

Comunicación y modelos de familia:

La comunicación y la evolución de los modelos de familia en series de televisión norteamericanas desde 1970 a 2020



Tutor de la tesina: Edberto Ibarra

Alumna: Florencia Aldana Ripari

Carrera: Ciencias de la Comunicación

Matrícula: 2552

Resumen:

Esta tesina estudiará, desde el campo de la **comunicación**, los **modelos de familia** representados en **series de televisión** norteamericanas desde la década de los 70 hasta el 2020. Con el objetivo de comprobar si existe una evolución de estos modelos a lo largo del tiempo, se seleccionaron cinco series cuyas líneas argumentales giran en torno a los problemas de la vida cotidiana de cinco familias distintas y que además representan cada una de las décadas mencionadas previamente. Los productos audiovisuales a observar, describir y analizar desde un enfoque cualitativo con herramientas como las historias de vida, estudio de caso, análisis de contenido y utilización de la información disponible son *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House*, *Gilmore Girls* y *The Fosters*.

En el primer capítulo de esta tesina se justificará la importancia y pertinencia del tema a abordar a lo largo de este trabajo y se señalará la bibliografía y fuentes primarias a utilizar para el análisis de las cinco familias de la pantalla chica. Mientras que en el capítulo dos se señalarán las investigaciones que se han realizado en los últimos 10 años, varias de las cuales tienen el mismo objeto de estudio que este trabajo.

Por otro lado, en el tercer capítulo se desarrollará el marco contextual; es decir que se explicará de qué trata cada una de las series seleccionadas y se caracterizará a los personajes que integran cada familia. El argumento de cada uno de estos productos audiovisuales y la descripción de sus personajes se enmarcará en un marco teórico, desarrollado en el cuarto capítulo, sobre la televisión y la producción y distribución de sus contenidos.

En el quinto capítulo se detallarán las herramientas metodológicas utilizadas para el desarrollo de los capítulos anteriores y que permitirán realizar, en el siguiente capítulo, un análisis sobre las familias protagonistas de cada una de estas series profundizando en la composición de cada una de ellas, en los roles de sus miembros y en las diferencias y similitudes que tienen las familias. Este análisis permitirá llegar a una conclusión, en el séptimo y último capítulo, que tiene como objetivo responder a la siguiente pregunta: ¿han evolucionado los modelos de familia representados en la televisión norteamericana a lo largo del tiempo?

Palabras Claves: Comunicación - Modelos de familia - Series de televisión

Índice de Contenidos

	Pg.
Introducción	4
Capítulo I: Justificación y antecedentes	5
Capítulo II: Estado del arte	7
Capítulo III Marco contextual:	12
- Descripción de casos.....	12
a) <i>La familia Ingalls</i>	12
b) <i>Family Ties</i>	20
c) <i>Full House</i>	27
d) <i>Gilmore Girls</i>	32
e) <i>The Fosters</i>	38
Capítulo IV: Marco teórico	43
- La comunicación y sus múltiples investigaciones....	43
- ¿Cómo definir a la televisión?.....	46
- El mensaje televisivo.....	50
- ¿Qué son los programas de ficción?.....	51
- Las familias en televisión.....	56
Capítulo V: Marco metodológico	62
- El paso a paso de nuestra investigación.....	62
Capítulo VI: Análisis de las familias en la pantalla chica	66
- Los modelos de familias en un medio masivo.....	66
- Opening credits: cortinas musicales + escenas.....	67
- Otro común denominador.....	73
- La circulación de los mensajes de familia.....	76
- Modelos, arquetipos o estereotipos: ¿qué instalan los medios?.....	80
- Reflexiones finales.....	81
Capítulo VII: Conclusiones	85
Bibliografía	88
Anexo (Conceptos clave)	95

Introducción

Las familias en la televisión norteamericana comenzaron a aparecer en los años 40 cuando las cadenas televisivas buscaban realizar programas para las masas, programas en los que sus personajes atravesarán situaciones con las que todos los televidentes pudieran sentirse identificados (Brooks, 2005, p.2). Esta tesina estudiará, desde una perspectiva comunicacional, los modelos de familia que fueron representados en la televisión norteamericana desde la década de 1970 hasta el 2020.

Con el objetivo de analizar si los modelos de familia en series de tv norteamericanas han evolucionado desde los 70 al 2020 se seleccionaron cinco series televisivas sobre familias y cada una de ellas representa una década diferente. En primer lugar, se seleccionó *La familia Ingalls* (1974 – 1983) en representación de la década de los 70. Mientras que para analizar la década de los 80 y 90 se eligió a *Family Ties* (1982 – 1989) y *Full House* (1987 – 1995) respectivamente. *Gilmore Girls* (2000 – 2007) fue seleccionada para estudiar el periodo de tiempo del 2000 al 2010 y por último para analizar los años del 2011 al 2020 se eligió a *The Fosters* (2013 – 2018).

Además, esta tesina busca evaluar la composición de cada una de las familias seleccionadas, el rol que cumple cada uno de sus integrantes en ella y analizar qué diferencias existen entre cada uno de los cinco modelos para luego determinar si existe una evolución a lo largo del tiempo.

En primer lugar, esta tesina establecerá la relevancia de la temática seleccionada y dará cuenta de aquellas investigaciones previas y similares a esta. Luego, profundizará en las líneas argumentales de cada serie y en la historia de vida de cada uno de sus personajes. En el siguiente capítulo, se construirá un marco teórico para el análisis de los productos audiovisuales mencionados y después se detallará cuáles son las herramientas metodológicas que se utilizarán para realizar el análisis correspondiente. En base al marco contextual y teórico realizado, en el capítulo seis de este trabajo final se analizará a las familias de la pantalla chica teniendo en cuenta diversos factores: tipo de serie, contexto, personajes, cortina musical del programa, entre otros. Por último, se realizarán las conclusiones pertinentes y se contestará la gran pregunta que tenemos como punto de partida en esta investigación: ¿los modelos de familia representados en TV desde los 70 al 2020 han evolucionado?

Capítulo I: Justificación y Antecedentes

En este trabajo de investigación abordaremos la relación que existe entre la comunicación y los modelos de familia, dada la relevancia que este tema tiene por el hecho de que la familia es un tipo de organización fundamental para el ser humano por ser su primer espacio de socialización. Además, la familia siempre es un tema presente en la agenda pública y es pertinente a la comunicación porque es una temática que se replica en la gran mayoría de los productos culturales que la sociedad puede consumir a través de distintas plataformas.

El problema que vamos a desarrollar está relacionado con la evolución de los modelos de familia representados en series norteamericanas producidas y emitidas por televisión durante la década de los 70 hasta el 2020. Esto se analizará desde una perspectiva comunicacional con el objetivo de aportar más información sobre los tipos de contenidos audiovisuales producidos y distribuidos de manera masiva a partir de la televisión. Para llevar adelante la investigación se seleccionaron cinco series que giran en torno a los problemas cotidianos de 5 familias distintas: los Ingalls, los Keaton, los Tanner, los Gilmore y los Foster. Además de haber sido seleccionadas por su línea argumental, cada una de estas series representa en este trabajo a una década distinta.

Para llevar adelante la investigación es indispensable acceder a las fuentes primarias: los contenidos audiovisuales a estudiar. Para analizar *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House* y *The Fosters* se utilizará Stremio, una plataforma de streaming gratuita. En el caso de *Gilmore Girls*, se utilizará Netflix, la popular plataforma paga. También se tendrá acceso a las fuentes secundarias; es decir, a la bibliografía vinculada a la temática, tanto de manera online como en formato papel, que permitirán formar un marco teórico para la investigación. Estas fuentes refieren a conceptos como la televisión y sus productos, la producción y distribución masiva de los contenidos y el concepto de serie televisiva y las identidades que ellas representan. Además, estas fuentes analizan el concepto de modernidad tardía. En el caso de la bibliografía específica, en algunos de sus capítulos se analizan las series seleccionadas para esta investigación.

Se accederá a “Los discursos sociales”, capítulo del libro “La danza de los signos” de Victorino Zecchetto, en formato papel al igual que los capítulos seleccionados de “La televisión: los efectos del bien y del mal”, de Lorenzo Vilches; “Televisión, globalización e identidades culturales”, libro de Chris Barker; y a “La estrategia de la ilusión”, de Umberto Eco. También se accederá en formato físico a “Yo soy... ¿Nosotros somos? Comunicación

e identidades”, de Gabriela Cicalese; a “Dialéctica de la Ilustración”, de Horkheimer y Adorno; a “Revisión teórico-conceptual para el estudio de la televisión. Fundamentos para una discusión”, de Claudio Maldonado Rivera y Carlos del Valle Rojas; y también a “La investigación de la comunicación de masas”, libro de Mauro Wolf. Además, se accederá a “Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada”, de Harmut Rosa, artículo en el que se analiza los cambios sociales de la postmodernidad, incluyendo los cambios en los círculos familiares.

También, revisaremos los conceptos expuestos por Stuart Hall en “Codificar/ Decodificar”, por Mattelart y Mattelart en “Historias de las teorías de la comunicación” y el análisis de Mirta Varela en “La dinámica del cambio en los medios. Él miraba televisión, Youtube”. Además, tomaremos los conceptos de Mario Carlón en “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era” y de Carles Marín en “Periodismo audiovisual. Información, entretenimiento y tecnologías multimedia”.

Existen otros proyectos previos que han trabajado la representación de una familia en series de televisión norteamericanas desde sus inicios en los años 40 y que incluso analizan los cambios que se han dado en los últimos diez años. Gran parte de ellos serán tomados como marco teórico para desarrollar esta tesina: “The American Family on Television: A Chronology of 121 Shows, 1948-2004”, libro de Marla Brooks que analiza la aparición de las familias en TV, el formato de las sitcom y repasa 121 series protagonizadas por familias que, según la autora, reflejan los cambios que se sucedieron en la estructura social norteamericana. Brooks menciona a *The Goldbergs*, *I love Lucy*, *Bonanza*, *The Brady bunch* y también a *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House* y *Gilmore Girls*.

Otro proyecto previo y similar a esta tesina es el de Alice Leppert que en 2012 publicó “TV Family Values: Gender, Domestic Labor and 1980s Sitcoms”. Por último, otro trabajo vinculado a la temática es “ABC Family to Freeform TV. Essays on the Millennial – Focused Network and Its Programs”, de Emily Witsell, bibliotecaria de Wofford College, y Emily Newman, profesora de la Universidad de Texas A&M.

Capítulo II: Estado del arte

En lo que refiere al análisis de los modelos de familia representados en series de televisión norteamericanas, las investigaciones más próximas y recientes en esta área se localizan principalmente en Estados Unidos.

En 2018, Emily Witsell, bibliotecaria de Wofford College, y Emily Newman, profesora de la Universidad de Texas A&M, publicaron “ABC Family to Freeform TV. Essays on the Millennial – Focused Network and Its Programs”. Este libro es una recopilación de ensayos que analizan varios programas de la cadena Freeform TV, como *Pretty Little Liars*, *Switched at birth*, *Huge*, *Shadowhunters* y *The Fosters*. En 2016, la cadena norteamericana ABC Family decidió cambiar el canal por completo y pasó a llamarse Freeform. La emisora comenzó a tratar temas, como familias con padres homosexuales, feminismo, discapacidad y discriminación racial. Las autoras señalan que la programación de Freeform constituye un espacio para personas que antes no eran representadas en televisión.

“We are definitely not the Brady Bunch: an analysis of queer parenting in the teen family drama *The Fosters*” es uno de los ensayos incluidos en el libro de Witsell y Newman. Este ensayo fue elaborado por Stephanie L. Young, periodista de Hampton University, y por Nikki Jo McCrady, licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad del Sur de Indiana, y analiza cómo *The Fosters* provee una visión alternativa del concepto de familia, tomando como punto crucial la relación de Stef y Lena, pareja protagonista, la cual juega una papel clave en la redefinición del concepto de familia.

Lo que hace a *The Fosters* única en el mundo de los programas familiares es que no solo refleja una “significativa diversidad” con sus personajes que retratan raza y sexualidad en formas muy desarrolladas, pero también provee a la audiencia con diversidad de lazos de parentesco. La serie no solo muestra a una familia queer e interracial, en el sentido de que es encabezada por una pareja de lesbianas, pero también incorpora variedad de relaciones padres e hijos: Brandon (David Lambert), que es el hijo biológico de Stef de su matrimonio anterior con Mike Foster (Danny Nocchi); los mellizos adoptados Mariana (Cierra Ramirez) y Jesus (Jake T. Austin); y Callie (Maia Mitchell) y su medio hermano Jude (Hayden Byerly), que son recibidos en la casa y

después son adoptados. (...) Así *The Fosters* representa una diversidad cultural, que junto con la diversidad racial, incorpora la inclusión de personajes LGBTQ en su visión de 'un nuevo tipo de familia'. Este es el desafío más explícito a los valores tradicionales de una familia (Young y McCrady, 2018, p.118).

El análisis de Young y McCrady brinda herramientas para caracterizar al modelo de familia representado en *The Fosters* y además funciona como referencia para caracterizar los tipos de familia representados en la televisión norteamericana desde 2010 hasta el 2020.

Para analizar *Family Ties* y *Full House*, "TV Family Values: Gender, Domestic Labor and 1980s Sitcoms", libro de Alice Leppert publicado en 2012, funciona como marco teórico para entender las características de las sitcoms de los años 80 y permite orientar esta tesina hacia cómo funciona la dinámica familiar de los Keaton (*Family Ties*) y de los Tanner (*Full House*). El trabajo de Leppert sostiene que durante la década de los 80 se produjo una explosión de sitcoms en la televisión norteamericana. Estos productos culturales impactaron en la estructura de las familias de clase media y además la autora sugiere que las sitcoms muestran una reestructuración dentro de los hogares a partir del deseo de los personajes femeninos de hacer una carrera profesional. La autora compara *Family Ties* y *Full House*, entre otras series, con programas televisivos de décadas anteriores que se caracterizaban por representar a las familias de una forma más conservadora. El análisis de Leppert funciona como referencia para entender el concepto de sitcom y aporta una guía sobre qué puntos se deben tener en cuenta a la hora de caracterizar a la familia Keaton y a los Tanner.

Para esta investigación, *Family Ties* fue seleccionada en representación de la década de los 80. Leppert sugiere que si bien *Family Ties* mantiene los valores y estructura tradicional de una familia, los cambios de roles entre las mujeres y hombres que integran la misma son visibles. En este sentido, la autora hace hincapié en la figura de Elyse Keaton, madre de la familia y arquitecta, ya que representa la idea de que tener una familia, cuidar de los hijos y tener una carrera profesional es posible para una mujer.

Family Ties, *Growing Pains* y *Silver Spoons* depositaron toda su fe en la supervivencia de la familia nuclear, mientras guiaban a las familias para que ajustaran sus expectativas sobre los roles de cada género. Estos programas presentan pedagogías de masculinidad que ayudan a renegociar la vida doméstica con el objetivo de mantener la unidad familiar a pesar de que su forma es ligeramente alterada (...) Atractivos para mujeres que trabajan y

para las que no, Elyse Keaton, la madre en *Family Ties*, balancea su vida siendo una arquitecta que tiene su espacio de trabajo en la cocina de su casa. Esto le permite realizar su propia carrera y al mismo tiempo ser una devota ama de casa, con la ayuda de un marido que la apoya y que cree en el “movimiento de liberación de las mujeres” (Leppert, 2012, p.43-49).

Por otro lado, Leppert considera que en *Full House*, luego de la muerte de Pam, la madre de la familia, los vínculos entre los distintos integrantes de la familia Tanner se redefinen, involucrando a la masculinidad en las tareas domésticas para que así alguien pueda cuidar constantemente a DJ, Stephanie y Michelle, las hijas de la familia.

Full House presenta varias formas conservadoras y privilegiadas de cuidar a los hijos, con su elaborada y extendida red que incluye al cuñado del viudo Danny Tanner, Jesse, y a su mejor amigo Joey, y más tarde a la esposa de Jesse, Becky. Varias sitcoms de la década de 1980 muestran a los hombres más involucrados en la paternidad y en las tareas domésticas. Estos personajes masculinos, más orientados a lo doméstico, sugieren que para que una familia permanezca como una unidad autónoma, al mismo tiempo que una familia con doble ingreso se vuelve la norma, la masculinidad debe reformarse para que se involucre más en la vida doméstica (Leppert, 2012, p.102).

Para el desarrollo de esta tesina, también se utilizarán como marco teórico otras investigaciones más generales realizadas en los últimos 10 años: “Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada” y “Revisión teórico-conceptual para el estudio de la televisión. Fundamentos para una discusión”, localizadas en Chile, y “Yo soy... ¿Nosotros somos? Comunicación e identidades” junto con “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”, elaboradas en Argentina

“Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada” es un artículo del filósofo alemán Harmut Rosa que fue publicado en 2011 en la revista *Persona y Sociedad* de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago de Chile. El autor sostiene que la modernidad tardía está caracterizada por una aceleración social y cultural; es decir, que lo que antes resultaba absoluto ahora pasa a ser obsoleto con rapidez. Siguiendo esta línea, Rosa analiza dos instituciones que se han modificado

rápidamente en los últimos tiempos: la familia y el trabajo. El autor afirma que antes las parejas duraban para toda la vida, pero que hoy en día esta concepción es cada vez menos frecuente ya que el individuo tiende a cambiar de pareja todo el tiempo.

Por el momento quiero sugerir que el cambio en esos dos ámbitos –trabajo y familia– se ha acelerado de un ritmo intergeneracional en la sociedad moderna temprana a un ritmo generacional en la ‘modernidad clásica’ y a un ritmo intrageneracional en la modernidad tardía. Por eso, la típica estructura familiar ideal de las sociedades agrarias tendió a permanecer estable a lo largo de los siglos, con una renovación generacional, dejando las estructuras básicas intactas. En la modernidad clásica, esta estructura se construyó para durar por sólo una generación: se organizaba en torno a una pareja y tendía a desaparecer con la muerte de la pareja. En la modernidad tardía existe una tendencia creciente de los ciclos de vida familiar a durar menos que la duración de la vida de un individuo: tasas crecientes de divorcio y segundos matrimonios son la prueba más obvia de esto. (Rosa, 2011, p.17)

Como se ha mencionado previamente, esta investigación analizará los modelos de familia representados en series norteamericanas desde los 70 hasta el 2020. Estos modelos también pueden ser denominados arquetipos. Estos se definen a partir de determinadas características y comportamientos que le van dando forma. El arquetipo ejemplifica y puede ser considerado como un símbolo que establece patrones que pueden reproducirse a lo largo del tiempo. Gabriela Cicalese, doctora en Comunicación de la Universidad de La Plata, analiza el concepto de arquetipo en su obra “Yo soy... ¿Nosotros somos? Comunicación e identidades”, publicada en 2010. La autora considera que un arquetipo es un modelo ideal de comportamiento de un ámbito o rol social, como por ejemplo el arquetipo de una madre ejemplar. Según Cicalese, hablar de arquetipos no es lo mismo que hablar de estereotipos. Estos últimos se definen a partir de un conjunto de personas en donde algunos parámetros de comportamiento son llevados al extremo, como por ejemplo la debilidad femenina. En el caso de esta investigación, analizar ambos recursos discursivos permitirá que esta tesina describa como los distintos modelos de familia de las series se insertan en la cultura norteamericana a lo largo del tiempo (Cicalese, 2010, p.34-36).

Las series que se seleccionaron para analizar en este trabajo fueron producidas por grandes cadenas de televisión norteamericanas y también distribuidas de manera masiva por este mismo medio, el cual puede ser analizado desde distintas perspectivas según afirma Mario Carlón en “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”. Otra de las investigaciones más recientes sobre la televisión es un artículo de Claudio Maldonado Rivera y Carlos del Valle Rojas para la Universidad de la Frontera en Temuco, Chile. Si bien los autores toman como punto de partida los reality shows, Rivera y Rojas analizan diversos rasgos que caracterizan a la televisión de hoy a nivel de producción mediática y consumo televisivo.

Los Reality Shows, el noticiero, las series televisivas, las telenovelas. Todo se dispone en una secuencia de acontecimientos. Las tramas están diseñadas para captar al televidente, invitándolo a una diégesis que requiere de su consumo diario. Los televidentes asisten al consumo de una realidad autorreferencial. Y en ese consumo exacerbado de imágenes, las imágenes pasan a ser los consumidores. (Maldonado Rivera y del Valle Rojas, 2010, p.24)

Capítulo III: Marco contextual

En este tercer capítulo se realizará una descripción, desde una perspectiva comunicacional, de los cinco casos que han sido elegidos para estudiar y para luego comprobar si existe una evolución de los modelos de familia representados en las series norteamericanas desde los años 70 hasta el 2020.

Las series a analizar en este trabajo (*La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House*, *Gilmore Girls* y *The Fosters*) fueron seleccionadas porque la línea argumental de cada una de ellas gira en torno a los problemas cotidianos de un círculo familiar, porque cada uno representa una década distinta y porque su composición son, en general, muy diferentes.

Descripción de los casos

Todo trabajo de investigación necesita hacerse sobre algún caso en particular es por eso que con el objetivo de comprobar si existe una evolución de los modelos de familia representados en las series norteamericanas desde los años 70 hasta el 2020 se analizarán los siguientes productos culturales: *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House*, *Gilmore Girls* y *The Fosters*.

Cada una de ellas fue elegida por representar una década distinta y por lo tanto este factor permitirá comprobar, desde un punto de vista comunicacional, si existe una evolución en los modelos de familia que son representados en la televisión de los Estados Unidos. Además, sus argumentos están vinculados a los problemas del día a día de cada una de las cinco familias, las cuales también varían en su composición.

La narración de una vida se realiza a partir de hitos, diferentes situaciones reveladoras y decisiones que van delineando la identidad de una persona. Con los personajes de una serie de televisión sucede lo mismo (Cicalese, 2010, p.55-65). Es por eso que en este capítulo, además de explicar el argumento de cada una de las series, se profundizará en la identidad de cada uno de sus personajes principales, en su historia y en sus características.

A- La familia Ingalls

En representación de la década de los 70 fue seleccionada *La familia Ingalls* también conocida como *La pequeña casa en la pradera*, una serie producida y emitida por la cadena NBC desde 1974 hasta 1983. A lo largo de sus diez temporadas, cuenta la historia de Charles (Michael Landon) y Caroline Ingalls (Karen Grassle), un matrimonio que se muda con sus hijas Mary (Melissa Sue Anderson), Laura (Melissa Gilbert) y Carrie (Lindsay Greenbush/Sidney Greenbush) a Walnut Grove, un pueblo de granjeros ubicado

en el estado de Minnesota, para comenzar su vida desde cero. Años más tarde, nace Grace (Wendi Turnbaugh/ Brenda Turnbaugh), la cuarta hija, y luego la familia adopta a tres niños más: Albert (Matthew Labordeaux), James (Jason Bateman) y Cassandra (Missy Francis). La historia de esta familia se desarrolla entre los años 1870 y 1880 en los Estados Unidos (Landon, 1974-1983). Esta tesina se enfocará en los perfiles de Charles, Caroline, Mary, Laura y Albert por ser los principales miembros de la familia.

Charles y Caroline se conocieron en su niñez cuando Charles se mudó a los 12 años con sus padres y sus tres hermanos al mismo pueblo en el que Caroline vivía con su familia (Claxton, 1978). En su infancia, Charles era un niño muy tímido. Sin embargo, años más tarde se convertiría en un padre estricto pero que siempre trató con amor y respeto a su familia. Se caracterizaba por ser trabajador, por darle a sus hijos lecciones de vida, por siempre destacar la importancia de la escuela y por esforzarse por conseguir lo que uno quiere (Brooks, 2005, p.103).

