a New Ending". A: *Journal of Communication*. Vol. 43 (4), pp. 5-12.
- LÓPEZ DÍEZ, P. (dir.) (2002): *Representación de género en los informativos de radio y televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.

- LÓPEZ-TELLEZ, J. A.; CUENCA-GARCÍA, F. A. (2005): "Ficción televisiva y representación generacional: modelos de tercera edad en las series nacionales". *Comunicar*, 25.
- LUZÓN, V. & otros (2008): La presencia adolescente en el prime time televisivo: objeto de interés en informativos, ficción y publicidad. *Spera Pública*. Núm. 8, pp. 191-211.
- LUZÓN, V. & otros (2009): *La imagen de los y las adolescentes en el prime time televisivo*. Transmisión, consumo y recepción. Madrid: Instituto de la mujer. http://www.inmujer.migualdad.es/MUJER/mujeres/estud_inves/820.pdf [Consulta: 10/05/2010]
- MARTÍN SERRANO, M. (1995): *Las mujeres y la publicidad. Nosotras y vosotros según nos ve la televisión*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- McMILLIN, D. C. (2002): "Ideologies of Gender on Television in India". *Indian Journal of Gender Studies*. Vol. 9, núm. 1, pp. 1-26.
- MORLEY, D. (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MORLEY, D. (1997): "La 'recepción' de los trabajos sobre la recepción. Retorno a 'El público de Nationwide'". A: DAYAN, D. (comp.): *En busca del público*. Barcelona: Gedisa, pp. 29-48.
- MTAS-INSTITUTO DE LA MUJER (2004): *Observatorio de la publicidad 2004*. Madrid: MTAS-Instituto de la Mujer.
- MULVEY, L. (1999): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". A: BRAUDY, L.; COHEN, M. (eds.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York, Oxford UP: 833-844.
- OLIVER, E.; R. VALLS (2004): *Violencia de género. Investigaciones sobre quiénes, por qué y cómo superarla*. Barcelona: El Roure.
- PADRÓS, M. (2007). *Models d'atracció dels i de les adolescents. Contribucions des de la socialització preventiva de la violència de gènere*. Institut Català de la Dona: Generalitat de Catalunya.
- PEARSON, J. C.; TURNER, L. H.; TODD-MANCILLAS, W. R. (1993): *Comunicación y género*. Barcelona: Paidós.
- PERELMAN, Ch.; OLBRECHT-TYTECA, L. (1994): *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- PINDADO, J. (2005): "Resultados de un estudio con jóvenes de Málaga. Los medios de comunicación en la sociedad adolescente". *Telos*. Núm. 62, pp. 14-20.
- PINDADO, J. (2006): "Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente". *ZER*. Núm. 21, pp. 11-22.

- PINGREE, S.; HAWKINS, R. P.; BUTLER, M.; PAISLEY, W. (1976): "A Scale for Sexism". *Journal of Communication*. Vol. 24 (4), pp. 193-200.
- RAILTON, D.; WATSON, P. (2005): "Naughty Girls and Red-Blooded Women: Representations of Female Heterosexuality in Music Video". *Feminist Media Studies*. Vol. 5, núm.1, pp. 51-63.
- RICOEUR, P. (1985): *Temps et récit. III* Paris, Seuil.
- RIVADENEYRA, R.; WARD, L. M. (2005): "From Ally McBeal to Sábado Gigante: Contributions of Television Viewing to the Gender Role Attitudes of Latino Adolescents". *Journal of Adolescent Research*. Vol. 20 (4), pp. 453-475.
- RUIZ COLLANTES, X. (2002): *Retórica creativa. Programas de ideación publicitaria*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (col. Aldea Global).
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2006): *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC.
- SEGER, L. (1990): *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós.
- SERRANO, R. (2010): *La creación de personajes cinematográficos. El espejo de celuloide*. Madrid: T&B Editores.
- SHERMAN, B. L.; DOMINICK, J. K. (1986): "Violence and Sex in Music Videos: TV and Rock 'n' Roll". *Journal of Communication*. Vol. 36, núm. 1, pp. 79-93.
- SILES, B. (2003): "Del altar al tanatorio. Adulaciones y vejaciones al cuerpo femenino". *ZER*. Núm.15, pp. 120-135.
- SILVERSTONE, R. (1994): *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SILVERSTONE, R. (2004): *¿Por qué estudiar los medios?*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SIN TETAS NO HAU PARAÍSO (2009). Madrid: Divisa Ediciones.
- STERN, B.; RUSSELL, C.; RUSSELL, D. (2005): "Vulnerable Women on Screen and at Home: Soap Opera Consumption". *Journal of Macromarketing*. Vol. 25 (2), pp. 222-225.
- THOMPSON, J. B. (1998): *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- TORTAJADA, I.; WILLEM, C.; CRESCENZI, L.; ARAÚNA, N.; TELLADO, I. (2010): "Fotologs and love socialisation processes. A conventional or a transformative model of sexuality and relationships?" e-Youth: balancing between opportunities and risks? A multidisciplinary conference. Belgium: Universiteit Antwerpen.

- TUCHMAN, G. (1983): *La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VALLS, R.; PUIGVERT, L.; DUQUE, E. (2008): "Gender Violence Among Teenagers: Socialization and Prevention". *Violence Against Women*. Vol. 14, núm. 7, pp. 759-785.
- WARD, L. M. (2002): "Does Television Exposure Affect Emerging Adults' Attitudes and Assumptions About Sexual Relationships? Correlational and Experimental Confirmation". *Journal of Youth and Adolescence*, Vol. 31(1), pp. 1-15.
- WARD, L. M. (2003): "Understanding the role of entertainment media in the sexual socialization of American youth: A review of empirical research". *Developmental Review*. Núm. 23, pp. 347-388.
- WARD, L. M.; HANSBROUGH, E.; WALKER, E. (2005): "Contributions of Music Video Exposure to Black Adolescents' Gender and Sexual Schemas". *Journal of Adolescent Research*. Vol. 20, núm. 2, pp. 143-166.
- WATKINS, S. C.; EMERSON, R. A. (2000): "Feminist Media Criticism and Feminist Media Practices". *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*. Vol. 571, núm. 1, pp. 151-166.
- WITTIG, M. (1992): *The Straight Mind and Other Essays*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.