El dinero era un problema para todas las familias de granjeros de Walnut Groove y los Ingalls no eran la excepción. Es por eso que Charles no solo cultivaba sus tierras, sino que también trabajaba en el aserradero del pueblo (Brooks, 2005, p.103). El señor Ingalls consideraba que era él quien debía proveer a su familia y no su esposa, ni sus hijos. Por ejemplo, en *Back to School. Part 1*, el primer capítulo de la sexta temporada, Charles se fractura el brazo y las costillas mientras trabaja en el aserradero y el doctor le ordena reposo absoluto. "Su papá se va curar pero va a llevar tiempo. Nuestro problema más urgente es el mismo de siempre: el dinero", les dice Caroline a sus hijos cuando les cuenta sobre el accidente que tuvo Charles en el episodio. Su hijo Albert se ofrece a ocupar el puesto de trabajo de su padre, pero su madre se niega afirmando que su prioridad tiene que ser el estudio. Frente a esta situación, Caroline decide salir a trabajar para mantener a la familia mientras Charles se recupera. La señora Ingalls consigue trabajo como cocinera en Nellie's, el nuevo y único restaurante de Walnut Groove. Cuando Charles se entera de la noticia le prohíbe a su esposa trabajar. "Lo que te molesta no es que yo trabaje mucho. El problema es tu orgullo. Es solo por un tiempo y necesitamos el dinero", le contesta Caroline (McCray, 1979).

La serie televisiva está basada en los libros escritos por la verdadera Laura Ingalls. En ellos la autora relata ciertas situaciones que la cadena NBC modificó a la hora de llevar la historia a la pantalla chica para que esta sea más tierna y familiar. El padre de Laura estaba muy lejos de la figura paterna representada en la serie por Michael Landon. En los manuscritos originales, Laura describe a su padre como un hombre alcohólico, malhumorado, que no pagaba sus deudas y lo enmarca en escenas de abuso doméstico (Diario Clarín, 2020).

Por su parte, Caroline, el personaje interpretado por Karen Grassle, es una madre cariñosa, dedicada 100% al cuidado de sus hijos, que escucha, acompaña y aconseja a su esposo en cada situación que la familia atraviesa. Mientras Charles trabaja la tierra de la granja o trabaja en el aserradero del pueblo, Caroline se queda en la casa cocinando, limpiando, cosiendo ropa, cuidando de los más pequeños de la familia o se dirige a Oleson's Mercantil, el almacén de Walnut Groove. Al igual que Charles, Caroline también le enseña lecciones de vida a sus hijos y siempre guía a su familia con versículos de la biblia dejando en claro que es una mujer sumamente creyente en Dios (Brooks, 2005, p.102 -103).

A pesar de que Charles cree que el papel de las mujeres se limita a ser esposa, cocinar y cuidar de los hijos, Caroline siempre le deja en claro que está equivocado. Por ejemplo, en *Back To School. Part 1*, episodio citado previamente, Caroline comienza a limpiar los platos sucios del desayuno y le pide a su esposo que la ayude. Frente a este pedido, Charles afirma que lavar los platos no es un trabajo que deban realizar los hombres. Ante esta respuesta, Caroline le pregunta: "¿Crees en la Biblia?". Su esposo le asegura creer en estos textos sagrados sin entender que tienen en común la religión y el lavado de platos. Caroline le contesta con una cita bíblica: "Y limpiaré Jerusalén como un hombre limpia un plato". Charles sonrío y se pone a lavar (McCray, 1979).

Otro ejemplo donde esta característica de Caroline se hace muy visible es en *Oleson versus Oleson*, episodio número doce de la séptima temporada. Una mujer defensora de la igualdad de género llega a Walnut Groove con una propuesta para todos los habitantes del pueblo: firmar una petición para modificar una ley que establece que cuando una mujer contrae matrimonio pierde todo lo que le pertenece y que incluso ella misma y sus hijos pasan a ser propiedad del marido. Los hombres del pueblo, incluido Charles, se niegan a firmar la petición porque consideran que la ley es correcta. Es por eso que Caroline convoca a todas las mujeres de Walnut Groove para organizar una huelga y así lograr que la ley se modifique (Claxton, 1981).

La primera hija del matrimonio Ingalls fue Mary, la más tranquila, responsable, obediente y estudiosa de la familia. Mary soñaba con ser maestra al igual que su madre en su juventud. No obstante, sus planes cambian cuando queda ciega en su adolescencia (Brooks, 2005, p.103). En *Four Eyes*, segundo episodio de la segunda temporada, las calificaciones de Mary comienzan a ser cada vez peores lo cual llama la atención de su maestra, la señorita Beadle (Charlotte Stewart). Su familia cree que el motivo de sus bajas notas es que Mary tiene problemas de visión y por eso deciden llevarla a la ciudad de Mankato para una revisión médica. El doctor le comunica a Charles que los músculos de

los ojos de Mary están cansados y que un par de anteojos solucionará el problema (Sandefur, 1975).

A pesar de que el personaje de Melissa Sue Anderson usa los anteojos que le recetó el médico, su vista empeora cada vez más con el correr del tiempo hasta que en la cuarta temporada la hija mayor de los Ingalls queda completamente ciega. “Sus ojos no mejorarán. Es una condición que empeora con el tiempo. Señor Ingalls, Mary va a perder la visión”, le explica el doctor a Charles en *I'll be waving as you drive away. Part 1*, el episodio número 21 de la cuarta temporada.

Mary cree que nunca más podrá realizar cosas por sí misma y por eso sus padres deciden enviarla a una escuela en Iowa para niños no videntes a pesar de que a ella no le gusta la idea y quiere quedarse con su familia en Walnut Groove. Cuando Mary llega a su nueva escuela conoce a su profesor Adam Kendall (Linwood Boomer), quien años más tarde se convertirá en su esposo. A través de diversos ejercicios y técnicas, Adam le enseña a Mary a escribir y leer en braille y a escribir con lápiz. Además, le ayuda a recuperar la confianza en sí misma y le enseña que, a pesar de su discapacidad, puede realizar tareas cotidianas sin la ayuda de nadie. “Podes ver a través de tus manos”, le repite Adam a lo largo del episodio.

Hacia el final de *I'll be waving as you drive away. Part 2*, último capítulo de la cuarta temporada, Adam anuncia que se irá a trabajar a otra escuela para ciegos ubicada en Winoka y le ofrece a Mary un puesto de maestra en la institución. Mary acepta y cumple con su sueño de dar clases (Claxton, 1978). Meses más tarde, en el noveno episodio de la quinta temporada, deciden casarse (McCray, 1978).

Para mediados de la sexta temporada, los Kendall fundaron una escuela para ciegos en Walnut Groove. Sin embargo en *May we make them proud. Part 1*, el episodio número 18 de esta temporada, la escuela sufre un incendio y queda completamente destruida al igual que las vidas de Mary y Adam, ya que su hijo recién nacido muere entre las llamas (Landon, 1980).

Curiosa, extrovertida, impulsiva, ambiciosa y rebelde son algunos de los adjetivos que describen a Laura Ingalls, uno de los personajes más relevantes del clan Ingalls a lo largo de las diez temporadas de la serie. A la segunda hija de Charles y Caroline le encanta defender a los más inocentes, expresar su opinión en cada situación y cuestionar todo lo que sucede a su alrededor. Si bien Laura es lo opuesto a su hermana mayor Mary, ambas tenían un mismo sueño: ser maestras como su mamá (Brooks, 2005, p.103).

El gran cambio de este personaje se produce a partir de la sexta temporada cuando Laura conoce a sus 15 años a Almanzo Wilder (Dean Butler), el hermano de su maestra de escuela y quien tiempo más tarde se convertiría en su esposo (McCray, 1979). Almanzo y Laura se hacen amigos, pero él es mucho mayor que ella y simplemente la ve como una niña. Por eso Laura decide demostrarle que ya ha crecido y que es una mujer adulta. Para dejarle en claro su madurez a Almanzo, el personaje interpretado por Melissa Gilbert hace todo lo posible por convertirse en maestra lo antes posible. Por ejemplo, en *Silent Promises*, el episodio número 17 de la sexta temporada, Laura se ofrece a enseñarle lenguaje de señas a Daniel Page (Alban Branton), un adolescente sordomudo que vive en Walnut Grove con su padre.

En este episodio, Laura toma prestados dos libros del doctor Baker (Kevin Hagen), el médico del pueblo, sobre lenguaje de señas y comienza a aprender por su cuenta para luego poder enseñarle a Daniel. Sin embargo, el señor Page (Lou Fant) se resiste a aceptar la oferta de Laura porque no cree que nadie pueda ayudar a su hijo a comunicarse. “Sos solo una niña. El doctor Baker dijo que necesita un entrenamiento especial”, afirma el padre de Daniel. “Yo soy maestra o por lo menos lo voy a ser”, le contesta Laura muy firme en su decisión. En esta escena se refleja otra de las características de este personaje: nunca tiene dudas a la hora de tomar decisiones. Finalmente el señor Page acepta la propuesta de Laura y esta corre a contarle a Almanzo las novedades (Landon, 1978).

Laura Ingalls por fin se convierte en maestra a sus 16 años. En *Sweet Sixteen*, episodio número 22 de la sexta temporada, el superintendente de escuelas de la zona (Parley Baer) llega a Walnut Grove en busca de una estudiante que pueda ocupar el puesto de maestra de manera temporal en Currie, un pueblo cercano. La señorita Wilder (Lucy Lee Flippin), hermana de Almanzo y maestra local, recomienda a Laura para el trabajo pero primero debe ser evaluada por ambos profesionales de la educación. La hija de Charles y Caroline aprueba su examen y se convierte en maestra.

Almanzo se ofrece a llevar a Laura a su nuevo trabajo y ella como siempre continúa esforzándose por demostrarle que ya no es una niña. “¿Crees que mi nuevo sombrero me hace ver más madura?”, le pregunta Laura durante su viaje en carreta a Currie. Con el correr de los días, Almanzo se da cuenta que Laura creció y que está enamorado de ella por lo que decide contárselo a Charles.

El señor Ingalls no se opone al noviazgo de su hija. Sin embargo, le prohíbe a esta casarse hasta los 18 años. “Su diferencia de edad dejó de preocuparme hace mucho tiempo. Es la edad de Laura la que me preocupa. Todavía es chica, está creciendo, está

cambiando. Por eso quiero que esté segura de que quiere pasar su vida con vos”, le explica Charles a Almanzo.

Laura no quiere esperar dos años para casarse y se enoja con su padre por rechazar la propuesta de matrimonio de Almanzo. Este no está de acuerdo con la decisión de Charles y decide darle un ultimátum a Laura: “Me voy a ir de Walnut Groove y quiero que vengas conmigo. Soy un hombre y quiero que seas mi esposa. Sin peros y sin dudas. Tenés que elegir: tu papá o yo”. La independencia y la rebeldía que caracterizan a Laura la hacen sentirse presionada frente a la situación y le dice a su novio que necesita tiempo para pensar que es lo que quiere hacer con su vida. Pero Almanzo no la espera y se va del pueblo.

Con el correr de las semanas, la pareja se reencuentra en Sleepy Eye, donde Almanzo se encuentra trabajando y Laura se encuentra ayudando a Mary a organizar la nueva escuela de ciegos que montarán en esta ciudad. Los enamorados se reconcilian y vuelven a Walnut Groove, donde Charles los espera con una gran noticia: solo van a tener que esperar un año para casarse.

Luego de varias idas y vueltas sobre su futuro hogar, Laura y Almanzo contraen matrimonio y comienzan una nueva etapa de sus vidas en Walnut Groove, en donde la recién casada se convierte en la nueva maestra del pueblo (McCray, 1980). En el episodio número 18 de la octava temporada; *Days of Sunshine, Days of Shadow. Part 2*; nace Rose (Jennifer Steffin/ Michelle Steffin), la primera hija del matrimonio (McCray, 1982). En el verano de 1889, Laura y Almanzo tienen un segundo hijo. No obstante, este muere a los pocos días de su nacimiento sin siquiera haber recibido un nombre. La pérdida de su hijo deja a Laura devastada y deprimida (McCray, 1983).

Además de criar a su hija Rose, en 1887 Laura se hace cargo de su sobrina Jenny Wilder (Shannen Doherty). En *Times are Changing. Part 1*, el primer episodio de la novena temporada, Royal (Nicholas Pryor), el hermano de Almanzo, llega de visita a Walnut Groove. Sin embargo, el objetivo de Royal no es solamente visitar a su familia, sino que quiere que Jenny conozca a Laura y Almanzo ya que él tiene una enfermedad terminal del corazón y quiere que ellos cuiden a su hija. “Estoy muriendo y ustedes son la única familia que Jenny va a tener”, le dice Royal a la pareja.

Además, en este episodio Laura renuncia a su puesto como maestra en la escuela de Walnut Groove para poder estar más tiempo con Rose. Sin embargo, Laura continúa dando clases de apoyo escolar en su casa (McCray, 1982). La personalidad enérgica de este personaje hace que no se limite a realizar solamente las tareas del hogar por el simple hecho de estar todo el tiempo en su casa. “Me encanta ser una esposa y una

madre, pero no soy solo eso. Quiero tener una profesión”, explica Laura en *Once Upon A Time*, el episodio número 15 de la novena temporada.

En este capítulo, Almanzo y Jenny convencen a Laura de participar en un concurso de escritura de novelas, cuentos cortos y poesía. La señora Wilder pone manos a la obra de forma inmediata y en cuatro semanas escribe un libro sobre su infancia y la llegada de su familia a Walnut Groove. Laura gana el concurso y su libro es publicado al igual que varias secuelas que relatan el resto de sus memorias. El capítulo da un salto cronológico hacia la década de 1980, época en la que la serie de libros con las memorias de Laura Ingalls Wilder es una de las más populares entre los niños de los Estados Unidos (McCray, 1983).

En la quinta temporada, la familia Ingalls se agranda con la llegada de Albert Quinn. Debido a un conflicto entre los granjeros de Walnut Groove y una compañía de ferrocarriles, Charles y Caroline deciden mudarse a la ciudad de Winoka. Allí conocen a Albert, un niño huérfano que escapó del orfanato local y vive en las calles como lustrabotas.

Al poco tiempo, Charles y Caroline se dan cuenta que Winoka no es el lugar en el que quieren que sus hijas crezcan y deciden marcharse a Walnut Groove. Sin embargo, no quieren dejar a Albert solo en la ciudad. “No tiene a nadie, no va a la escuela, vive en la calle y no le gusta eso aunque demuestre que sí”, le dice Charles a Caroline. Antes de irse, el señor Ingalls le hace una propuesta al niño: una casa, comida y la posibilidad de ir a la escuela a cambio de trabajar con él en la granja. “Te lo estoy pidiendo como un amigo. En mi familia son todas mujeres y necesito que alguien me ayude a trabajar”, le explica Charles a Albert. El niño le contesta que está acostumbrado a estar solo, pero que nunca podría abandonar a un amigo que lo necesita. “Pero no pienses que me voy a quedar con ustedes para siempre. Me voy a quedar solo el tiempo que me necesites. No creas que va a ser permanente”, le advierte Albert (McCray, 1978).

Si bien los Ingalls tratan a Albert como un hijo más y él los considera su familia, en *The Family Tree*, el tercer episodio de la sexta temporada, deciden adoptarlo oficialmente. En este capítulo, Laura y Albert tienen que realizar juntos un árbol genealógico para la escuela. Sin embargo, no es una tarea sencilla para Albert, quien comienza a preguntarse por sus orígenes, se cuestiona si sus padres biológicos estarán muertos o simplemente lo abandonaron y también recuerda la violencia que sufrió cuando llegó al orfanato. “No soy tu hijo de verdad. Todos me llaman Albert Ingalls, pero en el fondo de mi corazón sé que no es así. Si me adoptaran, todo estaría bien”, le dice Albert a Charles.

Cuando la familia comienza los trámites de adopción, descubren que el padre biológico de Albert está vivo y quiere que su hijo vaya a vivir con él. “Es un gran chico y un gran

estudiante”, le cuenta Charles al señor Quinn (Michael Pataki) cuando se conocen por primera vez. “Mientras sea fuerte para trabajar en mi granja es todo lo que me importa”, le contesta el padre de Albert. Sin embargo, cuando padre e hijo se vuelven a encontrar después de tanto tiempo, Albert sabe que su padre solo lo quiere para trabajar en su granja y por eso decide simular ser un niño ciego para que su papá lo rechace y poder ser adoptado por los Ingalls. Finalmente, Charles firma los papeles de adopción y cumple uno de sus sueños: tener un hijo varón (Claxton, 1978).

Con el correr de los años Albert deja de ser un niño dulce, obediente y tierno y se convierte en un adolescente problemático y violento. Los problemas económicos siguieron a los Ingalls a lo largo de toda la serie y en consecuencia, en la novena temporada, Charles y Caroline deciden vender su casa en Walnut Groove y se mudan con sus hijos a la ciudad de Burr Oak, Iowa, en busca de un mejor futuro. En su nuevo hogar, Albert es detenido varias veces por robo y corre riesgo de recibir una condena de 3 a 5 años de prisión. “Cambió cuando vinimos a la ciudad”, le dice Charles a la policía.

Frente a estos reiterados episodios, Charles no sabe qué decisión tomar. Luego de pensarlo mucho, decide viajar con Albert a Walnut Groove para alejar a su hijo de la ciudad. Pero los problemas continúan al llegar al pueblo ya que Albert roba morfina del consultorio del doctor Baker. Charles encuentra varios sobres de papel con la sustancia en el interior escondidos entre la ropa de Albert y descubre que el verdadero problema de su hijo es la adicción a las drogas. “Esto explica su actitud, los robos y su falta de interés por la escuela”, le explica el doctor Baker a Charles. Albert tuvo una recuperación muy difícil: episodios de violencia física, temblores, vómitos, pesadillas, problemas para respirar y volver a consumir una y otra vez. Sin embargo, con el paso de tiempo logró superar su adicción, terminar la escuela y comenzar a estudiar medicina en la universidad. Pero al poco tiempo es diagnosticado con leucemia y fallece (McCray, 1983).



La familia Ingalls (Landon, 1974)

B- Family Ties

En representación de la década de los 80, este trabajo analizará *Family Ties*. Esta sitcom, producida y distribuida por NBC desde 1982 hasta 1989, cuenta la historia del matrimonio de Elyse (Meredith Baxter-Birney) y Steven Keaton (Michael Gross), dos liberales y exhippies, que crían a sus hijos Alex (Michael J.Fox), Mallory (Justine Bateman), Jennifer (Tina Yothers) y Andrew (Brian Bonsall) en Columbus, Ohio. Además de los problemas cotidianos de una familia, gran parte del argumento desarrollado en sus siete temporadas se basa en las diferencias políticas y culturales que existen entre los miembros de la misma. Por un lado, las hijas tienen una mente abierta y siguen los ideales que sus padres les enseñaron. Sin embargo, los hijos varones rechazan el liberalismo y la contracultura de los 60 y 70 que tanto apoyan sus padres. Alex abraza la política conservadora y le enseña a su hermano menor Andrew que sus principales referentes e ídolos tienen que ser Ronald Reagan y Richard Nixon (Brooks, 2005, p.137-138). En esta investigación se analizarán los personajes de Elyse, Steven, Alex, Mallory y Jennifer.

Elyse y Steven se conocieron cuando estudiaban en la Universidad de Berkeley, California, y soñaban con cambiar el mundo. Ambos trabajaban en una revista estudiantil que funcionaba como método de protesta frente a las diferentes injusticias sociales que atravesaba los Estados Unidos en ese momento, como la Guerra de Vietnam (Lawrence, 1986). Cuando están por terminar sus estudios universitarios, Steven es aceptado por Peace Corps, una organización sin fines de lucro que comparte los mismos ideales que ellos: hacer del mundo un lugar mejor. Como miembro de esta ONG, Steven debe viajar a

África. Sin embargo, antes de partir le pide a Elyse que se case con él y lo acompañe en su viaje (Lawrence, 1988).

En una de sus visitas a África en 1965, Elyse da a luz a Alex, el primer hijo de la pareja. Dos años después y ya instalados en los Estados Unidos, nace Mallory y en 1972 nace Jennifer (Garver, 1982). En la tercera temporada, Elyse queda embarazada de Andrew, su último hijo, quien a lo largo del tiempo se convierte en una pequeña versión de su hermano mayor Alex (Brooks, 2005, p.138).

Las fuertes convicciones de Elyse y Steven no fueron temporales, ni simplemente cosa de su juventud. La pareja continúa expresando sus ideales y participando en protestas contra diversas injusticias sociales a lo largo de toda la serie. Por ejemplo, en *No Nukes is Good Nukes*, el octavo episodio de la primera temporada, el matrimonio Keaton decide ir a una protesta en contra de las armas nucleares, algo que resulta muy vergonzoso para sus hijos. "Van a ser los únicos viejos en esa protesta. Admitan que solo lo hacen para sentirse jóvenes otra vez", les reprocha Mallory en este capítulo. "No, lo hacemos para que un día ustedes se puedan sentir viejos y estar vivos", le explica Steven. Durante la manifestación, Elyse y su marido son detenidos por la policía y son Alex y su abuelo quienes tienen que pagar la fianza para liberarlos. No obstante, deben firmar por orden de un juez un documento en donde se comprometen a nunca más participar en protestas de desarme nuclear. Pero Elyse y Steven se niegan a firmarlo y permanecen tras las rejas. Alex le suplica a sus padres que piensen en él y en sus hermanas "Estoy pensando en ustedes. Quiero que sepan que tienen un padre que defiende y lucha por las cosas que cree", le contesta Steven a su hijo mayor, quien se enoja y le contesta: "¿Sabes que está mal de los padres de hoy? Que todavía piensan que pueden cambiar al mundo".

Steven y Elyse se esfuerzan a lo largo de las siete temporadas por inculcarles a sus hijos sus ideas y creencias: rechazo a las guerras, desarme nuclear, cuidado del medioambiente, feminismo, libertad de expresión, entre otros. En el primer capítulo de la serie, el matrimonio les muestra a sus tres hijos fotos de las protestas en las que participaban cuando eran jóvenes. "Se ven ridículos", expresa Alex al ver los recuerdos de sus padres. "Medio millón de personas tratando de parar una guerra sin sentido, ¿eso te parece ridículo?", le contesta su padre con orgullo (Garver, 1982).

Elyse es lo que Alice Leppert, autora de *TV Family Values: Gender, Domestic Labor and 1980s Sitcoms*, denomina como una madre trabajadora. El personaje de Meredith Baxter-Birney no solo se ocupa de sus hijos y de las tareas del hogar, sino que además trabaja como arquitecta. La prueba de que Elyse logra dividir su tiempo entre su familia y su trabajo es la presencia de su mesa de dibujo en la cocina del hogar. De esta forma y con la ayuda de un esposo que entiende que las mujeres también tienen el derecho de trabajar

y proveer para su familia, Elyse logra ser una madre presente en la vida de sus hijos y también logra desarrollar una importante carrera profesional (Leppert, 2012, p.19).

Por su parte, Steven trabaja en un estudio de televisión pública y siempre está pensando nuevas ideas para realizar documentales (Brooks, 2005, p.138). El personaje de Michael Gross apoya la lucha feminista y cree en la igualdad de género. Esta característica se refleja en pequeños actos que Steven realiza en el día a día que demuestran su convicción de que él y su esposa son pares, son un equipo y que por lo tanto deben dividirse las tareas. En la primera escena de *Margin of Error*, el episodio número 16 de la primera temporada, la familia está sentada en la mesa terminando de cenar. Inmediatamente, Elyse se levanta para seguir trabajando en un proyecto de arquitectura, mientras que Steven es quien se ocupa de levantar los platos y limpiar la cocina. Para Leppert, este personaje es un padre doméstico.

En *Elyse D'Arc*, el último episodio de la primera temporada, la pareja está repleta de compromisos laborales y domésticos lo cual les impide pasar tiempo juntos. Hacia el final del capítulo, Steven le dice a su esposa: "Todas las cosas que ocuparon tu tiempo en estos días fueron maravillosas. Tu trabajo, pasar tiempo con los niños, ayudar a otras mujeres. A pesar de que una parte de mí quiere que estés en casa todo el tiempo, me encanta el hecho de que nunca estás acá". En esta escena, el señor Keaton deja en claro que respeta y apoya las responsabilidades, decisiones y compromisos de Elyse. "Siempre me enseñaron que un hombre tenía que ser el centro de mi vida, que tenía que aprender a vivir bajo su sombra y dejar de lado mis ambiciones para estar siempre para él. Te das cuenta de lo ridículo que eso suena, ¿no?", le contesta su mujer (Leppert, 2012, p. 63-67).

Alex, el hijo mayor, es lo opuesto a sus padres. El personaje de Michael J. Fox es un excelente estudiante, siempre lleva saco, corbata y un portafolios y se burla constantemente de su hermana Mallory y de las creencias de sus padres (Brooks, 2005, p.138). Alex es un ferviente republicano. A tal punto que tiene una foto de Richard Nixon en su habitación (Uger, 1989) y decora el comedor de su casa con fotos de George Bush cuando éste gana las elecciones presidenciales. "Naciste en la era de Reagan y vas a ser criado en la era de Bush. Con suerte vas a tener una infancia libre de demócratas", le dice Alex a su hermano menor Andy (Lawrence, 1988).

El hecho de que una de sus más grandes fantasías sea estar echado sobre una gran pila de billetes y de que tenga una alarma en su billetera demuestran que el gran amor de Alex es el dinero (Uger, 1988). Este personaje aprovecha cualquier situación para ganar dólares y es un experto en la materia. Por ejemplo, en *Margin of Error*, episodio citado previamente, Alex realiza un trabajo para la escuela sobre el mercado de valores y como

cree que sabe más sobre el tema que sus padres decide invertir en secreto dinero de Elyse y Steven en la bolsa (Garver, 1983).

Si bien Alex solo demuestra interés por el dinero y no comparte con otros sus sentimientos, a este personaje se lo logra conocer más en profundidad en *A, my name is Alex. Part 1* y *A, my name is Alex. Part 2*, los episodios número 23 y 24 de la quinta temporada. En estos capítulos, uno de los amigos de Alex, Greg (Brian McNamara), muere en un accidente de auto durante un viaje. Alex se siente culpable por la muerte de su amigo porque él le había prometido que lo iba a acompañar pero a último momento decidió quedarse en casa. “Greg quería que me subiera a ese auto para llevar un piano a la casa de su hermano y le dije que no, que estaba muy ocupado. ¿Por qué? Porque soy egoísta. ¿Pueden creer que mi egoísmo me salvó la vida? Yo sabía que me iba a ser útil en algún momento”, le dice Alex entre risas a su familia luego del funeral de su amigo. A pesar de que Alex intenta esconder su tristeza y su culpa, no puede dejar de preguntarse por qué él sigue vivo y por eso decide ir a terapia. “Me salvé por mi falta de generosidad”, le explica a Mallory entre lágrimas.

En sus sesiones de terapia, Alex revela sus verdaderos sentimientos a medida que su psicólogo lo lleva a realizar un recorrido por su vida empezando por su infancia, época en la que ya era un fanático del partido republicano: “Cuando era niño me gustaba dibujar, pintar con los dedos y jugar al mercado de valores. Lo usual. Con el dinero fue amor a primera vista”.

“¿Es difícil ser vos?”, le pregunta el terapeuta. “Sí, porque soy mejor y más inteligente que el resto”, le contesta Alex enojado mientras recuerda cómo sus maestros lo presionaban en la escuela por ser especial y siempre destacarse del resto de los estudiantes. “‘Alex lo sabe’, le decía mi maestra todo el tiempo a mis compañeros cada vez que hacía una pregunta. Después de eso, nadie quería jugar conmigo en el recreo. ¡Tenía solo 7 años! ¡No se debe poner ese tipo de presión en un niño de esa edad! Sabía que tenía que estar preparado porque ella contaba conmigo, me presionaba”, recuerda el personaje.

Además, Alex describe la relación que tiene con sus padres: “Solía creer que mi papá era un hombre débil. Ahora me avergüenzo de haberlo pensado. No puedo creer que haya estado tan ciego y nunca ver su fortaleza. Ama a su familia, ama la vida. Ojalá fuera más como él. Quiero volverme a sentir seguro como cuando era un niño y mi mamá me esperaba en casa. A veces hacía de cuenta que estaba resfriado para que me prestaran más atención”. El personaje reconoce que, a pesar de sus diferencias con Steven y Elyse, sus padres siempre le dijeron que estaban orgullosos de él y lo alentaron para que se esforzara.

“Greg está muerto pero puedo mantenerlo vivo siendo una mejor versión de mí mismo. Puedo tomarme el tiempo de apreciar la belleza de esta vida, puedo ser amable, compasivo, considerado y puedo tener mucho dinero porque seguro que Dios quiere eso para mí, sino no me hubiera hecho tan inteligente”, concluye Alex en *A, my name is Alex. Part 2* (Lawrence, 1987).

A pesar de que Steven y Elyse se esfuerzan por enseñarles a sus hijos la importancia de la igualdad de género, Alex no está de acuerdo con ellos. En *Working at it*, el episodio final de la segunda temporada, la señora Keaton consigue empleo en un estudio de arquitectura pero debe seguir ocupándose de las tareas del hogar. Al ver a su madre con tantas responsabilidades, Alex le dice: “Mamá, entiendo por lo que estás pasando. Las mujeres de hoy están en una posición muy difícil. La tradición y la biología las pusieron en sus casas. Pero ahora este ridículo movimiento feminista las presiona para que hagan cosas por fuera del hogar, como tener una carrera. Tu ansiedad es natural, mamá. No puedes engañar a la madre naturaleza” (Leppert, 2012, p.68).

El machismo de Alex se refleja en todos los episodios de las series. Esta es una de las características que más define al personaje e incluso existen dos episodios en donde la familia repasa todos los momentos en los que Alex tuvo un comportamiento machista. En *Battle of the Sexes. Part 1* y *Battle of the Sexes. Part 2*, los Keaton salen a cenar. Sin embargo, las mujeres de la familia se retiran del restaurante enojadas con Alex por haber elegido por ellas, y sin consultar, lo que iban a comer. Lo que para el personaje de Michael J. Fox es una actitud de caballero, para su madre y sus dos hermanas es una conducta sexista. Una vez que llegaron a su casa, la familia le reprocha a Alex su creencia de que las mujeres no tienen nada en la cabeza y le recuerdan varias situaciones, como por ejemplo cuando se unió, sin creer en la causa, a una asociación de mujeres que luchaba por la igualdad de derechos solo porque se había enamorado de una de sus integrantes. Pero, a pesar de sus errores, su familia admite que Alex tiene un buen corazón (Lawrence, 1987).

Cuando este personaje finaliza la escuela secundaria, ingresa a Leland College para estudiar economía y negocios. Cuando se gradúa de la universidad, cumple uno de sus grandes sueños: trabajar en Wall Street. En el último episodio de *Family Ties*, el personaje de Michael J. Fox consigue trabajo en una importante firma de corredores de bolsa y se muda a Nueva York.

Por su parte, Mallory y Jennifer toman los ideales que sus padres les enseñaron. Mallory es una adolescente vanidosa que solo le importa la moda, ir de compras y estar de novia (Brooks, 2005, p.138). Su hermano Alex se burla constantemente de su interés por el mundo beauty y fashion. Por ejemplo, en *Margin of Error*, episodio citado previamente,

Alex no para de hablar acerca del mercado de valores durante la cena familiar. Frente a esto, Mallory se queja y su padre le da la palabra. “Hay un nuevo labial con forma de lápiz”, le cuenta la adolescente a su familia, lo que desata una lluvia de chistes por parte de su hermano mayor. Además, en este episodio, al igual que en tantos otros, se hace referencia a uno de los principales hábitos de Mallory: hablar por teléfono con sus amigas durante horas. “Mallory sola hace que la compañía de teléfono siga en el mercado”, comenta Alex (Garver, 1983).

El personaje de Justine Bateman está en pareja a lo largo de toda la serie. En las dos primeras temporadas, Mallory está de novia con Jeff Wakefield (John Dukakis), un estudiante de su misma escuela que la ayuda con su tarea de francés. Esta relación termina en *Go Tigers*, el episodio número 12 de la segunda temporada, cuando Mallory descubre que Jeff, quien ya es un estudiante universitario, la engaña con otra chica (Weithorn, 1984). En la cuarta temporada, comienza a salir con Nick Moore (Scott Valentine), un artista plástico que hace esculturas con basura, rebelde, fanático de las motos, que no terminó la escuela y que será su novio por el resto de las temporadas (Uger y Bennett, 1985).

Mallory no tiene ningún tipo de deseo en competir académicamente con su hermano Alex. Nunca se interesó en la escuela. (Brooks, 2005, p.138). “Aceptémoslo, Alex. Vos tenés el cerebro y yo soy la cara bonita”, le dice a su hermano en *Paper Chase (a.k.a) Mallory's graduation*, el último episodio de la cuarta temporada, cuando estuvo a punto de no graduarse de la secundaria en caso de no aprobar un examen oral de historia. “¿Cómo esperabas conseguir ese diploma? ¿Yendo al centro comercial todos los días, estando todo el tiempo con Nick y hablando por teléfono todo el día?”, le dice Elyse cuando su hija les revela la verdad a sus padres. “¿Y qué querés que haga?”, le contesta Mallory, a lo que su madre le responde que tiene que madurar y empezar a tomarse las cosas de forma más seria. No obstante, el verdadero problema de este personaje es que no cree en sí misma y en sus capacidades. “Es difícil para mí pensar que soy inteligente con alguien como Alex a mi alrededor”, le cuenta Mallory a su profesora de historia (Uger y Bennett, 1986).

Luego de muchos días de estudio, Mallory aprueba el examen y termina la escuela. Meses más tarde, comienza a estudiar moda en Grant Junior College, ya que su gran sueño es convertirse en diseñadora (Brooks, 2005, p.138).

Por otro lado, Jennifer es un personaje que reúne distintas características de los miembros de su familia: es inteligente como Alex (Brooks, 2005, p.138) y le gusta la moda al igual que Mallory (Lawrence, 1988). Además, se interesa por las mismas causas sociales que

sus padres. Esta última característica se refleja en tres episodios en particular: *Read it and Weep. Part 1*, *Read it and Weep. Part 2* y *Rain Forests Keep Falling on My Head*.

En los dos primeros capítulos, que corresponden a la sexta temporada, Jennifer quiere escribir un informe para su clase de inglés sobre la famosa novela de Mark Twain, "Las aventuras de Huckleberry Finn". Sin embargo, la escuela no se lo permite porque este libro integra una listado de libros prohibidos confeccionado por los directivos de la institución. "Nunca creí que leer un libro iba a ser algo por lo que tendría que luchar", le dice Jennifer a su familia y decide, junto con el apoyo de sus padres, protestar para que la escuela elimine la lista de libros prohibidos (Uger, 1988). Mientras que en *Rain Forests Keep Falling on My Head*, el personaje de Tina Yothers comienza a informarse sobre el cuidado del medioambiente y quiere que su familia comience a reciclar, reutilizar y comprar productos que sean amigables con el planeta (Uger, 1989).

Además, Jennifer es fanática de los deportes, en especial del béisbol y el softball, (Weithorn, 1983), e incluso tiene una banda de música con sus amigas llamada The Permanent Waves (Lawrence, 1987).

Family Ties



Referencias:

 Hijos biológicos

 Hijos adoptivos

Family Ties (Goldberg, 1982)

C- Full House

Para analizar la década de los 90, la tesina trabajará sobre *Full House*, serie de ocho temporadas producida y emitida por ABC Family desde 1987 hasta 1995. Danny Tanner (Bob Saget) es un joven periodista de San Francisco que luego de la muerte de su esposa Pamela queda a cargo de sus tres hijas: DJ de diez años (Candace Cameron), Stephanie de cinco (Jodie Sweetin) y Michelle que solo tiene unos meses de vida (Mary-Kate Olsen/Ashley Olsen). Su cuñado Jesse Katsopolis (John Stamos) y su mejor amigo Joey Gladstone (Dave Coulier) se mudan a su casa para que Danny pueda seguir trabajando y para ayudarlo con la crianza de sus hijas durante unos meses. Sin embargo, permanecen en la casa por más de seis años (Brooks, 2005, p.162). Para este trabajo, se describirán los perfiles de Danny, Jesse, Joey, DJ, Stephanie, Michelle y Becky, la esposa de Jesse (Lori Loughlin).

Danny Tanner es un hombre de 30 años, detallista, sensible, que se define a sí mismo como una máquina de dar abrazos y que incluso siempre le enseña a su familia que esta es la única forma de resolver las peleas familiares. Este personaje trabaja durante toda la primera temporada como periodista deportivo en el canal 8 de la televisión de San Francisco (Correll, 1987). Pero, en la segunda temporada, los ejecutivos del canal le ofrecen tener su propio programa: "Wake Up, San Francisco", un talk show que conducirá junto a Rebeca "Becky" Donaldson, una joven periodista de Nebraska que unas temporadas más tarde se casará con Jesse y se mudará a la casa de los Tanner (Warren, Rinsler y Ripps, 1988).

Los miembros de la familia definen a Danny como un maniático de la limpieza y el orden e incluso este personaje afirma que el lema de su familia es "Lo limpio es bueno, lo sucio es malo". Por ejemplo, en *Trouble with Danny*, el episodio número 22 de la quinta temporada, el personaje que interpreta Bob Saget se prepara para la limpieza de primavera, una tradición familiar creada por Danny en donde todos los miembros de la familia limpian juntos cada rincón de la casa, como el buzón de la puerta de entrada. "El día más feliz del año", dice Michelle, quien parece seguir los pasos de su padre. Sin embargo, la familia se burla y se queja de la obsesión de Danny, lo cual lastima sus sentimientos dejando al descubierto la sensibilidad del personaje. "La gente que más amo en el mundo piensa que solo soy un compulsivo y neurótico", expresa Danny en este episodio. El resto de los miembros de la familia se arrepienten de sus comentarios y se disculpan con Danny. "Vos nos mantenés organizados. Sin vos esta casa sería un caos", le dice Jesse a su cuñado (Pollock, 1992).

A pesar de su predisposición y amor hacia sus hijas, criar a tres niñas pequeñas no resulta una tarea fácil para Danny. Es por eso que le pide a Jesse, hermano de su difunta esposa,

y a su mejor amigo Joey que lo ayuden. La amistad entre Danny y Joey comenzó cuando estaban en quinto grado. Joey era nuevo en la escuela y ambos sufrían bullying por parte del mismo compañero. Rápidamente, se hacen amigos y para oficializar su vínculo entierran una caja con sus objetos más preciados en el patio del colegio (Warren, Rinsler y Ripps, 1989).

El hecho de que a Danny le resulte difícil llevar adelante su paternidad por su propia cuenta se refleja en *Danny in charge*, el episodio número 12 de la cuarta temporada. Jesse y Joey realizan un viaje laboral juntos dejando al señor Tanner a cargo de sus tres hijas y las tareas domésticas. “Michelle, primero te voy a llevar a la escuela, después voy a ir a trabajar, voy a hacer las compras, limpiar la casa y también voy a tener tiempo de preparar la cena. ¿Crees que es imposible? Para un padre promedio, sí. Pero no para mí porque yo soy súper papá”, le explica Danny a su hija menor. A pesar de que este personaje está convencido de que puede cumplir con todas sus responsabilidades, durante este capítulo se demuestra lo contrario. Danny debe asistir a la obra de teatro escolar de DJ y a la feria de ciencias de Stephanie el mismo día y en el mismo horario. Además, arruina accidentalmente el proyecto científico que su hija presentará en la feria y decide rehacerlo por ella durante la noche.

El personaje de Bob Saget no quiere desilusionar a sus hijas y se esfuerza por ser “súper papá”. Sin embargo, el día de ambos eventos escolares, Danny está tan casado que se queda dormido y no asiste a ninguno de los dos. “Hacer todo esto yo solo no es tan fácil como pensé”, le explica el señor Tanner a sus hijas. Hacia el final del episodio, DJ y Stephanie se disculpan con su padre por haber puesto tanta presión sobre él. “¡Papá, haces tanto por nosotras! Dejanos prepararte la cena”, dice la hija mayor (Simon, 1990).

Danny es un hombre muy tímido cuando se trata de buscar pareja. Cada vez que quiere invitar a salir a una chica necesita de la ayuda de Jesse y Joey. No obstante, en la quinta temporada, este personaje conoce a Vicky Larson (Gail Edwards), su nueva compañera de trabajo (Pollock, 1991). Luego de varios meses de relación, Danny decide proponerle matrimonio a su novia durante unas vacaciones familiares en los parques de Disney (O’keefe, 1993). Pero el casamiento nunca se concreta ya que Vicky acepta un nuevo trabajo en Nueva York y Danny se rehúsa a tener una relación a distancia. “No puedo mudarme. No puedo llevar a toda mi familia conmigo. Todo lo que más me importa en el mundo está acá, en San Francisco. Menos vos. Pero no puedo pedirte que renuncies a tus sueños, así que voy a tener que renunciar al mío”, le dice Danny a Vicky en *The Perfect Couple*, el episodio número 13 de la séptima temporada.

Hacia el final de este capítulo, Danny le cuenta a sus tres hijas acerca de la partida de Vicky y el fin de su relación: “Pensé que había encontrado a alguien con quien pasar el

resto de mi vida. Tenía la fantasía de que ustedes iban a poder tener una mamá otra vez” (Amundsen y O’keefe, 1993).

Por su parte, Jesse Katsopolis, cuñado de Danny de 24 años, se muda a la casa de los Tanner al morir su hermana para ayudar en la crianza de sus sobrinas (Correll, 1987). El personaje que interpreta John Stamos es vanidoso y se preocupa mucho por su apariencia, especialmente por su cabello lo cual vuelve a su secador de pelo su objeto máspreciado. Durante la primera temporada de *Full House*, Jesse tiene el pelo largo hasta los hombros. Sin embargo, en *Cutting it Close*, el primer episodio de la segunda temporada, Stephanie le corta por accidente su cabello lo cual desata una crisis familiar en la casa de los Tanner (Warren, Rinsler y Ripps, 1988).

Este mujeriego, rebelde y fanático de Elvis Presley y de su moto Harley Davidson estaba acostumbrado a salir de fiesta y a no tener compromisos. Es por eso que le resulta difícil adaptarse a su nueva vida con Danny y sus hijas. “Sé honesto conmigo. ¿No te cansas a veces de vivir acá? ¿Cambiar pañales, cocinar, ayudar a las niñas con su tarea? ¿Por qué te gusta todo eso?”, le pregunta Jesse a Joey en *The Seven- Month Itch. Part 1*, el episodio número 19 de la primera temporada en el cual el tío de la familia expresa lo cansado que está de su rutina y se queja por la falta de privacidad que hay en la casa de los Tanner. “Yo antes era libre, vivía siempre al límite, sin compromisos y ahora parece que estoy casado. Tengo que cuidar a tres niñas, tengo un montón de responsabilidades y tengo cero privacidad. Hay muchas cosas que quiero hacer, experimentar y siento que todo esto me lo impide. No sé qué es lo que le pasó a mi vida, pero necesito volver a tomar el control”, le confiesa Jesse a Joey.

Luego de esta conversación, Jesse decide mudarse de la casa de su cuñado y seguir con su vida. Sin embargo, hacia el final de *The Seven- Month Itch. Part 2*, Jesse se da cuenta que sus sobrinas son lo más importante que tiene y decide volver con su familia. A su regreso, Joey y Danny le prometen que le darán su espacio cuando lo necesite.

Este personaje tuvo muchos empleos a lo largo de las ocho temporadas: trabajó como exterminador de plagas junto a su padre, como imitador de Elvis Presley (Ripps y Van Atta, 1988), realizó jingles para diferentes marcas junto a Joey (Warren, Rinsler y Ripps, 1988) e incluso tuvo un programa de radio (O’keefe, 1992) y fue dueño de un bar (O’keefe, 1993). No obstante, la verdadera pasión de Jesse es la música. El tío de la familia tiene una banda llamada Jesse and The Rippers y, luego de diez años de esfuerzos en la industria de la música, logra conseguir un contrato con una compañía discográfica hacia finales de la quinta temporada. Jesse realiza el videoclip de su canción *Forever*, el cual se convierte en un éxito total (Pollock, 1992).

En la cuarta temporada, este personaje se casa con su novia Rebeca “Becky” Donaldson, a quien conoció en la segunda temporada gracias a su cuñado (Simon, 1991). Becky es una joven periodista de Nebraska que se muda a San Francisco para conducir junto a Danny el programa televisivo “Wake up, San Francisco”. Con el correr de los episodios, la tía Becky comienza a ocupar un rol de madre para DJ, Stephanie y Michelle (Warren, Rinsler y Ripps, 1988).

Luego de la luna de miel, los recién casados se mudan a un departamento y por lo tanto Jesse deja la casa de los Tanner. Sin embargo, el personaje de John Stamos extraña la convivencia con su familia, especialmente con su sobrina Michelle, y decide volver a vivir con ellos. Junto a su esposa remodelan el altillo de la casa de Danny y lo convierten en su departamento (Simon, 1991). En la quinta temporada, la pareja se convierte en padres de gemelos (Pollock, 1991).

Por su parte, Joey, el mejor amigo de Danny desde la infancia, es un comediante que realiza shows de stand up, es capaz de imitar la voz de cualquier dibujo animado y siempre trae puesta ropa de alguna caricatura, como sus icónicas pantuflas de Las Tortugas Ninja. El personaje de Dave Coulier se muda a la casa de los Tanner para ayudar a su amigo en la crianza de sus hijas (Correll, 1987). Sin embargo, el hecho de integrarse a la familia de Danny significa mucho más para Joey que solo cuidar de las pequeñas de la casa. “Me encanta vivir acá porque nunca tuve hermanos y hermanas y me gusta ser parte de una familia grande. Me gusta tener personas en mi vida a quienes cuidar y que me importen. Además, es el único lugar en el que he vivido que siempre tiene helado en la heladera”, le confiesa Joey a Jesse en la primera temporada, mostrando una parte de su pasado y, como siempre, su lado divertido (Ripps y Van Atta, 1988).

Además de sus espectáculos de comedia, este personaje, que se define como el más gracioso de toda la familia, tuvo varios trabajos a lo largo de la serie: realizó jingles para diferentes marcas (Warren, Rinsler y Ripps, 1988) y también tuvo un programa de radio junto a Jesse (Warren, Rinsler y Ripps, 1988). Sin embargo, el trabajo de sus sueños llega en *The Legend of Ranger Joe*, el sexto episodio de la quinta temporada. En este capítulo, a Joey le ofrecen trabajar como conductor de un programa de televisión para niños y para un fanático de las caricaturas y de los programas infantiles, este empleo es ideal para el personaje (Pollock, 1991).

Al igual que Danny, Joey nunca tuvo mucha suerte cuando se trata de amor y nunca logró tener una pareja estable en toda la serie (Brooks, 2005, p.162).

A lo largo de cada capítulo de *Full House* se puede ver el crecimiento de todos los personajes, pero especialmente el de las más pequeñas de la casa de los Tanner: DJ,

popular, amante de la moda y de hablar por teléfono con su mejor amiga Kimmy (Andrea Barber); Stephanie, fanática de la danza y un poco rebelde, y Michelle, traviesa, divertida y la debilidad de todos los miembros de su familia por ser la más pequeña.

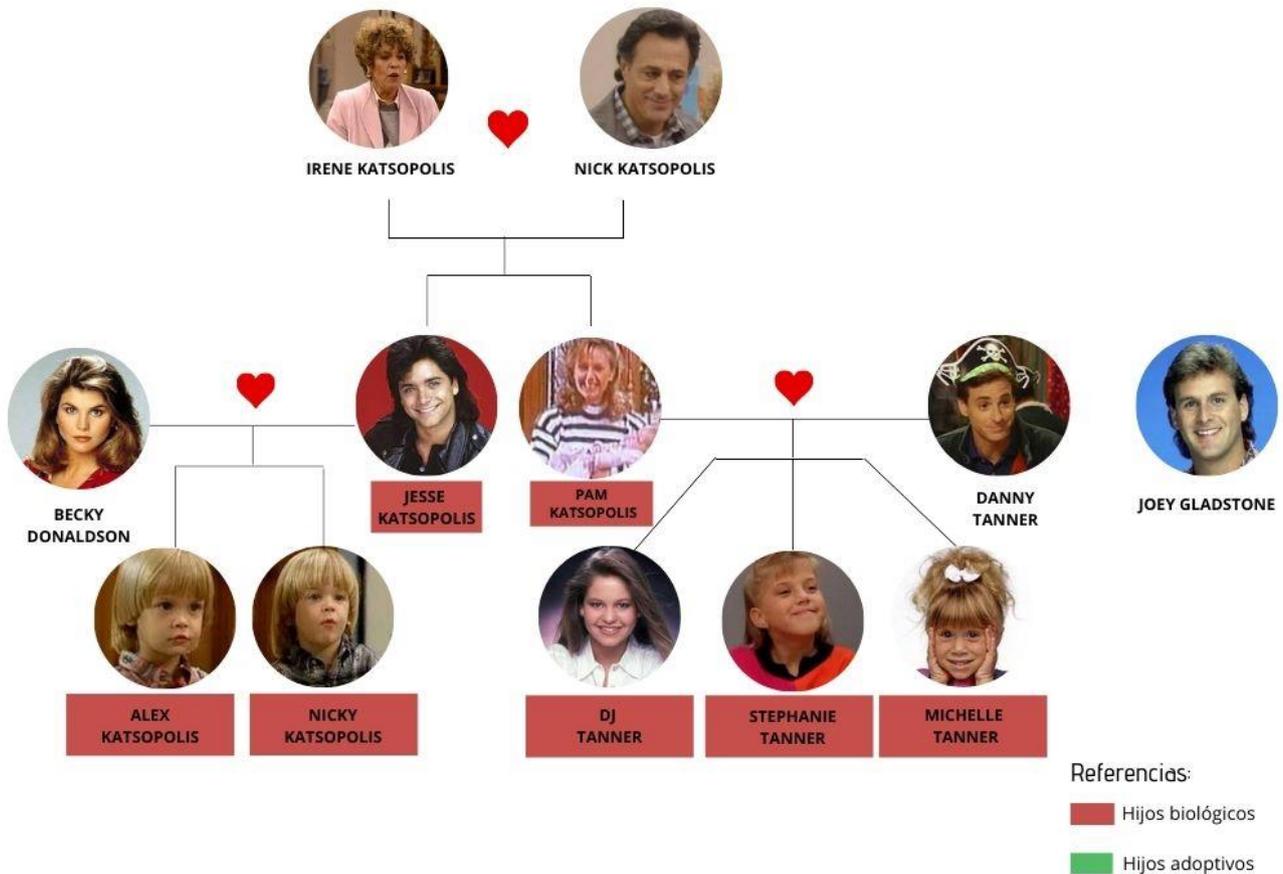
DJ, la hija mayor, es la que tiene un mayor desarrollo a lo largo de las ocho temporadas ya que se la puede ver desde sus diez años hasta su último año en el colegio secundario preparándose para asistir a la universidad el año próximo. El personaje que interpreta Candace Cameron se caracteriza por ser muy responsable no solo en la escuela, sino también con su familia y con las tareas del hogar. Además, este personaje disfruta de cuidar de sus hermanas, su padre, Joey y Jesse. Ambas características se observan claramente en *Our Very First Night*, el segundo episodio de la primera temporada, en donde Stephanie, Joey y Jesse se contagian varicela y DJ rechaza la posibilidad de asistir a su primer pijama party para quedarse en casa cuidando de su familia mientras Danny está en el trabajo (Leppert, 2012, p. 129-133).

El bienestar de su familia siempre es una prioridad para DJ. Sin embargo, no es sencillo para ella adaptarse a los cambios que se desatan en su hogar luego de la muerte de su madre. Por ejemplo, en el primer episodio de la serie, DJ está enojada por tener que compartir habitación con su hermana a raíz de la llegada de Jesse y Joey a la casa. “Primero pierdo a mamá y ahora pierdo mi habitación. Es como si todo estuviera desapareciendo”, manifiesta el personaje en el capítulo (Correll, 1987).

A pesar de estas dificultades, DJ logra adaptarse y comienza a ocupar un rol de madre para sus hermanas, especialmente para Stephanie que es quien más sufre la ausencia de su mamá. Por ejemplo, en *Slumber Party*, el cuarto episodio de la cuarta temporada, el grupo de scouts de Stephanie organiza un pijama party entre madres e hijas. Joey se ofrece a acompañarla, pero a pesar de los esfuerzos del amigo de la familia Stephanie extraña mucho a su madre y no se siente cómoda en la fiesta por lo que decide irse a su casa. “No tengo una mamá y no hay nada que ustedes puedan decir para cambiarlo”, le dice Stephanie enojada a su familia.

“Cuando vos tenías 8 años como yo, mamá todavía estaba viva. No es justo. Esta noche todas las otras chicas eran felices con sus mamás ¿por qué yo no?”, le explica Stephanie a su hermana mayor cuando esta intenta consolarla. “Yo también veo a muchas chicas con sus mamás y siento lo mismo. Pero en lugar de pensar en lo que no tenemos, pienso en lo que sí tenemos. Somos las únicas con un papá, un tío Jesse y un Joey. También nos tenemos a nosotras mismas”, le dice DJ quien es la que finalmente acompaña a Stephanie a la fiesta (Simon, 1990).

Full House



Full House (Franklin, 1987)

D- Gilmore Girls

Esta serie, producida y emitida por la cadena The CW desde el año 2000 hasta el 2007, fue seleccionada para representar el período de los 2000 al 2010. En esta tesina se analizarán las características de Lorelai (Lauren Graham), Rory (Alexis Bledel) y sus abuelos Emily (Kelly Bishop) y Richard (Edward Herrmann).

A lo largo de 7 temporadas, narra la vida de Lorelai Gilmore, una mujer soltera de 32 años, y su hija Rory. Lorelai, hija de un matrimonio de clase social alta, queda embarazada de Rory a sus 16 años. Frente a esta situación, sus padres se sienten decepcionados y preocupados por lo que la gente piense de ellos por tener una hija adolescente con un bebé en camino. Las opciones que le ofrecen a Lorelai son pocas: abortar o casarse con Christopher (David Sutcliffe), su novio y padre de Rory, y vivir juntos en la casa de sus padres.

Sin embargo, Lorelai siente que sus papás quieren controlar su vida y no se siente preparada para ser una esposa. Por eso decide escapar de su casa para empezar una nueva vida, sin la presión y el control de sus padres, y criar por su cuenta a su hija en Stars Hollow, un pequeño pueblo de Connecticut. Lorelai no se despide de Richard y Emily, solo les deja una carta (Fass Palmer, 2003). Rápidamente, consigue trabajo como mucama en Independence Inn, un hotel local, y con el tiempo logra ocupar el puesto de gerente (Verges y Efros, 2000). No obstante, su gran sueño es tener su propio hotel con su amiga Sookie (Melissa McCarthy). Este objetivo logran completarlo en la cuarta temporada cuando inauguran Dragon Fly Inn (Pai, 2004).

Años más tarde, Lorelai vuelve a la casa de sus padres buscando ayuda económica para que Rory pueda asistir a Chilton School, uno de los mejores colegios privados de la zona. Los abuelos de Rory aceptan pagar la educación de su nieta a cambio de que Lorelai y su hija vayan todos los viernes a cenar a su casa. “Ahora que estamos involucrados financieramente en tu vida, quiero que estemos activamente involucrados en tu vida”, le explica Emily a Lorelai (Verges y Efros, 2000). Sin embargo, las cenas semanales en la elegante casa de los Gilmore suelen estar llenas de discusiones y reproches de Emily y Richard a Lorelai por sus decisiones (Brooks, 2005, p.216).

Lorelai es rebelde desde la adolescencia, adicta al café y fanática de la música y películas de los ochenta. Desafía constantemente a su madre con sus acciones, sus chistes y comentarios sarcásticos. Además, es feminista. Rory explica esta fuerte convicción de su madre en el primer capítulo de la primera temporada cuando conoce a Dean (Jared Padalecki), quien unos capítulos más tarde se convertiría en su primer novio. Rory le dice que su nombre completo es Lorelai Gilmore, igual que su madre. “Cuando estaba en el hospital, mi mamá estaba pensando como los hombres siempre llaman a sus hijos varones igual que ellos. Entonces dijo: ‘¿por qué no una mujer?’. Dice que su feminismo la dominó”, cuenta Rory.

Al ser una madre adolescente y tener que trabajar para mantener a su hija, Lorelai nunca tuvo la posibilidad de ir a la universidad. Es por eso que cuando Rory crece, su madre decide tomar clases de negocios en la universidad local (Verges y Efros, 2000). Finalmente en *Lorelai's graduation day*, el episodio número 22 de la segunda temporada, Lorelai logra terminar su carrera y obtiene su diploma, lo cual hace sentir muy orgullosos a sus padres quienes deciden llevar un equipo de filmación y fotógrafos a la ceremonia de graduación para registrar el momento que esperaron durante tantos años (Fass Palmer, 2002).

Lorelai y Rory tienen una relación muy cercana y tienen los mismos gustos: el café, la música y películas de la década de los ochenta. Pero Rory es mucho más tímida, tranquila

y sería que su madre. Es inteligente, organizada, muy estudiosa y le encanta leer libros como *Madame Bovary* solo por diversión. Rory no tiene ningún tipo de rencor con su madre por el hecho de que nunca quiso contraer matrimonio con su padre (quien no vive en Stars Hollow pero siempre trata de estar cerca de su hija en momentos importantes y compensar su ausencia con regalos), sino que es comprensiva y aprecia todo lo que Lorelai le ha dado y ha hecho por ella (Brooks, 2005, p.216). A pesar de que Christopher y Lorelai intentaron muchas veces que su relación funcionara y formar una familia “perfecta y normal con un papá y una mamá” siempre ocurre algún acontecimiento que cambia todo por completo: el embarazo de una exnovia de Christopher (Fass Palmer, 2002), Lorelai enamorándose de alguien más, entre otros hechos (Pai, 2006).

Uno de los grandes sueños de Rory es ingresar a la Universidad de Harvard para estudiar periodismo y es por eso que este personaje siempre buscó destacarse académicamente en la secundaria: participando en la redacción del diario de Chilton (Lawrance, 2001), siendo vicepresidenta de los alumnos (Fass Palmer, 2002), entre otras actividades extracurriculares. *Hammers and Veils*, el segundo capítulo de la segunda temporada, muestra claramente el lado sobreexigente de Rory, especialmente cuando se trata de lograr ingresar a la universidad de sus sueños. “Las buenas notas no son suficientes. Tengo que hacer voluntariados, trabajos de caridad, ayudar a los ciegos, a los huérfanos. Estoy 10 años atrasada”, le explica Rory a su novio Dean en este episodio (Lawrance, 2001).

En la tercera temporada, Rory termina la escuela secundaria y es aceptada en tres universidades: Harvard, Princeton y Yale. Luego de mucho pensarlo y de hacer listas con los aspectos positivos y negativos de cada institución, Rory elige ir a Yale al igual que su abuelo cuando era joven (Fass Palmer, 2003). En *Lorelais' first day at Yale*, este personaje comienza su carrera de periodismo y se muda de su casa a los dormitorios del campus (Pai, 2003). Además de sus clases, Rory es redactora en Yale Daily News, el periódico de la universidad, (Fass Palmer, 2003) y en *You've been gilmored*, el episodio número 14 de la sexta temporada, sus compañeros de la redacción la eligen para que sea la nueva editora del diario (Pai, 2006).

La poca suerte en las relaciones amorosas es otra característica que comparten madre e hija. En el caso de Lorelai, muchos hombres pasaron por su vida: el padre de su hija (Verges y Efros, 2000), un profesor de Rory (Efros, 2001), un compañero de trabajo de su padre (Pai, 2004), entre otros. Sin embargo, ninguna de esas historias de amor tuvo un final feliz. Hacia finales de la cuarta temporada, Lorelai empieza a salir con Luke Danes (Scott Patterson), dueño de la cafetería favorita de las Gilmore en Stars Hollow (Pai, 2004). A pesar de varios conflictos y de que cancelan su boda por la sorpresiva aparición

de la hija biológica de Luke (Pai, 2006), continúan juntos hasta el final de la serie (Pai, 2007).

En el caso de Rory, el personaje tiene tres grandes amores a lo largo del programa: Dean, un adolescente de Stars Hollow que va a la secundaria del pueblo con su mejor amiga Lane (Keiko Agena) (Verges y Efron, 2000); Jess Mariano (Milo Ventimiglia), el rebelde y problemático sobrino de Luke (Lawrance, 2001); y Logan Huntzberger (Matt Czuchry) , quien también estudia en Yale, escribe en el Yale Daily News y es hijo de un millonario, dueño de varios medios de comunicación (Pai, 2004).

Cuando Rory comienza a salir con Logan en la quinta temporada, este convence a su padre de que le dé a su novia una pasantía en uno de sus periódicos (Pai, 2005). A pesar de los esfuerzos de Rory por brillar en su nuevo trabajo, su sueño de convertirse en periodista queda destruido cuando el padre de Logan le dice que no tiene lo que necesita para trabajar en los medios. “Trabajé con muchas personas a lo largo de los años y soy muy bueno dándome cuenta si alguien tiene o no lo necesario para ser periodista. Te lo tengo que decir. Vos no lo tenés. Me puedo equivocar, pero eso no suele suceder con frecuencia”, le dice el señor Huntzberger (Gregg Henry) a Rory luego de una reunión de personal en *Blame booze and Melville*, el capítulo número 21 de la quinta temporada. Después de este comentario, Rory cree que no tendrá una carrera y decide dejar la universidad. No obstante, Lorelai no está de acuerdo con la decisión de su hija y le asegura que se está equivocando. “Siempre supiste que ibas a ser periodista, siempre trabajaste y te esforzaste para eso. No puedes dejar de estudiar. El plan siempre fue que vos ibas a tener mucho más de lo que yo tuve”, le explica Lorelai. Pero Rory no quiere escuchar a su madre y la situación desencadena una terrible pelea entre madre e hija (Pai y Rand Kirshner, 2005). Finalmente, la frustrada periodista deja la universidad y se muda a la casa de sus abuelos, ignorando a su madre durante la primera mitad de la sexta temporada (Pai, 2005).

En *The prodigial daughter returns*, el noveno episodio de esta temporada, Rory se da cuenta de que vivir con Emily y Richard y acompañarlos a sus eventos sociales no es la vida que ella quiere. Por eso se reconcilia con su madre y decide volver a Yale para terminar sus estudios en periodismo (Pai y Fass Palmer, 2005). Su relación con Logan continúa hasta finales de la séptima y última temporada cuando él le propone matrimonio en su fiesta de graduación. Sin embargo, Rory cree que no está preparada, se siente presionada y como en toda situación a la que se enfrenta busca el consejo de su madre. Luego de pensarlo un par de días, Rory le comunica a su novio que no se va a casar y Logan decide ponerle fin a la relación (Pai, 2007).

La más pequeña de la familia Gilmore por fin logra convertirse en periodista y en *Bon voyage*, último capítulo del programa, abandona Stars Hollow porque recibe una gran propuesta laboral: sumarse al equipo de prensa que realizará la cobertura de la campaña presidencial de Barack Obama (Pai, 2007).

Emily y Richard, los abuelos de Rory, son dos piezas fundamentales en esta historia. Esta pareja de millonarios pasó mucho tiempo sin hablar con su hija y con un fuerte resentimiento por no haber aceptado su ayuda cuando Rory era un bebé y por no haberlos involucrado en la vida de su nieta. Es por eso que cuando Lorelai le pide dinero a sus padres para que su hija pueda asistir a Chilton School, Emily ve la oportunidad perfecta para recuperar a Lorelai y a Rory (Verges y Efros, 2000).

A lo largo de las siete temporadas, Rory logra afianzar su vínculo con sus abuelos y estos la llenan de regalos: un auto, su educación universitaria, (Fass Palemer, 2003), entre otros presentes que solo a esta pareja de ricos se le ocurriría hacer. No obstante, la relación con Lorelai siempre estuvo llena de discusiones y reproches.

Los Gilmore son un matrimonio conservador que nunca vio con buenos ojos el hecho de que su hija no quisiera casarse. “Cuando quedás embarazada, te casas. Ese bebé necesita de una madre y un padre”, le dice Emily a Lorelai en el primer capítulo de la serie cuando la familia tiene su primera cena de los viernes. Emily discute y cuestiona cada decisión que su hija toma y no acepta que esta la deje fuera de su vida. Richard, en cambio, solo confronta a su hija cuando su esposa está a su lado. Es un personaje mucho más reservado, siempre enfocado en su empresa de seguros o en sus lecturas, un hobby que comparte con su nieta (Verges y Efros, 2000).

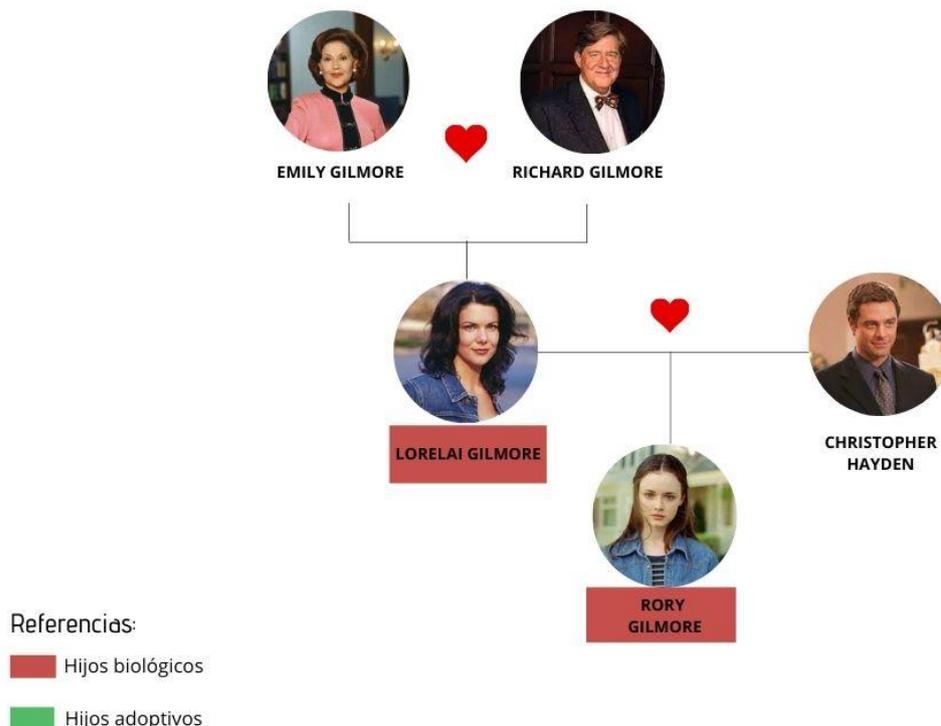
Richard y Emily tenían muchas expectativas para su hija. Sin embargo, Lorelai nunca quiso ajustarse a los planes que sus padres tenían para ella por lo que la pareja volcó todos sus sueños frustrados en Rory. Para este matrimonio, especialmente para Emily que solo organiza fiestas y controla de cerca a su personal doméstico, no hay nada más importante que los eventos con sus amigos de la alta sociedad. Lorelai detesta este tipo de situaciones y en consecuencia siempre intentó mantener a Rory alejada de ellas.

Sin embargo, a Rory le gusta ver a sus abuelos felices y acepta ir a cada evento al que la invitan. Por ejemplo, en *Presenting Lorelai Gilmore*, el sexto episodio de la segunda temporada, Emily insiste en presentar a Rory en sociedad en un baile que se realizará en su club social. “La abuela me explicó lo importante que es que una mujer joven como yo sea presentada en sociedad. Antes de que me diera cuenta, me estaba probando tus viejos vestidos”, le cuenta Rory a su madre. Lorelai no está de acuerdo y considera que este tipo de fiestas en donde se presentan a las adolescentes como si fueran animales en

exhibición es machista. “Esto es de lo que siempre escapé y creí que ibas a escapar conmigo”, le explica a su hija. Pero, Rory sabe que este es un acontecimiento muy importante para su abuela y le afirma a su madre que solo lo hace para ver a Emily contenta (Lawrence y Fass Palmer, 2001).

El deseo de Emily y Richard de que Rory siga sus pasos en lugar de los su madre es visible en varias oportunidades: cuando su abuelo arregla una entrevista de admisión en Yale porque quiere que su nieta estudié en la misma institución que él (Fass Palmer, 2002) o cuando en gran parte de la sexta temporada Rory deja sus estudios y se pelea con su madre. Durante los primeros ocho episodios de esta temporada, Rory vive en la casa de sus abuelos y no solo empieza a vestirse igual que su abuela, sino que comienza a organizar eventos sociales junto a ella. “Su nieta es una superestrella. Rory es tan parecida a vos, Emily”, comentan los amigos de la pareja durante la temporada, mientras que el matrimonio recibe encantado los halagos (Pai, 2005).

Gilmore Girls



Gilmore Girls (Sherman – Palladino, 2000)

E- The Fosters

The Fosters representa la década del 2010 al 2020. La cadena Freeform, ex ABC Family, produjo y emitió esta serie desde el 2013 hasta el 2018. Stef Foster (Teri Polo), una policía de San Diego, y Lena Adams (Sherri Saum), vicedirectora de una escuela, se enamoran y deciden formar una familia. Juntas crían a Brandon (David Lambert), hijo biológico de Stef y producto de su primer matrimonio heterosexual, y luego deciden adoptar a cuatros niños más: los mellizos Jesús (Jake T. Austin/ Noah Centineo) y Mariana (Cierra Ramírez) y años más tarde a los medios hermanos Callie (Maia Mitchell) y Jude (Hayden Byerly) (Benton Johnson, 2013). Esta tesina analizará los perfiles de Stef, Lena, Brandon, Jesús, Mariana, Callie, Jude y Mike (Danny Nucci), el exesposo de Stef.

Stef Foster se casó con Mike Foster, su compañero de trabajo, y juntos tuvieron a su hijo Brandon. Cuando llega el momento de que Brandon comience el jardín de infantes, Stef inscribe a su hijo en la escuela en donde Lena trabaja. Cuando ambos personajes se conocen, Stef empieza a tener dudas acerca de su sexualidad y decide separarse de su esposo. “La terapia de pareja no puede solucionar lo que pasa entre nosotros. Sé que sos un buen hombre y gran padre pero no soy feliz. No te puedo querer como vos me querés a mí porque soy homosexual. Perdón. Me llevó mucho tiempo aceptarlo”, le confiesa Stef a Mike en *Vigil*, el noveno episodio de la primera temporada, en donde Lena y su pareja recuerdan los inicios de su relación, un vínculo que nunca fue visto con buenos ojos por parte del conservador padre de Stef.

Ya instaladas en su nuevo hogar y criando a Brandon juntas, Lena y Stef deciden adoptar a los gemelos Jesús y Mariana (Sacani, 2013). Estos dos niños eran hijos de Ana Gutiérrez (Alexandra Barreto), una mujer latinoamericana adicta a las drogas que quedó embarazada a sus 15 años. Sola e incapaz de cuidar a sus hijos por sus adicciones, el estado le quita la tutela de Jesús y Mariana. *The Fosters* muestra a estos dos hermanos a partir de su adolescencia. Sin embargo, su pasado, sus raíces latinas y su familia biológica son factores que se mencionan todo el tiempo a lo largo de las cinco temporadas. ¿Por qué? En primer lugar porque ambos personajes intentan acercarse a sus padres y abuelos biológicos en múltiples oportunidades (Sacani, 2016) y en segundo lugar porque Mariana se enorgullece de su identidad latinoamericana. Esta característica del personaje que interpreta Cierra Ramírez queda muy clara en el cuarto episodio de la primera temporada, en donde Mariana decide realizar su fiesta de quince, celebración icónica de los países latinos (Sciarrotta y Scani, 2013). En “We are definitely not the Brady Bunch: An Analysis of Queer Parenting in the Teen Drama *The Fosters*”, ensayo de Stephanie L. Young y Nikki Jo McCrady que integra el libro “ABC Family to Freeform: Essays on the Millennial-

Focused Network and Its Programs”, las autoras realizan un análisis sobre esta característica de Mariana:

Mariana parece querer mantener sus raíces latinas y al mismo tiempo aceptar que tiene una familia “no tradicional”. La audiencia entiende que Mariana desea tener una fiesta de quince normal y que se siente avergonzada por tener que bailar el vals de padre e hija con sus dos mamás. Es por eso que decide bailar con Mike Foster, el padre biológico de Brandon, en lugar de bailar con Stef y Lena. Cuando Stef le cuenta esto a Mike, él acepta y le pregunta si está de acuerdo con el pedido de Mariana. “Aparentemente, bailar con tus dos mamás no es exactamente una tradición de las quinceañeras”, le explica Stef (Young y McCrady, 2018, p.123).

Mariana es una joven que siempre busca la aceptación de sus pares en la escuela y muchas veces pone todos sus esfuerzos en encajar entre sus compañeros y ser popular. Siempre busca cumplir todos los objetivos que se propone, es vanidosa, le encanta ser el centro de atención, le gusta bailar y se destaca en matemática y en el equipo de robótica de la escuela. Su sueño es ingresar al Massachusetts Institute of Technology (MIT) para convertirse en ingeniera, lo cual logra cumplir al finalizar la secundaria (Gugliotta, 2018).

Este personaje queda marcado por un hecho de violencia por el resto de la serie. En la tercera temporada, Mariana comienza una relación amorosa con Nick, su nuevo compañero de clase y amigo de su hermano. A raíz de una infidelidad, el vínculo entre ambos termina. Sin embargo, Nick está completamente obsesionado con ella y decide llevar un arma de fuego a la escuela para asesinarla. Con la llegada de la policía a la institución educativa, Nick escapa y se esconde en la casa de los Adams Foster a la espera de que Mariana llegue. Si bien el exnovio es llevado a una cárcel juvenil y la adolescente no resulta herida físicamente, Mariana quedará con una importante marca psicológica que la obligará a comenzar terapia, en donde también empezará a tratar y sanar su pasado y la relación con su madre biológica (Paige y Bredeweg, 2016).

Por su parte, Jesús es un adolescente mujeriego, un poco rebelde y que practica lucha libre en el equipo de la escuela (Sacani, 2013). En la cuarta temporada, este personaje se lastima la cabeza con un clavo mientras remodela el garaje de su casa. Pero lo que parecía ser un simple accidente doméstico luego le trae graves problemas de salud por el resto de la serie, como convulsiones, dificultades para leer y hablar y también cambios de humor. Debido a su delicado estado de salud, Jesús empezó a asistir a la escuela con un acompañante terapéutico y estuvo a punto de no graduarse de la secundaria (Paige y Bredeweg, 2017).

El hijo mayor de la familia es Brandon, producto del primer matrimonio de Stef. El personaje interpretado por David Lambert es un fanático de la música, en especial de la música clásica, y además es un gran compositor y pianista (Benton Johnson, 2013). A diferencia de sus hermanos, su familia biológica está presente constantemente en su vida, lo cual muchas veces genera conflictos entre sus dos mamás y su padre biológico, quien suele decepcionar a su hijo debido a sus problemas de alcoholismo. En diversos capítulos se puede ver una negociación por los roles de padres entre Lena, Stef y Mike y muchas veces la cuestión biológica tiene mucho peso. Por ejemplo, en la primera temporada, Brandon se mete en problemas al intentar ayudar a Callie, su futura hermana adoptiva. Sus mamás deciden no castigarlo, pero su papá se opone a esta decisión. Lena le explica a Mike los motivos por los cuales decidieron no darle ningún castigo y frente a esto Mike le responde: “Con todo respeto, lo que vos pienses no me importa. Yo soy su padre y Stef es su madre”. Cabe destacar que a esta altura del programa, los personajes de Teri Polo y Sherri Saum todavía no contrajeron matrimonio y por lo tanto Lena no es legalmente la madre de Brandon. Sin embargo, a pesar de estas discusiones, Mike también cumple el rol de figura paterna para el resto de los hijos de Stef y Lena (Young y McCrady, 2018, p.127-128).

El principal problema que enfrenta Brandon a lo largo de la serie es su relación con Callie, quien llegó a la casa de los Adams Foster con su hermano Jude de manera temporal pero que terminó siendo adoptada legalmente por la familia en *Lucky*, el décimo episodio de la tercera temporada (Sacani, 2015). Los personajes de David Lambert y de Maia Mitchell se enamoran y comienzan una relación en secreto que se da de manera intermitente a lo largo de las primeras tres temporadas. El sistema estatal de Los Estados Unidos que busca hogares temporales para niños y adolescentes huérfanos prohíbe que existan relaciones amorosas entre estos y algún miembro de la familia que los recibe. Es por eso que cuando Stef y Lena los descubren en la primera temporada, las mamás y Mike deciden ponerle a Brandon una orden de restricción perimetral para que no se acerque a Callie (Sacani, 2013).

Por su parte, Callie es una adolescente valiente, que le cuesta confiar en las personas que la rodean, que le gusta compartir su historia para ayudar a otros y que tiene un gran futuro como abogada. Este personaje quedó huérfana, junto a su hermano Jude, luego de que su madre muriera en un accidente automovilístico con su esposo alcoholizado, Donald Jacobs (Jamie McShane), al volante. Como consecuencia de este suceso, su padre fue preso por lo que el estado se hizo cargo de los dos hermanos, quienes fueron pasando por distintas familias de manera temporal.

En una de las casas en las que fueron recibidos, Callie fue abusada sexualmente. Mientras que en otra fue detenida por agredir físicamente al padre de la familia luego de que este intentara golpear a Jude. Después de este hecho, el personaje de Maia Mitchell es llevado a una prisión juvenil para mujeres y es su trabajador social quien se pone en contacto con Lena y Stef para que reciban a los hermanos en su casa por algunas semanas (Benton Johnson, 2013).

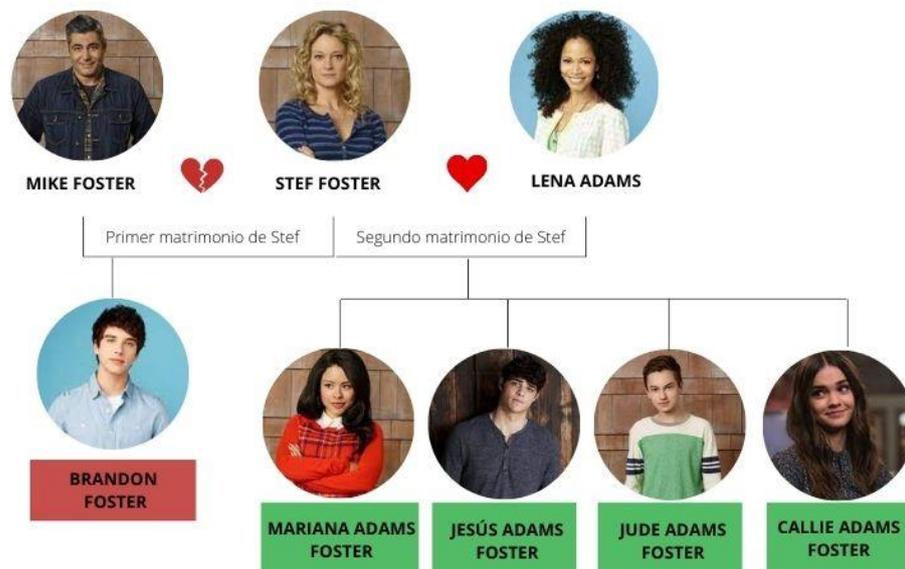
Con el correr de los días, la pareja decide adoptar a Callie y a Jude, pero esto no sería una tarea sencilla. Luego de que su padre Donald aceptará firmar los papeles de adopción, la familia se presenta ante la justicia para que Callie y Jude se conviertan legalmente en miembros de la familia Adams Foster. Sin embargo, ambos personajes descubren que son medios hermanos, ya que el padre biológico de la adolescente no es Donald Jacobs. Jude es adoptado sin problema porque la justicia cuenta con la aprobación de su padre, pero Callie, deberá buscar a su verdadero papá para que este acceda a firmar los documentos correspondientes y así ser adoptada por Stef y Lena (Hartle y Sacani, 2014).

Unos episodios más tarde, Callie encuentra a Robert Queen (Kerr Smith), su padre biológico, un millonario de San Diego que no sabía que tenía una hija. Desde un primer momento, Robert se esfuerza por acercarse a Callie y formar un vínculo con ella, negándose a firmar los papeles de adopción durante un largo tiempo. Esto desata una batalla legal entre los Adams Foster y Robert. Finalmente, en *The End of The Beginning*, el último episodio de la segunda temporada, el padre de Callie decide hacerla feliz y renuncia a la tutela de su hija. A pesar de esto, el personaje que interpreta Maia Mitchell mantiene una relación muy cercana con su papá biológico.

Por otro lado, Jude es el más pequeño de la familia y también el más introvertido. Este personaje tiene muchas dudas con respecto a su sexualidad durante la primera temporada hasta que en la segunda temporada les cuenta a sus mamás y hermanos que es homosexual y que está enamorado de su mejor amigo Connor (Sacani, 2015). Con el correr de los episodios, Jude se convierte en un adolescente problemático, rebelde, que consume drogas a escondidas de su familia y se vuelve sumamente popular en las redes sociales por realizar streamings mientras juega videojuegos (Paige y Bredeweg, 2017).

En la segunda temporada de *The Fosters*, la pareja protagonista decide agrandar la familia. Lena, personaje de rulos y piel morena, le confiesa a Stef que quiere atravesar la experiencia de un embarazo y tener un hijo que sea físicamente como ella. Juntas eligen a un donante de esperma para poder dar a luz a un hijo. Sin embargo, por cuestiones de salud, a las 20 semanas de embarazo Lena debe realizarse un aborto. Tras este hecho, la familia decide plantar un árbol en el jardín de su casa en honor al bebe que el personaje de Sherri Saum perdió, el cual iba a llamarse Francesca (Sacani, 2014).

The Fosters



Referencias:

Hijos biológicos

Hijos adoptivos

The Fosters (Paige y Bredeweg, 2013)

Capítulo VI: Marco teórico

En este cuarto capítulo de la tesina se abordarán los conceptos teóricos que sustentan este trabajo de investigación y que permitirán el posterior análisis de los casos presentados y descritos previamente.

La comunicación y sus múltiples investigaciones

Al ser una investigación en donde los casos seleccionados se analizan desde una perspectiva comunicacional, resulta fundamental definir qué es la comunicación. Esta se puede definir como un proceso social a partir del cual se intercambian mensajes entre uno o varios emisores y receptores en un contexto determinado. El mensaje se transmite a través de un canal específico y con un código puntual. Según la escuela de Palo Alto, es imposible no comunicar por lo tanto podemos diferenciar dos maneras de hacerlo: la comunicación verbal y la comunicación no verbal (Mattelart y Mattelart, 1997).

Nuestro campo de estudio, la Comunicación Social, es tan amplio que abarca una infinidad de espacios e incluso otras áreas de estudio que atraviesan el día a día de las sociedades: la publicidad, los medios de comunicación masivos, las redes sociales, Internet, las relaciones públicas, la comunicación interna y externa de una compañía, entre otros. Sin embargo, en el marco teórico de esta tesina lo que interesa es desarrollar el concepto de uno de los medios de comunicación masivos por excelencia: la televisión. ¿Por qué es fundamental conocer y entender a este medio en este trabajo de investigación? Porque los cinco casos que fueron seleccionados para analizar fueron producidos por diversas cadenas televisivas y emitidos por televisión en sus décadas correspondientes e incluso también en años posteriores.

La televisión es un claro ejemplo del concepto de comunicación de masas el cual refiere a las formas masivas de producción y distribución de productos culturales. Las investigaciones que se han desarrollado a lo largo de los años en torno a este término son varias y han ido evolucionando.

Algunas de las primeras teorías planteaban a la comunicación como un proceso lineal y simple en donde se consideraba que el contexto que rodeaba a ese mensaje no tenía ningún tipo de injerencia en él. Mientras que otras consideraban a la audiencia de los medios como una masa; es decir, una formación homogénea, manipulable, que no tiene ningún tipo de particularidad, ni se basa en la personalidad de sus miembros, los cuales se

encuentran separados unos de otros con pocas o nulas posibilidades de interactuar entre ellos.

Con el tiempo estas ideas fueron abandonadas y otras investigaciones tomaron más relevancia en el campo de la Comunicación. Este es el caso de la corriente empírico-experimental o de la persuasión, la cual sostenía que el público podía ser persuadido a partir de mensajes armados y organizados adecuadamente. Sin embargo, un mismo mensaje podía tener efectos diferentes en cada uno de los integrantes de esa audiencia (Wolf, 1985, p.3-17).

Los mensajes de los media contienen particulares características del estímulo que interactúan de forma distinta con los rasgos específicos de la personalidad de los miembros que integran el público. Desde el momento en que existen diferencias individuales en las características de la personalidad entre los miembros del público, es lógico deducir que en los efectos habrá variantes correspondientes a dichas diferencias individuales (Wolf, 1985, p.17).

También existen otras teorías, como la Teoría Funcionalista de los medios que hace referencia a las funciones desarrolladas por los *mass media*. A diferencia de los estudios mencionados previamente, el foco de esta investigación no está puesto en el efecto que producen los medios sobre la audiencia, sino en las funciones que estos desempeñan al estar insertos en un sistema social determinado. Según Mauro Wolf, los medios cumplen con tareas informativas, periodísticas, culturales, de entretenimiento, entre otras. Pero sin duda, el fortalecimiento de las normas sociales es una de sus principales funciones. Esto quiere decir que la información y los mensajes difundidos a través de los medios de comunicación de masas refuerzan el control social en los grandes centros urbanos. Los *mass media* fortalecen las normas sociales destacando qué conductas son condenadas por la opinión pública.

Las investigaciones continúan desarrollándose y comienzan a estar más atentas a los factores sociales que rodean al receptor y al contexto en el que este está inmerso (Wolf, 1985, p.33-37).

A medida que la perspectiva funcionalista va enraizándose en las ciencias sociales los estudios sobre los efectos pasan de la pregunta “¿qué es lo que hacen los medios a las personas?” a la pregunta “¿qué hacen las personas con los media?”. La inversión de la perspectiva se basa en la afirmación de “que ni siquiera el mensaje del más potente de los media puede normalmente

influenciar a un individuo que no se sirva de él en el contexto socio-psicológico en el que vive (...). La influencia de las comunicaciones de masas sería incomprensible si no se considera su importancia respecto a los criterios de experiencia y a los contextos situacionales del público: los mensajes son disfrutados, interpretados y adaptados al contexto subjetivo de experiencias, conocimientos, motivaciones (...). El receptor “actúa” sobre la información de la que dispone y la “usa” (Wolf, 1985, p.39).

A su vez, existen muchas otras teorías que se presentan como la contraposición de los estudios de la *Mass Communication Research*. En este sentido, una de las principales teorías es la Teoría Crítica, formulada en la Escuela de Frankfurt y que tiene como principales referentes a los estudiosos Adorno y Horkheimer. El objetivo de estos estudios es analizar, desde una perspectiva crítica, los fenómenos estructurales de la época, como el capitalismo, la industrialización y los procesos productivos.

En sus escritos los autores utilizan el término “industria cultural” en lugar de “cultura de masas” para evitar caer en la errónea interpretación de que la cultura de masas es una cultura que surge de manera espontánea de las propias masas. En cambio, la industria cultural hace referencia a la producción en serie de los bienes culturales, como las películas, los programas de televisión y radio. Esto quiere decir que lo que se presenta a las audiencias son productos estándar y en consecuencia imponen estereotipos. Los productores de estos bienes culturales confían sólo en fórmulas exitosas y es por eso que las repiten una y otra vez. Lo que ofrecen al público como completamente nuevo no es más que la representación de algo idéntico en diferentes formas. La producción de un *best-seller* asegurado siempre es la prioridad de los productores, dejando de lado todo aquello que no ha sido experimentado y producido anteriormente. Entonces, la repetición y la reproducción en masa son los conceptos claves para entender el término acuñado por la Escuela de Frankfurt (Wolf, 1985, p.46-48).

La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard. (...). Los clichés habrían surgido en un comienzo de la necesidad de los consumidores; solo por ello habrían sido aceptados sin oposición. Y en realidad es en este círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más (...). No solo los tipos de *bailables*, *divos*, *soap-operas* retornan cíclicamente como

entidades invariables, sino que el contenido particular del espectáculo, lo que aparentemente cambia, es a su vez deducido de aquellos. Los detalles se tornan fungibles. La breve sucesión de intervalos que ha resultado eficaz en un tema, el fracaso temporario de un héroe, que éste acepta deportivamente, los saludables golpes que la hermosa recibe de las robustas manos del galán, los modales rudos de éste con la heredera pervertida, son, como todos los detalles, clichés, para emplear a gusto aquí y allá, enteramente definidos cada vez por el papel que desempeñan en el esquema (...). En un film se puede siempre saber en seguida cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado (Adorno y Horkheimer, 1988, p.1-3).

¿Cómo definir a la televisión?

Ya hemos mencionado que la televisión es uno de los más claros ejemplos de la comunicación de masas y sus múltiples teorías. Sin embargo la televisión es más que eso e incluso puede ser definida de muchas maneras: a veces hablar de televisión es hacer referencia al aparato televisor, otras veces es la programación a la que accedemos, una práctica social propia del hogar, un negocio/industria y también, como mencionamos previamente, hablamos de la televisión como medio. Pero, ¿a qué nos referimos con este último punto? Según el semiólogo Eliseo Verón, la noción de medio implica la articulación de un soporte tecnológico con una práctica social (Carlón, 2014, p.187).

Este medio se caracteriza, en primer lugar, por tener un sistema *broadcasting*. “*Broad*” quiere decir amplio, ancho y se refiere a la enorme y heterogénea audiencia a la que la TV emitía su programación, mientras que “*casting*” significa emitir o transmitir. La televisión nació como un medio unidireccional; es decir que se caracteriza por tener un emisor centralizado que puede llegar de forma simultánea a múltiples receptores que se encuentran en diferentes puntos geográficos y aislados en su espacio privado. Pero a pesar de esto, los miembros de la audiencia pueden ver los mismos programas de TV, conocer a los mismos actores, periodistas, modas y también publicidades; es decir entonces, que pueden reconocer una “cultura común” aunque no participen de su proceso de producción.

Con la llegada de la televisión por cable, surge el concepto de *narrowcasting* (transmisión angosta, estrecha). En este caso, este término habla sobre una televisión que produce y dirige sus contenidos a una audiencia recortada en nichos cada vez más homogéneos. Por ejemplo, programación para niños, canales exclusivos para los fanáticos de la cocina, de las telenovelas y de los deportes (Varela, 2009-2010, p.9-10).

La televisión tiene dos lenguajes: el grabado y el directo. La gran novedad que trajo la televisión al universo de los *mass media* fue la posibilidad de transmitir contenidos a la audiencia en el momento en el que estaban ocurriendo, lo cual vuelve a la toma directa la esencia de este medio, su discurso específico y lo que lo diferenciaba de su antecesor: el cine. Por otro lado, la videograbación, lenguaje propio del mundo cinematográfico, enriqueció las posibilidades discursivas de la TV (Carlón, 2014, p.194-197). Umberto Eco realiza un análisis sobre la toma directa en su libro "TV: la transparencia perdida" (1983) en donde establece que todos los acontecimientos que son emitidos por la televisión son completamente falsos y están especialmente contruidos para el ojo de la cámara:

En la última década el directo ha sufrido cambios radicales respecto de la puesta en escena: desde las ceremonias papales hasta numerosos acontecimientos políticos o espectaculares, sabemos que tales acontecimientos no se hubieran concebido tal como lo fueron de no mediar la presencia de las cámaras de televisión. Nos hemos ido acercando cada vez más a una predisposición del acontecimiento natural para fines de la transmisión televisiva (Carlón, 2014, p.197).

Al igual que la práctica de escuchar la radio, ver la televisión es una actividad de flujo continuo. Esto quiere decir que son experiencias que se van entrelazando con la vida cotidiana y que no ocupan un tiempo determinado o espacio ritual en nuestra vida. Mientras la audiencia trabaja, lava, plancha o estudia, la televisión permanece prendida. El sonido televisivo se inserta en nuestra rutina aunque no se le otorgue una atención exclusiva como sucede cuando se va al cine a ver una película o se lee un libro. En este último caso, ambas son actividades discontinuas; es decir que tienen un principio y un final porque tienen un tiempo determinado de duración (Varela, 2009-2010, p.7-8).

Los orígenes de la televisión se remontan a 1839 cuando el francés Edmond de Becquerel midió los efectos de la emisión de electrones al impactar la luz en una placa impregnada con una determinada sustancia química. Los efectos fotoeléctricos que demostraron sus investigaciones dieron inicio a la televisión como una forma de comunicar a partir del sonido y de la imagen (Marín, 2006, p.28).

El surgimiento de este medio de comunicación no fue tarea de una sola persona, sino que fueron varios científicos los que realizaron un aporte, como el ingeniero ruso-norteamericano Vladimir Zworykin que patentó en 1932 el primer tubo de retransmisión electrónica, pieza clave para los televisores de hoy en día (Marín, 2006, p.28-30).

La televisión comenzó a expandirse por todo el mundo en la década del 30 y se considera que los británicos y los alemanes, adelantándose a los norteamericanos, fueron los

primeros en comenzar a utilizarla. Esta tesina se enfoca en la televisión norteamericana y por lo tanto es fundamental resaltar en qué momento apareció este medio de comunicación en dicho país (Marín, 2006, p.28-31). Carles Marín, autor del libro “Periodismo audiovisual. Información, entretenimiento y tecnologías multimedia”, establece:

Estados Unidos se incorporó al mundo de los servicios regulares un poco más tarde. En 1937 un total de 17 emisoras experimentales entraron en funcionamiento. Estas emisoras pertenecían en su mayoría a las grandes cadenas National Broadcasting Company (NBC) y Columbia Broadcasting System (CBS), así como algunas instituciones universitarias (Marín, 2006, p.32).

Diversos autores del mundo de la comunicación, como Umberto Eco, señalan que la televisión ha pasado por diferentes etapas. En el caso de Carles Marín, el autor describe tres periodos fundamentales:

- La primera etapa (1935-1941) es considerada como un periodo de experimentación y con poco público ya que no había intención de difundir acerca de este nuevo invento. En esta época, los televisores retransmitían eventos importantes, como los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, y por primera vez el espectador podía seguir un acontecimiento en directo. Otros productos audiovisuales que se ofrecían en este período eran películas sonoras de entretenimiento, óperas, entrevistas culturales, entre otros. Esto deja en claro el hecho de que la televisión no surgió como un medio con el fin de informar, sino que su objetivo inicial era entretener a la audiencia.
- Esta segunda etapa que describe Marín inicia en plena Segunda Guerra Mundial (1941-1962). Las cadenas televisivas eligieron, en primer lugar, establecerse en sus ciudades para proporcionarles una mejor recepción a su audiencia local. Con este objetivo cumplido, se pasó a la televisión nacional; es decir, un servicio que alcanzara la totalidad del territorio implementando estaciones de TV repetidoras en puntos estratégicos del país. En esta etapa, hablar de una audiencia a nivel mundial era impensado.

En este período el autor destaca cómo la actuación y los espacios dramáticos comienzan a afianzarse en la pantalla chica. El teatro había empezado a trasladarse a la televisión ocupando un gran porcentaje de la programación. En este sentido, Estados Unidos se convirtió en el país líder en la producción televisiva, llevando al aire exitosas series de televisión, como Superman.

Hacia finales de esta etapa, se introdujo la televisión a color marcando un antes y un después en esta industria. Carles Marín afirma que la revolución del color convirtió a la TV en “un medio más verosímil a la realidad visual (y circundante) del ser humano”.

- Entre la década de los 60 y los 80 la televisión era un fenómeno mundial. El número de cadenas televisivas comenzó a aumentar al igual que la cantidad de productos audiovisuales que se realizaban. En los países industrializados, como el lugar geográfico de estudio de esta tesina, cada casa tenía por lo menos un televisor (Marín, 2006, p. 31-37).

Por su parte, Umberto Eco establece que la TV ha pasado por dos etapas diferentes: la Paleo-TV y la Neo-TV.

- En la Paleo- TV, la televisión se presentaba como una ventana abierta al mundo y tenía un contrato pedagógico y didáctico con su audiencia masiva por lo que la mayoría de sus contenidos estaban vinculados a la educación cultural y popular. La grilla de programación característica de esta etapa no mezclaba géneros. Había una clara distinción entre los programas de ficción, deportes, de entretenimiento, entre otros. Fue el periodo más pleno de la TV como medio de masas.
- Por otro lado, en la Neo-TV la televisión ya no habla tanto del mundo exterior y comienza a centrarse en sí misma, en la cadena televisiva y en interpelar fuertemente al público (Carlón, 2014, p.190-192).

Poco importa lo que diga o de qué hable (porque el público, con el telemando, decide cuando dejarla hablar y cuándo pasar a otro canal). Para sobrevivir a ese poder de conmutación, trata entonces de retener al espectador diciéndole: “Estoy aquí, yo soy yo y yo soy tu” (...). “Marca este número, llámame y te responderé” (Eco, 1983, p.7).

Sus programas mezclan géneros y por lo tanto dejan de estar dirigidos para un receptor en particular (niños, ancianos, adolescentes, etc), sino que pasan a ser “programas para toda la familia”. Se impone la coloquialidad, surgen los talk shows, los videoclips, entre otros nuevos contenidos. (Carlón, 2014, p.192).

El mensaje televisivo

Los *Cultural Studies* constituyen una corriente investigativa sobre el mundo de las comunicaciones que centra su atención en las estructuras sociales y contexto histórico, elementos esenciales para entender la acción de los *mass media* y que además influyen los contenidos de los medios (Wolf, 1985, p. 61- 62). Uno de los referentes principales de los *Cultural Studies* es Stuart Hall, quien en su texto “Codificar/Decodificar” analiza el circuito de circulación de los mensajes - producción, circulación, distribución/consumo, reproducción- puntualmente del mensaje televisivo.

El circuito comienza en el momento de la producción, en donde se construye el mensaje dentro de determinadas reglas del lenguaje y se estructura a partir de ideas y significados: el conocimiento sobre las rutinas de producción, habilidades técnicas, cuestiones institucionales (en este caso de la cadena televisiva), definiciones y presupuestos sobre la audiencia entre otros factores que van constituyendo el programa. Además, las estructuras de producción televisivas diseñan eventos, personajes, tópicos, entre otros, a partir de otros discursos insertos en la estructura sociocultural y política.

El mensaje televisivo es consumido por el público y al decodificar sus significados producen un “efecto”: entretienen, influyen, persuaden, instruyen y a su vez deja consecuencias cognitivas, emocionales, ideológicas, entre otras. Si bien la decodificación es un momento autónomo y puntual dentro del proceso comunicativo, al recibir los mensajes la audiencia también se convierte en fuente para los productores de los programas de televisión.

El signo televisivo es complejo porque está constituido por dos tipos de discursos: auditivo y visual. En palabras de Pierce, uno de los padres de la semiótica, es un signo icónico ya que lo que vemos y escuchamos en TV tiene algunas de las propiedades de la cosa que representa. Por ejemplo, cuando vemos una escena de violencia en un programa, esto no es violencia en sí sino que son mensajes de violencia que se articulan a partir del lenguaje y factores socio-culturales. En este sentido, Hall destaca la importancia de tener en cuenta que los códigos visuales, por más universales que sean, no son ni “dados”, ni naturales, sino que son puramente culturales (Hall, 1972-1979, p. 1-7).

Los signos icónicos son, sin embargo, particularmente vulnerables de ser “leídos” como naturales porque los códigos visuales de percepción están ampliamente distribuidos y porque este tipo de signos es menos arbitrario que uno lingüístico: el signo lingüístico “vaca” no posee ninguna de las propiedades de la cosa

representada, mientras que el signo visual parece poseer alguna de aquellas propiedades (Hall, 1972-1979, p.8).

Una de las principales preocupaciones de los productores televisivos son los malentendidos; es decir que sus mensajes no se comuniquen correctamente o mejor dicho que los televidentes no decodifiquen el mensaje dentro del código que los productores quieren. Es por eso que intentan prever cualquier contingencia para que esto no suceda y sus comunicaciones se realicen de manera efectiva. Pueden existir diversos malentendidos al momento de decodificar el mensaje: que el televidente no conozca las palabras empleadas, que no esté familiarizado con el lenguaje, que los conceptos expuestos le resulten muy lejanos, entre otros (Hall, 1972-1979, p.11-12).

¿Qué son los programas de ficción?

En su libro "TV: la transparencia perdida", Umberto Eco define a los programas de fantasía o ficción como aquellos espectáculos en donde el espectador pone en ejecución, por el contrato de lectura que existe entre él y los productores del contenido, la suspensión de la incredulidad. Esto quiere decir que sigue el juego de la cadena televisiva y acepta que esta construcción ficcional que está viendo es cierta. Sin embargo, este tipo de programas logran llevar al frente lo que Eco denomina como verdad parabólica; es decir, la afirmación de determinados principios morales, políticos, religiosos y sociales que tocan de cerca a las sociedades (Eco, 1983, p. 8).

Se dice que este tipo de productos culturales participan en el proceso de construcción de la realidad social a partir de la presentación y el énfasis que pueden realizar de ciertos temas, valores y normas sociales. Todos estos elementos son llevados y representados en la pantalla chica por diversos personajes y luego son tomados por la audiencia a modo de orientación para construir su realidad social e incluso muchas de las soluciones que los personajes encuentran para resolver sus problemas son tomadas por el público como un modelo para solucionar los propios (Vilches, 1993, p. 1).

¿Por qué es importante mencionar estos puntos en el marco teórico? Porque las series seleccionadas para analizar en esta tesina son ficciones. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de serie? Lorenzo Vilches define a las series o telefilm como una narración ficcional producida para la televisión que está compuesta por varios episodios con una duración que varía entre los 25 y 55 minutos (Vilches, 1993, p. 10).

La producción de series televisivas; es decir, realizar contenidos en serie en los medios de comunicación, es posible gracias a dos factores: el auge de la cultura popular y el de la producción industrial. Por otro lado, el folletín y las historias por entregas junto con la

producción en serie de programas dan nacimiento a la serie de televisión como tal (Vilches, 1993, p. 10-11).

Existen varias investigaciones que tuvieron como principal objetivo ordenar las diversas tipologías de las series a lo largo del tiempo. Vilches explica que los primeros telefilms surgieron como una miniaturización del género de aventuras, que tiene a dos personajes principales del lado del bien y que frente a algún tipo de acción (amenaza, traición, entre otras) responden y a partir de allí se desencadena la historia. En estas primeras series, como Tarzán o Rin Tin Tin, cada capítulo tenía su propia historia y por lo tanto estos podían mezclarse sin problema (Vilches, 1993, p. 12).

Luego se le dio paso a telefilms como El Zorro, los cuales eran adaptaciones literarias o cinematográficas en donde el tiempo juega un papel clave para los personajes y para la estructura de la historia. Aunque sigue existiendo una fuerte oposición entre el bien y el mal, la diferencia con las series citadas en el párrafo previo se encuentra en la continuidad de los capítulos, ya que la historia avanza a través de los diversos episodios y por lo tanto no pueden emitirse mezclados (Vilches, 1993, p. 12).

El telefilm de saga es el tercer modelo descrito por Vilches. En este tipo de series hay una gran cantidad de personajes que van desarrollándose a lo largo de los capítulos, haciendo que el espectador sea testigo de su crecimiento a medida que la historia avanza cronológicamente. La oposición entre personajes buenos y malos comienza a desdibujarse y estos cuentan con una mayor flexibilidad arquetípica (Vilches, 1993, p. 12).

Por último, el cuarto tipo de serie citado por el autor en “La televisión: los efectos del bien y del mal” son los telefilms en donde solo hay un personaje pero que cuenta con gran cantidad de antagonistas. La oposición entre el bien y el mal está presente pero no en los personajes, sino en que tan bien o mal fue ejecutado un crimen (Vilches, 1993, p. 12).

Así como los tipos de series han ido cambiando, también lo hicieron sus personajes principales:

- En primer lugar, y a partir de fines de la década de los 40, las series eran protagonizadas por familias. En un principio, se representaban familias tradicionales y nucleares; es decir que estaban compuestas por un padre, una madre y dos hijos. Sin embargo, entre los años 60 y fines de los 70 las dinámicas familiares comenzaron a cambiar y, en palabras de Vilches, familias más excéntricas fueron llevadas a la pantalla chica.
- En segundo lugar, y también a fines de los 40, aparecen en la televisión las sitcoms no domésticas: las primeras comedias, comedias militares, comedias de

negocios en los 60, comedias rurales entre los 60 y 70 y comedias de grupos profesionales hacia finales de la década del 70.

- Las series también tomaron la forma de la *soap-opera*, similar a las telenovelas. Estos contenidos se caracterizan por seguir la vida de un determinado grupo de personajes a lo largo de gran cantidad de episodios. La diferencia con las sitcoms es que los problemas de los protagonistas no se resuelven durante un solo capítulo, sino que tardan varios episodios en encontrar una solución (Vilches, 1993, p. 1-13).

A las series televisivas también se las puede definir como discursos; es decir como fenómenos culturales/mensajes que se sitúan en un determinado contexto social y cultural y que producen sentido a través de un soporte material o tecnológico a partir del cual se manifiesta. Para Eliseo Verón, hablar de discursos implica estar atentos a dos fenómenos fundamentales: las representaciones y las operaciones de producción y reconocimiento. Por un lado, las representaciones son aquellos fenómenos significantes que crean sentido, mientras que las operaciones de producción y reconocimiento son los procesos y reglas mediante los cuales se produce un discurso y también aquellos momentos en donde los destinatarios reciben, leen e interpretar ese mensaje situado (Zecchetto, 2003, p. 254-256).

En su libro "La Danza de los Signos", Victorino Zecchetto afirma que los discursos se caracterizan por tener marcas discursivas; es decir diversos elementos que nos permiten distinguir las clases de discursos según qué es lo que dice ese discurso (marcas temáticas o semánticas), cómo lo dice (marcas retóricas) y quién lo dice (marcas enunciativas). En este marco teórico se describirán las marcas temáticas ya que son las marcas discursivas más relevantes para el posterior análisis de los casos seleccionados en esta tesina (Zecchetto, 2003, p. 258-259).

Las marcas temáticas o semánticas permiten dar cuenta del tema del discurso a partir de ciertas pautas: los rasgos o motivos temáticos, el tema propiamente dicho y lo verosímil.

- Los rasgos o motivos temáticos son pequeños elementos, que se figuratizan de distintas maneras, que al articularse dentro del texto remiten al tema. Para explicar este punto, el autor cita el ejemplo de la película Titanic en donde las diferentes clases sociales que viajan a bordo del barco se figuratizan a partir de dos tipos de fiestas: la de los pasajeros de tercera clase y la de los de primera clase.
- El tema propiamente dicho es lo que atraviesa todo el discurso. El tema se constituye a partir de diversos elementos estereotipados que sostienen gran parte o el total del texto o también a partir de la repetición de determinados motivos temáticos.

- La verosimilitud aparece en los discursos cuando el público sabe que un determinado hecho es probable que suceda de determinada forma porque así sucede en otros casos similares. Esta idea permite acercarnos a la noción de género discursivo, los cuales ofrecen elementos estables y controlados que hacen posible la comprensión de una obra. Por ejemplo, la música de suspenso en las películas de terror nos indica que algo que nos va a asustar está a punto de suceder. Los géneros discursivos y sus respectivos elementos son entonces los que le permiten al público prever qué tipo de contenido va a consumir y qué cosas van a resultar verosímiles en el universo de ese determinado género discursivo. Por ejemplo, si en una serie televisiva de ciencia ficción apareciera un personaje que dice ser de Marte la audiencia lo creería y lo vería como posible porque entiende que esos son los códigos correspondientes al género de ciencia ficción (Zecchetto, 2003, p. 254-263).

Para Gabriela Cicalese (2010), licenciada en Comunicación Social y autora de diversos libros en la materia, es en los programas de ficción y entretenimiento donde los medios logran instalar modelos, estereotipos, arquetipos, juicios de valor sobre determinadas prácticas humanas, entre otros elementos. De esta afirmación que realiza Cicalese en su libro "Yo soy... ¿Nosotros somos? Comunicación e identidades", nos interesa desarrollar los conceptos de modelo/arquetipo y estereotipo.

Los arquetipos/modelos representan la versión ideal, perfecta e inalcanzable de una determinada cosa y se sostienen de manera arbitraria y por convención social en cierto momento y en una sociedad en particular. El arquetipo ejemplifica y puede ser considerado como un símbolo que establece patrones que pueden reproducirse a lo largo del tiempo. Además, se lo puede tomar como un modelo ideal de comportamiento de un ámbito o rol social, como por ejemplo modelos de una relación, de familia, de consumo, de belleza, de un padre/madre ejemplar, entre otros. Por otro lado, los estereotipos son una manera estigmatizante, exagerada y extrema de encuadrar a distintas personas, grupos, hábitos sociales o costumbres que nos resultan diferentes (Cicalese, 2010, p.33-36). En este sentido, la autora realiza un breve análisis sobre las familias y los estereotipos:

En cada momento histórico hay reglas de interacción que fomentan los estereotipos para los roles en el ámbito familiar y doméstico. La cabecera de la mesa familiar, en un momento social ligado a la reunión dominguera de la familia ampliada, cargaba todo un sentido de autoridad (Cicalese, 2010, p.39).

Por su parte, Chris Barker, autor de "Televisión, globalización e identidades culturales", afirma que los estereotipos son representaciones reduccionistas de las personas ya que

solo se definen por un par de rasgos característicos exagerados, que muchas veces suelen ser negativos (Barker, 1999, p.131).

Así al estereotipar se reduce, esencializa, naturaliza y fija “la diferencia”. Que el hecho de estereotipar suela implicar la atribución de rasgos negativos a personas distintas a nosotros delata un ejercicio del poder en el proceso de estereotipar y su papel excluyente dentro del orden social, simbólico y moral (Barker, 1999, p.131-132).

Este autor no menciona el concepto de modelo o arquetipo, sino que en su lugar habla de tipos sociales. Estos son instancias que permiten señalar a aquellos que viven según las normas de la sociedad y que en consecuencia no son excluidos como los estereotipos (Barker, 1999, p.132).

Si bien ambos conceptos son distintos, tienen un punto en común y es que tanto los arquetipos como los estereotipos no toman todas las características de la persona o elemento que llevan al frente, sino que solo toman algunas para luego conformar un patrón o esquema típico de comportamiento. Estos dos términos constituyen las dos caras de una misma moneda: por un lado, los arquetipos son los valores y rasgos a los que aspiran llegar los miembros de una determinada sociedad, mientras que los estereotipos son aquellas características y valores estandarizados por el mismo grupo social (Cicalese, 2010, p.38).

Estos arquetipos y estereotipos son difundidos por la televisión, medio masivo por excelencia que se ha ido globalizando a lo largo del tiempo y que en consecuencia sus contenidos y los elementos que los constituyen se han vuelto accesibles para muchísimas sociedades. Pero además, la televisión nos ayuda en la deconstrucción y reconstrucción de las identidades culturales. Los proyectos identitarios que representan son apropiados por las audiencias y utilizados para darle un sentido a sus vidas. Esto no significa que la televisión le inyecte a su público una determinada identidad, sino que presentan diversos elementos identitarios que los miembros de la audiencia pueden ir tomando para construir su propia identidad y también el mundo que los rodea (Barker, 1999, p.17-27).

No se puede decir que tenemos una identidad determinada, sino que somos una red sin centro de creencias, actitudes e identificaciones. Las identidades son, por tanto, contradictorias, se atraviesan o dislocan unas a otras, de manera que no hay una identidad única que actúe con una capacidad organizativa global;

antes bien, va cambiando según la manera en que es abordado o representado el sujeto (Barker, 1999, p.28).

Las familias en televisión

Con la expansión de la televisión en todo el mundo, los productores de las cadenas televisivas se vieron obligados a desarrollar programas que fueran ideales para las masas y que contaran historias con las que el público se pudiera identificar. El hecho de que cada miembro de la audiencia formara parte de una familia en particular fue lo que llevó a la televisión a crear familias de ficción variadas y relatar sus vidas a lo largo de diferentes episodios.

Marla Brooks, autora de "The American Family on Television: A Chronology of 121 Shows, 1948-2004", explica que la definición clásica de la palabra familia es un grupo de individuos que descienden de un mismo ancestro. Pero teniendo en cuenta que las familias son cada vez más variadas, la autora prefiere hablar de círculos familiares para referirse a los grupos de personas que viven bajo un mismo techo y a otros miembros de la familia inmediata. Para Brooks es fundamental entender que los personajes que vemos en televisión actúan como guías y modelos a seguir para la audiencia y es por este motivo que el análisis de las representaciones de familias se vuelve un tema tan relevante. La autora sostiene que la manera en la que se representan los círculos familiares en TV ha cambiado a lo largo del tiempo porque los productores de las cadenas televisivas entienden que los personajes deben reflejar los valores culturales y la coyuntura social y política de cada época (Brooks, 2005, p.1-9).

Muchos programas que tenían a una familia como protagonista y que eran emitidos por radio, como *I Love Lucy*, fueron llevados lentamente a la televisión a finales de los años 40. Por su parte, la televisión de la década del 50 mostraba familias de inmigrantes europeos en donde los padres salían a trabajar y las madres se quedaban en la casa criando a los hijos. En esta época, los productores de las cadenas consideraban que era todo un riesgo mostrar a una mujer como la que proveía a su familia. Además, en estos años, la presencia de familias de ficción hispanas, afroamericanas o asiáticas era prácticamente nula (Brooks, 2005, p.2).

En la década de los 60, los números de parejas divorciadas comenzaban a aumentar en los Estados Unidos y por lo tanto la audiencia ya no se sentía identificada con las familias perfectas e intactas que se mostraban en los shows de TV. Además, en esta época, aparecieron las familias animadas, como *Los Picapiedra*, y también las llamadas familias improbables, como *Los locos Adams* (Brooks, 2005, p.1-9).

Sin embargo, en esta tesina nos interesa particularmente el análisis de Brooks sobre la década de los 70, 80, 90 y 2000 en adelante. Pero, ¿qué tiene este período de tiempo de especial? La historia se divide en distintos períodos, como la Antigüedad, la Edad Media, la Edad Moderna y la Edad Contemporánea. Pero Harmut Rosa, sociólogo alemán, acuñó el concepto de modernidad tardía. Este se refiere a un período de tiempo, que se consolida desde los años 70 en adelante, en donde se aceleran muchas esferas de la vida, tanto tecnológicas como político-sociales. En este último caso, el autor analiza varias instituciones que han cambiado a partir de la aceleración social de este tiempo, como la familia (Rosa, 2011, p.9-18).

En su artículo “Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada”, el autor explica que al observar puntualmente la sociedad norteamericana todos los ámbitos de la vida cotidiana parecen haberse acelerado y sostiene que existen tres esferas que producen esta sensación de que todo a nuestro alrededor va más rápido: la aceleración tecnológica, la aceleración del cambio social y la aceleración del ritmo de vida. Para esta investigación, nos interesa el punto que Harmut Rosa hace sobre la aceleración del cambio social (Rosa, 2011, p.9-18).

Al hablar de aceleración del cambio social, el autor se refiere a la dinamización de la cultura, la sociedad y la historia occidental. Esto quiere decir que actitudes, valores, prácticas, hábitos, modas, estilos de vida, las relaciones y lenguajes sociales cambian a un ritmo cada vez más veloz (Rosa, 2011, p.9-18).

Parece haber un acuerdo bastante general en las ciencias sociales según el cual las estructuras básicas de la sociedad son aquellas que organizan los procesos de producción y reproducción. Para las sociedades occidentales desde el período moderno temprano, estas esencialmente incluyen el sistema familiar y el ocupacional. De hecho, la mayoría de los estudios sobre el cambio social se centran exactamente en estos dominios (Rosa, 2011, p.17).

El autor se centra en los cambios que se han producido en el ámbito familiar y en la esfera del trabajo. En un principio, la estructura de una familia en las sociedades agrarias se mantuvo prácticamente intacta durante siglos. Luego, durante la modernidad clásica, esta estructura fue diseñada para que dure solo una generación; es decir, que la familia se organizaba en torno a una pareja y luego llegaba a su fin cuando estos dos morían. Por su parte, la modernidad tardía se caracteriza por tener ciclos de vida familiar mucho más cortos que la duración de la vida de un individuo en particular. Un fuerte aumento en la tasa de divorcios y en el número de personas que se casan por segunda vez son una clara prueba de la principal característica de este período de tiempo.

El dinamismo de las estructuras y organización familiar también repercutió en la esfera laboral y productiva. En las sociedades pre modernas, los hijos heredaban la ocupación de su padre, tendencia que se mantuvo durante muchas generaciones. Mientras que en la modernidad clásica, los hijos y también las hijas eran cada vez más libres de elegir su profesión, la cual mantenían durante toda su vida. Sin embargo, en la modernidad tardía, los individuos no eligen un único trabajo para siempre, sino que van cambiando a un ritmo cada vez mayor (Rosa, 2011, p.17-18).

Entonces, si los productores de las cadenas televisivas querían que los personajes de sus shows reflejaran los valores culturales y la coyuntura social y política de cada época, no hay que perder de vista este análisis histórico de Rosa mencionado previamente. Además, nos ayudará a entender por qué resulta relevante para esta investigación estudiar el periodo de tiempo que inicia en 1970 y finaliza en 2020.

Los años 70 fueron tiempos de muchos cambios en todo el mundo y esto se vio en los shows televisivos que fueron puesto al aire ya que abordaban temáticas que nunca antes habían sido tratadas en un programa de ficción: violaciones, aborto, pobreza, declaraciones en contra de la guerra, entre otros. El clima social en los Estados Unidos estaba en pleno punto de ebullición y por lo tanto retratar a una familia en TV era todo un desafío para los productores de los shows. Además, familias afroamericanas comenzaron a aparecer en televisión. Sin embargo, los guionistas no estaban seguros de cómo representarlas (Brooks, 2005, p.1-9).

El retrato de la vida familiar se volvió más diverso. Vietnam, la masacre de Kent State y los revolucionarios estaban en la mente de todos. Las mujeres se sujetaban firmemente de sus minifaldas y de la igualdad de derechos y ya no eran representadas como amas de casa dependientes. Los padres de la TV parecían recibir poca atención y fueron relegados a un segundo plano. Con algunas excepciones como *Happy Days*, *The Waltons* y *Little House on The Prairie* (La familia Ingalls) que mostraban padres decentes, trabajadores y que se hacían respetar (Brooks, 2005, p.4).

Mientras que en la década de los 80, la aparición de los canales por cable, como Disney Channel, también tuvo un impacto en la manera de representar a un círculo familiar en televisión. En este período, considerado como la era dorada de las *soap operas*, las familias ricas empezaron a avanzar en la programación de los canales. Estas familias no solo se caracterizaban por tener billeteras abultadas, sino que eran disfuncionales ya que

sus miembros tenían que hacerle frente a problemáticas como la infidelidad, el incesto, el alcoholismo y el abuso sexual (Brooks, 2005, p.5).

En esta era se rompió con el modelo televisivo de las madres que se quedaban en casa cuidando de los hijos y surgió la figura de las súper mamás; es decir, mujeres que salían a trabajar, algunas por elección y otras por necesidad, y que además continuaban destinando tiempo para su familia. Por otro lado, comienzan a aparecer padres como Homero Simpson y Al Bundy de *Married...with Children* que no disfrutaban de estar con sus hijos. Sin embargo, a medida que la década iba avanzando, los productores de TV decidieron volver a mostrar familias como las de años anteriores que se caracterizaban por la unión y el amor para enfrentar los problemas cotidianos (Brooks, 2005, p.5).

El boom de la televisión por cable continuó durante los 90 y el hecho de que hubiera tanta oferta de contenidos para ver implicó que cualquier grupo familiar pudiera encontrar una familia con la cual identificarse al prender el televisor (Brooks, 2005, p.5-6).

The Family Channel y TNN eran dos estaciones que mostraban valores familiares positivos, y Nick at Night ponía al aire programas sobre familias con los cuales la audiencia había crecido. No importaba si era una familia cálida y amorosa como el clan Taylor de *Home Improvement*, una familia con un padre soltero como *Grace Under Fire* o una familia que surge a raíz de una necesidad como *Full House* o *The Golden Girls*, prácticamente cualquier televidente, sin importar su raza o las circunstancias de su familia, podía encontrar una familia con la cual identificarse (Brooks, 2005, p.6).

A medida que se iba acercando el nuevo milenio, los shows televisivos pusieron sobre la mesa cuestiones que antes eran consideradas inmorales, como la aceptación de madres que no estaban casadas. Por otro lado, muchos padres eran puestos en un segundo plano: no aparecían con frecuencia en los episodios y si lo hacían no interactuaban demasiado con sus hijos.

La autora de "The American Family on Television: A Chronology of 121 Shows, 1948-2004" afirma que existen siete tipos de historias de ficción y que todos los programas de televisión e incluso las películas parten de alguno de ellos: el hombre vs la naturaleza, el hombre vs el hombre, el hombre vs el ambiente, el hombre vs la tecnología, el hombre vs lo sobrenatural, el hombre vs sí mismo, el hombre vs Dios/religión. Todos los programas de ficción que tienen a una familia como protagonista parten de alguno de estos

escenarios y son condimentados con el amor, la unión, entre otros valores familiares positivos (Brooks, 2005, p.213).

Sin embargo, la aparición de los reality shows en los 2000 cambió este paradigma. Las familias de ficción comenzaron a cederles su lugar en la programación de las cadenas a familias reales que documentaban su vida diaria para exponerla ante el público, como por ejemplo *The Osbournes*.

En los programas de ficción, los miembros de los círculos familiares comienzan a involucrarse en situaciones que antes hubieran sido censuradas, como hechos de violencia, relaciones homosexuales, personajes divorciados que vuelven a casarse, entre otros. Además, en este periodo, se abandona la figura de los 80 de la súper mamá que puede con el cuidado de los hijos y un trabajo por fuera de la casa. En esta época, se muestra a una mujer con una sólida carrera profesional que le resulta cada vez más difícil encontrar un balance entre su familia, las tareas del hogar y su trabajo (Brooks, 2005, p.6-213).

Para entender lo que empezó a suceder en las cadenas televisivas en el período del 2010 al 2020, puede tomarse como referencia el caso de ABC Family que en 2016 cambió su nombre a Freeform TV. El objetivo de la cadena era dejar de tener como audiencia target a niños y sus familias y comenzar a apuntar a un público joven que tuviera entre 18 y 34 años de edad. A partir de esto, los programas de televisión debían mostrar situaciones que las personas de esta edad atravesaran: terminar la escuela secundaria, conseguir trabajo, empezar la universidad, comprarse un auto, entre otros hechos que dan inicio a la vida adulta (Newman y Witsell, 2018, p.1).

Freeform TV aseguraba que su audiencia buscaba lo que la cadena denominó como “un nuevo tipo de familia”, una que fuera más allá de las definiciones convencionales y tradicionales (Newman y Witsell, 2018, p.2).

La cadena tomó a “un nuevo tipo de familia” como su nuevo slogan y se esforzó por representar a las familias y sus integrantes de una manera muy diferente, como en el caso de *The Fosters* en donde se muestra una maternidad queer. Algunas temáticas, como la representación de personajes con historias de vidas completamente diferentes y opuestas, se mantuvieron de los tiempos de ABC Family. Sin embargo, con el correr de los años, los programas comenzaron a abordar otros temas más adultos: trauma, asesinatos, diversidad racial, etnia, discapacidad, sexualidad, habilidades intelectuales, entre otros (Newman y Witsell, 2018, p.2-13).

Queda claro entonces que la televisión pone al aire y en consecuencia comunica representaciones de lo más diversas: representaciones de sociedades, de familia, de mujeres, de etnias, de adolescentes, de amor, de pareja, de sexualidad, de paternidad, entre tantas otras. Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de discursos que produce, no hay que perder de vista que la televisión no representa de manera objetiva y universal el mundo, sino que se limita a construir y producir un mensaje en un contexto determinado, teniendo en cuentas las reglas del lenguaje, consideraciones propias de la cadena televisiva y el hecho de que del otro lado de la pantalla hay un público que consume sus contenidos (Barker, 1999, p.145).

Capítulo V: Marco metodológico

En el quinto capítulo de esta investigación, se desarrollarán aquellas herramientas metodológicas que nos permitirán ordenar y llevar adelante el posterior análisis.

El paso a paso de nuestra investigación

Esta tesina tiene un enfoque cualitativo. Este enfoque se caracteriza por recolectar datos sin medición numérica para descubrir y responder preguntas a lo largo de la investigación. En el caso de este trabajo, una de las principales preguntas a responder es si existe una evolución de los modelos de familia representados en series de televisión norteamericanas desde los años 70 hasta el 2020. Este tipo de investigaciones consisten en explorar y describir, partiendo de lo particular hacia lo general. Es decir que procede caso por caso, dato por dato, hasta llegar a una perspectiva más general (Hernández Sampieri y otros, 2010, p.9-14).

Hernández Sampieri y otros, sugieren que existen 4 tipos de investigaciones: exploratoria, descriptiva, correlacional y explicativa. Esta tesis tiene un alcance descriptivo ya que detalla las características de los modelos de familia que representan cada década para comprobar si existe o no una evolución de las familias en la pantalla chica de los Estados Unidos desde los 70 al 2020. Hernández Sampieri define a este tipo de investigación como aquella que busca especificar las propiedades, características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Este tipo de investigaciones son útiles para mostrar con precisión los distintos ángulos o dimensiones de un fenómeno, suceso, comunidad, contexto o situación (Hernández Sampieri y otros, 2010, p. 80-81).

Por otro lado, las herramientas que se aplican en esta tesis para responder a cómo evolucionaron los modelos de familia en series de televisión norteamericanas desde la década de los 70 hasta el 2020 son la observación, el uso de datos e información disponible, el análisis del contenido y las historias de vida. Ander- Egg (2003) define a estas herramientas de la siguiente forma:

- **Observación:** hace referencia a la acción de advertir, examinar o reparar la existencia de cosas, hechos o acontecimientos mediante el empleo de los sentidos, tal como se dan en un momento determinado. Uno de los tipos de observaciones posibles, según el autor, es la observación documental, la cual implica análisis de documentos y de contenido. Esta observación se hace de

manera deliberada para poder cumplir con un determinado objetivo (Ander-Egg, 2003, p. 29-34).

- **Utilización de datos e información disponible:** se trata de la detección, obtención, consulta y recopilación documental. Esto implica ponerse en contacto con el conocimiento acumulado acerca del tema o problema que se va a investigar. La consulta y recopilación de dicha información se realiza mediante la lectura del material disponible (Ander-Egg, 2003, p.58).
- **Análisis de contenido:** se trata de una técnica que se utiliza para investigar el contenido de las comunicaciones de masas. En este caso, lo que interesa es el estudio de las ideas, significados, temas o frases, y no las palabras o estilos con que estas se expresan. El autor distingue dos tipos de objetos de análisis: de base gramatical, donde se analizan palabras, y sin base gramatical, en donde el objeto de análisis se encuentra en expresiones no escritas, como las emisiones televisadas (Ander-Egg, 2003, p.243-247).
- **Estudio de caso:** una herramienta que permite al investigador otorgarle un tratamiento global al problema planteado. Esta técnica examina y analiza con mucha profundidad la interacción de los factores que producen cambio, crecimiento o desarrollo de los casos estudiados durante un tiempo y espacio determinado. Con este tipo de estudio se pretende captar la complejidad del caso único, dentro del cual ciertos hallazgos podrían ser generalizados a todos los otros casos que comparten semejantes circunstancias o situaciones (Ander-Egg, 2003, p.313-319)
- **Historias de vida:** esta técnica focaliza su atención en el individuo pero de manera inseparable de su medio y del proceso histórico en donde esa vida transcurre. Uno de los tipos de historias de vida que menciona el autor es la historia total en la cual el investigador trabaja sobre un relato que comprende toda la vida del sujeto. Además dentro de las historias de vida se destaca la técnica de relatos cruzados. Esta herramienta se trata de la historia de varias personas en un mismo entorno (familiar, vecinal, institucional) (Ander-Egg, 2003, p. 286-288)

Recurrir a la bibliografía señalada previamente corresponde con la utilización de una de las varias herramientas que se usan para desarrollar este trabajo final de carrera: la utilización de datos e informaciones disponibles. Según Ander-Egg (2003), esto se trata de ponerse en contacto con el conocimiento acumulado acerca de las series televisivas y las familias que tomaron la pantalla desde los 70 hasta el 2020. La consulta y recopilación de documentos no solo se refiere a la lectura de textos, libros, entre otros; sino que también se refiere a los documentos que son en sí mismos un dato fundamental. En el caso de esta tesis, *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House*, *Gilmore Girls* y *The Fosters* son un tipo de documento central en la investigación. Esto nos lleva a la utilización de otra

herramienta más: la observación. A partir de esta técnica se examinaron los detalles, hechos y conductas retratados en las series seleccionadas para luego registrarlos y realizar un análisis de su contenido. Esta observación es intencionada; es decir, que tiene objetivos claros: evaluar la composición de cada una de los modelos de familia, las diferencias que existen entre cada círculo familiar y el rol que cumple cada uno de sus integrantes para comprobar si efectivamente existe una evolución de las mismas desde la década del 70 al 2020.

La tercera herramienta que se aplica para abordar esta temática es el análisis de contenido. Ander-Egg (2003) define al análisis de contenido como una técnica para investigar el contenido de las comunicaciones de masas. En este trabajo se analizan productos audiovisuales que se distribuyeron de manera masiva a partir de la televisión. El autor distingue dos tipos de objetos de análisis: de base gramatical, donde se analizan palabras, y sin base gramatical, en donde el objeto de análisis se encuentra en expresiones no escritas, como las emisiones televisadas. Es por esta razón que el objeto de estudio de esta tesis y sobre el que aplicamos la técnica de análisis de contenido son las series televisivas. Esta herramienta se utiliza con el objetivo de analizar la composición de cada círculo familiar, las diferencias que existen entre ellos y el rol que tiene cada personaje en su familia.

También utilizamos el estudio de caso, una herramienta que permite al investigador otorgarle un tratamiento global al problema planteado. En esta tesina, el foco de atención está puesto en *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House*, *Gilmore Girls* y *The Fosters*. Estos son los casos que se han seleccionado para entender el fenómeno de las familias en series de televisión norteamericanas de manera holística. Como se mencionó previamente, estos casos fueron seleccionados para ser estudiados y analizados a lo largo de esta tesina porque el argumento de estos productos culturales, que fueron producidos y distribuidos de forma masiva en distintas décadas, gira en torno a los problemas cotidianos de cinco familias diferentes.

Uno de los objetivos específicos planteados en esta investigación es evaluar el rol que cumple cada uno de los miembros de una familia en ella. La tesina evalúa, por ejemplo, qué lugar ocupa Caroline Ingalls en su familia o DJ en la casa de los Tanner. Es por eso que una herramienta que esta investigación utiliza, para hacer foco en cada uno de estos individuos y en cómo se relacionan con su medio y con el proceso histórico en donde transcurre su vida, es la técnica de la historia de vida. Según plantea Ander-Egg (2003); existen diferentes técnicas y modalidades de las historias de vida. Para esta tesina se aplica la historia total que consiste en una metodología que permite trabajar sobre distintos relatos que cuenten la vida de cada una de los integrantes de las familias. A pesar de que

el objetivo sea contar la historia de cada uno de ellos individualmente, el resto de los personajes aparecen en el relato, ya que son actores que forman parte de su vida.

Ander- Egg señala (2003) que, dentro de las historias de vida, puede distinguirse la técnica de los relatos cruzados, a partir de la cual se puede desarrollar la historia de varias personas en un mismo entorno. En este caso, el entorno familiar. Más allá de analizar y relatar la historia de los miembros principales que componen las familias elegidas, es importante investigar y abordar a lo largo de esta tesina cómo interactúan entre ellos y cómo se va desarrollando la dinámica familiar de cada grupo. La aplicación de esta técnica se da a partir de la observación intencionada y de la utilización de datos e informaciones disponibles.

Entonces, en esta tesis se plantean las historias de vida de Charles, Caroline, Mery, Laura y Albert Ingalls (*La familia Ingalls*) y de Elyse, Steven, Alex, Mallory y Jennifer Keaton (*Family Ties*). Además, incluye los relatos de Danny Tanner, Jesse Katsopolis, Joey Gladstone, Rebeca Donaldson, DJ, Stephanie y Michelle Tanner (*Full House*) y también las historias de Lorelai, Rory, Emily y Richard Gilmore (*Gilmore Girls*). Por último, la investigación desarrolla los relatos de vida de Stef Foster, Lena Adams, Callie y Jude Jacobs, Brandon Foster, Jesús y Mariana Adams Foster.

En conclusión, la observación participante, el uso de datos disponibles, el análisis del contenido y las historias de vida son herramientas que nos permiten responder al problema que se quiere abordar en esta investigación: la evolución de los modelos de familia en series de televisión norteamericanas desde la década de los 70 hasta el 2020.

Capítulo VI: Análisis de las familias de la pantalla chica

Luego de haber planteado objetivos, de haber desarrollado el marco contextual, teórico y metodológico de esta investigación, es momento de analizar minuciosamente a las cinco familias televisivas seleccionadas.

Los modelos de familias en un medio masivo

Como se mencionó en capítulos previos, en esta tesina se examinaron los círculos familiares que protagonizan *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House*, *Gilmore Girls* y *The Fosters*. Estas cinco series televisivas fueron emitidas por televisión, en tiempos en donde este medio ya se encontraba en cada hogar de Los Estados Unidos, al momento de su estreno hasta su último episodio y luego podían verse por Internet o por diversas plataformas de streaming. El hecho de que hubiesen sido transmitidas por TV implica que las cadenas productoras de estos programas (NBC, ABC Family, The CW y Freeform TV) actuaron como emisor único y centralizado y se dirigieron a una gran cantidad de receptores que recibieron diversos mensajes que les presentaba un determinado modelo de familia (Varela, 2009-2010, p.9-10).

Previamente se estableció, según la definición de Lorenzo Vilches, que una serie de televisión o telefilm constituye una narración de ficción; es decir, en donde se pone en práctica la suspensión de la incredulidad; que suele tener una duración de entre 25 y 55 minutos (Vilches, 1993, p. 1-13). Los productos culturales elegidos para este trabajo de investigación cumplen con estas características. No solo porque la historia fluye a medida que van pasando los episodios, sino porque su tiempo de duración cumple con lo planteado por Vilches. En el caso de *La familia Ingalls*, sus capítulos duran aproximadamente 45 minutos (Landon, 1974), los de *Family Ties* (Goldberg, 1982) y *Full House* duran 25 minutos (Franklin, 1987), mientras que los de *Gilmore Girls* (Sherman – Palladino, 2000) y *The Fosters* tienen una duración de 40 minutos (Paige y Bredeweg, 2013).

Para este autor y como ya se ha dicho anteriormente, existen distintos tipos de telefilms. En el caso de las series seleccionadas, puede decirse que todas corresponden a la categoría de telefilm de saga; es decir, aquellos productos audiovisuales en donde es posible para el espectador ver el crecimiento de los personajes a medida que avanzan los capítulos de forma cronológica (Vilches, 1993, p. 1-13).

En todos nuestros objetos de estudio existen varios comunes denominadores y uno de ellos es que la audiencia crece con los personajes. Por ejemplo, el público es testigo de la niñez de Laura Ingalls (Landon, 1974), de su primer trabajo, de su casamiento (McCray,

1980) y del nacimiento de sus hijos al igual que del envejecimiento de Charles y Caroline (McCray, 1982). Por su parte, el público de *Family Ties*, observó la evolución de Alex Keaton, un personaje que al comienzo de la serie soñaba con trabajar en Wall Street y que, luego de muchos años de formación académica (Garver, 1982), logra cumplirlo en el último capítulo del programa (Brooks, 2005, p.138).

En *Full House* se puede observar principalmente el crecimiento del tío Jesse y sus tres sobrinas DJ, Stephanie y Michelle. Por ejemplo en el inicio de la serie, DJ Tanner es una estudiante de primaria (Correll, 1987), mientras que en el último capítulo del programa se prepara para asistir a su baile de graduación de la secundaria y luego empezar la universidad (O'keefe, Tatham, Tatham, Fields y Bogard Maier, 1995). Una situación similar sucede en *The Fosters*, donde en el primer capítulo los hijos de Lena y Stef asisten a la secundaria (Benton Johnson, 2013) y hacia finales de la quinta temporada se gradúan, comienzan la universidad y cada uno emprende su propio camino. Este último punto, puede verse claramente en la última escena del último episodio del programa. Stef y Lena deciden vender su casa y toda la familia se reúne allí por última vez. Finalizado el encuentro, cada uno de sus hijos; algunos a punto de casarse, otros estudiando y otros dando sus primeros pasos en el mundo laboral; suben cada uno a su respectivo auto y se marchan cada uno por su lado (Paige y Bredeweg, 2018).

Esta misma situación se repite en *Gilmore Girls*. En la temporada 1, Rory es una estudiante de 15 años (Verges y Efros, 2000). Cuando la serie finaliza, el personaje de Alexis Bledel se gradúa de la universidad y abandona su Stars Hollow natal para comenzar su carrera profesional (Pai, 2007).

Opening credits: cortinas musicales + escenas

Toda serie de televisión tiene como apertura una cortina musical que cuando el público la escucha lo remite al producto cultural. Si analizamos los *opening credits* (incluyendo sus escenas y música) de los programas seleccionados, veremos que en todos se repite una misma temática: el amor y la unión que reina en los círculos familiares.

En el caso de que Adorno y Horkheimer analizaran las series elegidas para esta tesina dirían que los productores de TV presentan estos cinco shows televisivos como algo nuevo para el público pero no son más que la representación de algo idéntico en diferentes formas. Todas estas series toman al amor como algo que atraviesa a cualquier familia y como la solución para enfrentar cualquier problema juntos (lo idéntico) y lo depositan en círculos familiares de composición variada y correspondientes a distintas épocas y contextos sociales, culturales y políticos (las formas diferentes) (Wolf, 1985, p.46-48).

En esta sección del capítulo analizaremos las palabras de cada una de las cortinas musicales de los programas seleccionados y las escenas que la acompañan en la apertura de todos sus episodios. ¿Por qué resulta relevante analizar estas escenas junto con la letra de las canciones? Porque ambos son, en palabras de Victorino Zecchetto, marcas temáticas. Estas permiten dar cuenta del tema del discurso; es decir de la temática del programa de TV, a partir de ciertas pautas, como los rasgos o motivos temáticos. Estos son pequeños elementos que se figuratizan de distintas maneras y que al articularse dentro del texto remiten al tema (Zecchetto, 2003, p.254-263).

A continuación, entonces, veremos cómo los elementos presentes en los *opening credits* (escenas y música) de las series elegidas para esta investigación dan cuenta de la temática de todas ellas: el amor, la unión y la incondicionalidad como la base de todo círculo familiar.

Comencemos esta parte del análisis con *La familia Ingalls*. Si bien su cortina musical no cuenta con letra, las escenas de la apertura que acompañan a su característica melodía remiten a la temática familiar. Esta breve introducción, que da comienzo a cada uno de los capítulos, es un indicador de que el círculo familiar que protagoniza el programa es feliz, unido y disfruta de su vida en el pueblo y principalmente de tener una casa en medio de una pradera (Landon, 1974).

En estas escenas, la familia se presenta al público en sus espacios de todos los días y que para ellos son sinónimo de hogar: la pradera y Walnut Groove. En la apertura, el matrimonio Ingalls, con su característica ropa del 1800, se encuentra sentado en su carreta y con una sonrisa en sus rostros observa a sus tres hijas pequeñas (Mary, Laura y Carrie) correr y saltar por el campo (Landon, 1974).

La sitcom *Family Ties* tuvo a la canción *Without Us* como cortina musical durante sus siete temporadas:

"I bet we've been together for a million years

And I bet we'll be together for a million more

It was like I started breathing on the night we kissed

And I can't remember what I ever did before

What would we do, baby, without us?

What would we do, baby, without us?

And there ain't no nothing we can't help each other through

What would we do, baby, without us?" (Barry y Scott, 1982).

Si bien la canción se mantuvo a lo largo de toda la emisión de la serie, las escenas que la acompañaban fueron cambiando a lo largo del tiempo. Pero, ¿cuál fue el motivo de estos cambios? La idea original de Gary David Goldberg, el creador de la serie, era realizar una comedia sobre unos padres exhippies que intentaban ajustarse a la sociedad de los 80. Por lo tanto, el foco principal iba a estar puesto en el matrimonio de Elyse y Steven, un punto que queda muy claro al leer la canción romántica que fue utilizada como cortina del programa. Sin embargo, NBC, cadena televisiva que produjo el show, se dio cuenta que la audiencia se sentía mucho más atraída por Alex, el adolescente republicano que interpretaba Michael J. Fox. Por lo tanto, decidieron que *Family Ties* realizaría mucho más énfasis en Alex y su familia que en la relación de pareja de Steven y Elyse (Brooks, 2005, p.138).

Fue un cambio tan drástico que Goldberg le dijo a los actores Michael Gross y Meredith Baxter-Birney que entendía perfectamente si decidían abandonar el programa (Brooks, 2005, p.138).

El foco original del exitoso programa televisivo de los ochenta quedó reflejado no solo en la canción, sino también en las escenas de apertura de la primera temporada. En ellas, se puede ver al matrimonio Keaton con un álbum de fotos mostrándole a sus tres hijos los recuerdos de su juventud: su participación en protestas contra las armas nucleares, contra la guerra de Vietnam, su casamiento, sus viajes a África, entre otras imágenes. En la última escena antes de que finalice la canción, Alex, Mallory y Jennifer salen de cuadro y solo se puede observar a Elyse y Steven viendo el álbum fotográfico (Goldberg, 1982).

Las escenas que acompañan a *Without Us* en las siguientes temporadas hacen que diversas frases de la canción, como "*What would we do baby without us?*" ("¿Qué haríamos sin nosotros?") cobren otro significado, relevancia y remitan al amor y unión de una familia.

Los *opening credits* de la segunda y tercera temporada de *Family Ties* muestran diversos momentos en donde se puede ver el cariño de la familia, la complicidad de los hermanos, las cenas familiares y los momentos más felices de los Keaton. A la par de estas escenas de distintos capítulos del show, se puede ver como alguien pinta un cuadro y retrata a los cinco miembros de la familia en un abrazo.

En el resto de las temporadas, la introducción a los capítulos es exactamente igual a la descripción que se realizó en el párrafo anterior. La única diferencia es que en lugar de un cuadro, la cámara le muestra a la audiencia distintos espacios de la casa de los Keaton en donde se encuentran portarretratos con imágenes de los miembros de la familia (Goldberg, 1989).

Por su parte, todas las temporadas de *Full House* tuvieron como cortina musical a *Everywhere you look* acompañada de diversas escenas en donde se presentan a los distintos integrantes de la familia en determinados espacios de la casa de los Tanner o recorriendo diferentes puntos de la ciudad de San Francisco, lugar en donde transcurre toda la serie. A medida que se iban incorporando nuevos personajes a la historia, la apertura fue cambiando ya que ellos también aparecían. Sin embargo, la escena que se mantuvo en las ocho temporadas fue la primera en donde se los puede ver a Danny, Joey, Jesse, DJ, Stephanie y Michelle cruzando el icónico Golden Gate Bridge en un convertible rojo (Franklin, 1987).

“What ever happened to predictability?

The milkman, the paperboy, evening TV.

How did I get to living here?

Somebody tell me please

This old world's confusing me

With clouds as mean as you never seen,

Ain't a bird that knows your tune

Then a little voice inside you whispers

Kid don't sell your dreams so soon.

Everywhere you look,

There's a heart

A hand to hold onto.

Everywhere you look,

There's a face

Of somebody who needs you.

Everywhere you look,

When you're lost out there and you're all alone,

A light is waiting to carry you home.

Everywhere you look." (Frederick, Salvay y Franklin, 1987).

Como sucede con los casos descritos anteriormente, *Everywhere you look* relata el amor que atraviesa a una familia. "*Everywhere you look. There's a heart. A hand to hold onto. Everywhere you look. There's a face of somebody who needs you*" ("A donde mires hay un corazón, una mano de la cual agarrarse. A donde mires, hay un rostro de alguien que te necesita") (Frederick, Salvay y Franklin, 1987). Este es uno de los fragmentos de la canción que claramente da cuenta de la incondicionalidad que hay entre los Tanner afirmando, al igual que en muchos capítulos, que son una familia en la que todos se acompañan mutuamente en cualquier momento (Franklin, 1987).

A su vez, puede decirse que la canción representa la mirada de la familia desde el punto de vista del tío Jesse. Como se explicó en el marco contextual, este personaje se muda a la casa de su cuñado luego de la muerte de su hermana para ayudar en la crianza de sus sobrinas. Sin embargo, para este joven rebelde no fue fácil adaptarse a su nueva vida y la canción refleja este sentimiento que Jesse tiene durante la primera temporada (Ripps y Van Atta, 1988): "*How did I get to living here? Somebody tell me please. This old world's confusing me*" ("¿Cómo terminé viviendo acá? Alguien que me diga, por favor. Este viejo mundo me confunde"). A pesar de que su vida en la casa de los Tanner es completamente diferente a lo que estaba acostumbrado, el personaje de John Stamos se da cuenta que es un lugar de amor y en donde, como dice la canción, siempre va a haber alguien dispuesto a ayudarlo, a guiarlo y a acompañarlo (Frederick, Salvay y Franklin, 1987).

La serie *Gilmore Girls* tuvo como cortina de sus siete temporadas a la canción *Where you lead*, la cual muestra el estrecho y especial vínculo que existe entre madre e hija, protagonistas del programa (King y Stern, 1971). Rory y Lorelai tienen una diferencia de 16 años de edad y esto ha hecho que su relación sea muy cercana al punto que en muchos episodios se comportan como mejores amigas en lugar de madre e hija. La canción habla de la incondicionalidad existente en su vínculo y que siempre se van a acompañar sin importar el camino que cada una tome (Sherman – Palladino, 2000).

"If you're out on the road

Feeling lonely, and so cold

All you have to do is call my name

And I'll be there on the next train

Where you lead, I will follow

Anywhere that you tell me to

If you need, you need me to be with you

I will follow where you lead” (King y Stern, 1971).

La introducción de cada capítulo de *Gilmore Girls* cuenta con escenas de distintos momentos que comparten Rory y Lorelai a lo largo del show televisivo y también escenas con otros personajes que forman parte de la vida de esta dupla, como Emily y Richard. La última escena de estos *opening credits* puede considerarse como una de las más relevantes y significativas para entender la temática de este producto cultural. En ella se puede ver a madre e hija sentadas en Luke’s, su cafetería predilecta en Stars Hollow, y conversando sin parar. Es una escena que muestra su complicidad, la confianza que existe entre ambos personajes y su obsesión por tomar café (Sherman – Palladino, 2000).

Por último, analizaremos la apertura de *The Fosters*. La serie de Freeform TV tuvo como cortina musical a *Where you belong*:

It's not where you come from

It's where you belong

Nothing I would trade

I wouldn't have it any other way

You're surrounded

By love and you're wanted

So never feel alone

You are home with me

Right where you belong” (Kimmel, 2013).

Esta canción da cuenta de que este show televisivo se centrará en el hecho de que las personas no necesitan un vínculo de sangre para considerarse familia, sino que el amor y sentirse querido en determinado lugar es todo lo que se necesita: “*It's not where you come from. It's where you belong. You're surrounded by love and you're wanted*” (“No se trata de dónde venís, se trata de a dónde perteneces. Estás rodeado de amor y sos querido”) (Kimmel, 2013).

Las escenas que acompaña esta cortina musical muestran distintos espacios de la casa familiar y objetos que forman parte de la cotidianeidad de los Adams Foster: el piano y los discos de música de Brandon, un bowl de cereales, las fotos familiares pegadas en la heladera de la cocina, los cubrecamas de las habitaciones, la placa de la policía de San

Diego de Stef, las marcas en la pared que indican la altura de Mariana y Jesús a medida que iban creciendo, una pila de platos por secar, elementos del baño, entre otros (Paige y Bredeweg, 2013).

En conclusión, cada uno de los elementos descritos (cortinas musicales y escenas de apertura) en cada una de las series seleccionadas son rasgos temáticos. El amor, la unión e incondicionalidad que caracteriza a estos cinco círculos familiares se figuratizan en sus *opening credits* a través de sus escenas y de la letra de la cortina musical que acompaña (Zecchetto, 2003, p.254-263). Sin embargo, es importante destacar y no perder de vista que estas escenas de amor, incondicionalidad y unión familiar no son amor, incondicionalidad y unión en sí sino que son mensajes de amor, incondicionalidad y unión que se van articulando dentro de cada serie (Hall, 1972-1979, p. 1-7).

Otro común denominador

Como se ha mencionado previamente, *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House*, *Gilmore Girls* y *The Fosters* están atravesados por la misma temática: el amor y la unión que reina en los círculos familiares. Sin embargo, existen otros puntos que también se repiten en cada una de estas series y son los conflictos y cuestiones con los que las familias tienen que lidiar todos los días.

Volveremos a retomar la teoría de Victorino Zecchetto sobre las marcas temáticas. Como ya hemos dicho, estas marcas dan cuenta del tema del discurso a partir de ciertas pautas como los rasgos temáticos. En esta sección analizaremos las dos pautas restantes: el tema propiamente dicho y lo verosímil (Zecchetto, 2003, p.254-263).

Zecchetto describe al tema propiamente dicho como lo que atraviesa todo el discurso. En el caso de las series seleccionadas sabemos que la temática principal es la familia. Pero este tema se va construyendo a partir de ciertos elementos/mensajes que sostienen estos textos situados y también a partir de la repetición de los mismos.

Los cinco productos culturales que están siendo analizados en esta investigación construyen la temática de familia a partir de distintas situaciones presentes en todos sus capítulos y que repercuten en cada una de las personas que integran ese círculo familiar: mensajes sobre la asistencia de los hijos a la escuela, sobre conflictos en dicha institución, sobre ir a la universidad, acerca del futuro de los hijos, sobre pérdidas de algún familiar o amigo cercano, mensajes sobre conflictos de pareja, problemas económicos, problemas de salud, problemas en el trabajo, peleas entre hermanos, peleas entre padres e hijos, conflictos matrimoniales, entre otros. Todos estos elementos/mensajes, entonces, construyen el tema familia (Zecchetto, 2003, p.254-263). Queda claro que a pesar de que la composición de los círculos familiares puede ser muy variada, hay experiencias que son universales y que las atraviesa cualquier familia (Young y McCrady, 2018, p.118). Sin

embargo, la forma en la que algunas de estas cuestiones son presentadas al público han ido cambiando a lo largo del tiempo.

Comparemos el caso de *La familia Ingalls* y *The Fosters* y la manera en que ambas series construyen el mensaje sobre la escolaridad y el futuro de los más pequeños de cada familia (Hall, 1972-1979, p. 1-7).

La escuela de Walnut Groove, claro ejemplo de las instituciones educativas del 1800 en áreas rurales, era una pequeña casa que funcionaba como iglesia los domingos y que tenía un único salón a donde asistían niños de todas las edades. De este grupo de estudiantes muy pocos eran los que años más tarde asistirían a la universidad (Landon, 1974).

En el caso de los alumnos varones, muchos de ellos querían ser granjeros como sus padres. Este hecho queda muy claro en *Goodbye, Mrs Wilder*, el episodio número 16 de la séptima temporada. En este capítulo, los habitantes más adinerados de Walnut Groove proponen que los alumnos reciban clases de francés. Sin embargo, Laura Ingalls, actual maestra local, cuestiona esta idea. El personaje de Melissa Gilbert afirma que la mayoría de sus estudiantes quieren ser granjeros y que enseñarles la lengua francesa no tendría sentido. “Ni siquiera yo puedo dominar el francés. Lo que estoy diciendo es que mis estudiantes tienen que esforzarse por manejar las materias más esenciales, como matemática, historia, leer, escribir, deletrear”, sentencia Laura. Después de un largo debate, este personaje gana la batalla y la agricultura se suma como una materia más a la escuela de Walnut Groove (Claxton, 1981).

Por su parte, las mujeres deseaban convertirse en maestras. Para esto no era necesario asistir a una casa de altos estudios, sino que la preparación que recibían en la escuela era suficiente. Bastaba con rendir un examen, tal como hizo Laura en la sexta temporada, para obtener su certificado de docente (McCray, 1980).

Las buenas y malas calificaciones y los conflictos entre los alumnos son moneda corriente en las escuelas de ambos shows televisivos. Sin embargo, *The Fosters*, al situarse en los tiempos que corren actualmente, representa una escuela del siglo XXI. Las clases de robótica, tratar en clase temáticas vinculadas a la sexualidad y los equipos de lucha, baile y vóley dan cuenta de ello (Paige y Bredeweg, 2013).

Este programa de Freeform TV también trata otras cuestiones frecuentes de las escuelas norteamericanas de hoy en día, como la diferencia entre las escuelas públicas (Paige y Bredeweg, 2017) y los colegios privados y también los ataques a mano armada en distintos espacios como una institución educativa. En *Potential Energy*, el primer episodio de la cuarta temporada, el actual novio de Mariana se entera de que ella lo engañó con alguien más y decide llevar un arma de fuego al colegio para asesinarla. Cuando se

descubre que un estudiante de Anchor Beach lleva un arma en su mochila, los directivos se comunican con la policía y se activa un protocolo de seguridad (Paige y Bredeweg, 2016).

La problemática que se les presenta a los estudiantes de último año sobre elegir una carrera y ser aceptados en una universidad está presente en *The Fosters*. A diferencia de *La familia Ingalls*, las posibilidades que tienen los estudiantes una vez graduados de la escuela son infinitas. Tomemos el caso de Mariana, por ejemplo. Este personaje participaba activamente en distintas actividades extracurriculares, como por ejemplo el equipo de robótica. Esto le permitió comenzar la carrera de ingeniería informática cuando se graduó de Anchor Beach (Paige y Bredeweg, 2018).

La tercera pauta que describe Zecchetto al hablar de las marcas temáticas y que hemos mencionado en nuestro marco teórico es lo verosímil. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de verosimilitud en un producto cultural como las series que aquí se analizan? Lo verosímil aparece en los discursos cuando la audiencia sabe que lo que está sucediendo es probable que suceda de determinada manera porque así ocurre en casos similares (Zecchetto, 2003, p.254-263).

Entonces al mirar una serie que sabemos que tiene como protagonista a un círculo familiar damos por sentado que ciertas situaciones sucederán y que se resolverán de una manera determinada. Supongamos que de repente uno de los personajes de las series seleccionadas descubre que tiene poderes sobrenaturales. Esto no sería verosímil para la audiencia porque al tratarse de familias que viven en el mismo mundo que ellos saben que no ocurrirá nada mágico de manera inesperada, sino que sucederán situaciones vinculadas a problemas económicos, salud, educación, relaciones amorosas, problemas con los hijos, entre otros hechos que pueden estar presentes en cualquier familia común y corriente (Zecchetto, 2003, p.254-263).

La idea de lo verosímil nos permite acercarnos a la noción de géneros discursivos. Cada género tiene determinados elementos estables y controlados que nos permiten comprender lo que sucede en el producto cultural que estamos viendo o leyendo. Estos elementos propios de cada género es lo que le permite al público prever qué tipo de contenido va a consumir y qué cosas van a resultar verosímiles en ese determinado universo (Zecchetto, 2003, p.254-263). Veamos algunos ejemplos en base a las cinco series seleccionadas:

Como se dijo previamente, *La familia Ingalls*, *Family Ties*, *Full House*, *Gilmore Girls* y *The Fosters* tienen cortinas musicales sobre el amor, la unión y la incondicionalidad de los círculos familiares. Son canciones optimistas que funcionan como indicio para el público de que cualquier situación que tengan que atravesar los personajes se resolverá y podrán continuar con sus vidas. Si Adorno y Horkheimer analizaran productos culturales con

familias protagonistas probablemente dirían que son todos productos estándar en donde los finales felices se reproducen masivamente (Wolf, 1985, p.46-48).

El público puede prever, entonces, que es lo que sucederá en ese contenido que está consumiendo. Por ejemplo, puede saber con anticipación que si hay algún problema de pareja entre madre y padre se resolverá o que en algún momento de la historia alguno de los miembros de la familia tendrá un accidente o problema de salud que pondrá en riesgo su vida y que tendrá al resto de la familia en vilo. Cuando esto efectivamente ocurre, la audiencia sabe que es muy probable que el personaje se salve. Analicemos algunos ejemplos de las series seleccionadas: en *La familia Ingalls* Charles es aplastado por la piedra del molino en el que trabaja y, luego de una larga recuperación, sobrevive (McCray, 1979); en *Family Ties* Steven sufre de un paro cardíaco y, luego de una operación muy complicada, sobrevive (Lawrence, 1988); en *Full House* Michelle se cae andando a caballo y pierde la memoria, pero unas semanas después del accidente logra recuperarla (O'keefe, Tatham, Tatham, Fields y Bogard Maier, 1995). En *Gilmore Girls*, Richard sufre un paro cardíaco y sobrevive (Pai, 2007), mientras que en *The Fosters* Stef recibe un disparo durante una jornada de trabajo y, luego de una larga operación, también sobrevive (Sacani, 2013).

La circulación de los mensajes de familia

La transmisión de un mensaje no es un proceso tan lineal y simple como lo planteaban las primeras investigaciones en Ciencias de la Comunicación. En este sentido, la corriente investigativa de los *Cultural Studies* asegura que las estructuras sociales y el contexto son elementos vitales para entender el contenido de los mass media y las acciones que estos últimos pueden generar. (Wolf, 1985, p.61-62). Esto quiere decir que diversos factores sociales, culturales, políticos y económicos rodean y tienen un impacto en el circuito de circulación de los mensajes (producción, circulación, distribución/consumo y reproducción). Stuart Hall, referente de los Estudios Culturales, analiza puntualmente el mensaje televisivo y por eso tomaremos su teoría para analizar la circulación de los mensajes Ingalls, Keaton, Tanner, Gilmore y Adams Foster (Hall, 1972-1979, p.1).

El primer paso de este proceso es la construcción / producción del mensaje. Para ello es fundamental tener a disposición determinadas habilidades técnicas, entender que es lo que busca la audiencia, el presupuesto disponible, seguir determinadas reglas y entender determinados significados y conceptos (Hall, 1972-1979, p.3).

Tomemos el caso de *The Fosters* para analizar este primer punto. Según Patrice Oppliger y Mel Medeiros, autoras del ensayo "A Different Kind of Foster Family: Portrayals of Teen Foster Care on Freeform", esta serie le presentó a los espectadores una representación de familia que se encontraba por fuera de los valores más tradicionales y conservadores (la heterosexualidad e hijos biológicos) (Oppliger y Medeiros, 2018, p.158). Como hemos

mencionado previamente, Freeform TV decidió romper con la manera en la que una familia se mostraba en televisión porque los televidentes querían ver a un nuevo tipo de familia cuando prendieran los televisores. Es aquí en donde damos cuenta de la importancia de escuchar a la audiencia a la hora de producir un mensaje televisivo / serie televisiva (Newman y Witsell, 2018, p.2).

The Fosters pone foco en cuestiones vinculadas a la comunidad LGBTQ y el *foster care*, el sistema estatal de Estados Unidos para darle a los niños huérfanos un hogar temporal o permanente. Para ello, los productores del programa debieron informarse sobre ambas temáticas y así lograr que su representación sea lo más cercana posible a la realidad.

Sobre las representaciones de personajes LGBTQ, Young y McCrady, autoras del ensayo "We are definitely not the Brady Bunch: an Analysis of Queer Parenting in the Teen Family Drama *The Fosters*", establecen lo siguiente:

Este ensayo, entonces, críticamente examina la representación de la maternidad lésbica y la construcción de una familia *queer* en la serie *The Fosters*. En base a estudios sobre género, exploramos cómo *The Fosters* es una visión alternativa de familia al mismo tiempo que refuerza estructuras familiares tradicionales y la heteronormatividad en América (Young y McCrady, 2018, p.118-119).

Por otro lado, Oppliger y Medeiros analizan de qué manera la cadena televisiva Freeform TV construyó la representación del *foster care* en la serie:

La investigación que hizo Freeform para crear representaciones de *foster care* en su programación es evidente, especialmente en *The Fosters*. Los creadores Bredeweg y Paige apuntaban a crear un show educativo y entretenido que "no solo abriera los corazones y las mentes a la igualdad y a los problemas sociales, sino que también ayudara a los fanáticos a imaginar lo bien que le podrían hacer a una persona huérfana adolescente o en sus veinte años (...). Bredeweg afirmó que él y Paige sabían que tenían una historia que nunca antes se había contado en televisión. Paige explicó que nunca antes se habían contado historias sobre el *foster care* tan en detalle porque "es difícil para nosotros como cultura ver en qué estamos fallando. Les estamos fallando a algunos niños. Hay chicos sin hogar. ¿Cómo puede ser que eso esté bien?". Bredeweg y Paige expresaron su preocupación representando de manera acertada el sistema de *foster care*, siendo muy cuidadosos en su representación de trabajadores sociales, los padres que reciben a un huérfano en su casa, los padres biológicos y los adolescentes sin familia (Oppliger y Medeiros, 2018, p.161).

Pensemos por ejemplo en *La familia Ingalls* y *Family Ties*, ¿cómo hubieran hecho los productores de NBC para crear estas historias si no hubieran tenido información acerca de la vida en el 1800 y detalles sobre el partido republicano y los ideales de los hippies en los 70? Queda claro, entonces, que el momento de producción de un mensaje de TV requiere de ciertos pasos previos fundamentales (Hall, 1972-1979, p.3).

Una vez que el mensaje televisivo fue construido es momento de ponerlo al aire para que comience a circular y sea consumido y decodificado por la audiencia. En este momento, el mensaje genera un “efecto” en el público: puede entretener, puede influir, persuadir y dejar un impacto emocional, cognitivo e ideológico (Hall, 1972-1979, p.4). Estos efectos pueden ser de lo más variados ya que cada uno de los integrantes de esa audiencia es distinto. Las características y elementos propios de ese mensaje interactúan de forma diferente con los rasgos específicos de la personalidad de cada televidente (Wolf, 1985, p.17).

Al poner el mensaje en circulación y ser decodificado por el público, es válido preguntarnos también qué hacen las personas con los media. Los mensajes que la audiencia recibe a través de los medios masivos de comunicación son interpretados y adaptados al contexto particular de cada receptor, el cual actúa en base a la información que los mass media le proporcionan (Wolf, 1985, p.39).

Analicemos este punto tomando el caso de *Full House*. Esta serie le presentó a la audiencia una alternativa diferente sobre la organización familiar, la paternidad y las tareas domésticas en una época en la que la división de tareas según el sexo comienza a cambiar. *Full House* nos muestra a un padre viudo, que tiene tres hijas pequeñas y horarios de trabajo impredecibles por ser periodista que hacen que necesite de ayuda extra para cuidar a DJ, Stephanie y Michelle. Es entonces cuando Joey y Jessie llegan a la casa de los Tanner para asistir a Danny y para que las más pequeñas de la familia siempre cuenten con alguien que las cuide. El acuerdo funciona para todos los personajes y se nos presenta un modelo ideal de cuidado de los hijos sin necesidad de contratar a una niñera (Leppert, 2012, p.11-13).

Full House, My Two Dads, Mr. Belvedere, y Kate & Allie luchan contra los problemas del día a día para que los hijos reciban el cuidado que necesitan y sugieren que la solución ideal frente a esto es que todos los miembros del círculo familiar vivan bajo el mismo techo (Leppert, 2012, p.13).

La audiencia, entonces, puede tomar la información que se le presenta en la representación y trasladarla a su vida para solucionar sus problemas. En este sentido, también podríamos tomar el caso de *Gilmore Girls*. Esta serie nos presenta información sobre cómo tener un vínculo ideal entre madre e hija y cómo lograr ser aceptada en las universidades más prestigiosas de los Estados Unidos (Sherman – Palladino, 2000).

Por otro lado, hay autores que afirman que los productos culturales son una parte fundamental del proceso de construcción de la realidad social a partir de los temas, valores y normas sociales que presentan y el énfasis que ponen en cada cuestión. Cada uno de estos elementos es llevado y representado en TV por diversos personajes que luego pueden ser tomados por la audiencia para construir su realidad e incluso su identidad. En conclusión, el receptor toma la información de la que dispone a través de los medios masivos de comunicación, como la televisión, y la utiliza en su cotidianeidad (Vilches, 1993, p.1).

Tomemos de ejemplo a Elyse Keaton de *Family Ties* para profundizar en esta idea. El personaje interpretado por Meredith Baxter-Birney refuerza una cuestión social propia de los años 80 (una verdad parabólica, diría Umberto Eco): las madres pueden tener una carrera profesional si así lo desean. Como hemos mencionado previamente, varios autores definen a Elyse como una madre trabajadora o una super mamá, es decir una mujer que no sola se ocupa del cuidado de sus hijos y de las tareas del hogar, sino que además trabaja como arquitecta. La mesa de dibujo en la cocina de los Keaton es una de las tantas pruebas de que Elyse logra dividir su tiempo entre su familia y su trabajo. De esta forma y con la ayuda de un esposo que entiende que las mujeres también tienen el derecho de trabajar y proveer para su familia, Elyse logra ser una madre presente en la vida de sus hijos y también logra desarrollar una importante carrera profesional (Leppert, 2012, p.19).

La señora Keaton rompió con el molde dominante en televisión de los personajes femeninos que establecía que las mujeres debían quedarse en casa cuidando a los hijos y realizando las tareas del hogar (Goldberg, 1982). En este sentido podríamos decir que Caroline Ingalls sería la antítesis de Elyse. Como hemos explicado en el marco contextual, el personaje que Karen Grassle interpretó en *La familia Ingalls* es una madre cariñosa, dedicada totalmente al cuidado de sus hijos, que escucha, acompaña y siempre aconseja a su esposo en cada situación que la familia atraviesa. Mientras Charles provee para su familia, Caroline se queda en la casa cocinando, limpiando, cosiendo ropa, cuidando de los más pequeños de la familia o se dirige a Oleson's Mercantil, el almacén de Walnut Groove (Brooks, 2005, p.102 -103).

A pesar de que las tareas entre Caroline y Charles están claramente divididas, Caroline le deja en claro a su esposo en varias oportunidades que la crianza de los hijos es un trabajo en equipo y que ella también puede proveer para su familia en caso de necesitarlo. Más allá de estas excepciones, Caroline no logra salir de este molde y refuerza la idea de una organización patriarcal en la familia (McCray, 1979).

En conclusión y tal como plantea la Teoría Funcionalista, la televisión y sus contenidos cumplen con una función clave, además de entretener: refuerzan diferentes ideas y

normas sociales que forman parte del proceso de construcción social de la realidad. Sin embargo, al momento de analizar este punto no debemos perder de vista que estos productos culturales son mensajes que se sitúan en un determinado contexto social y cultural y que no puede ser ignorado por los productores televisivos (Zecchetto, 2003, p.254). *Family Ties*, por ejemplo, fue producida en los años 80, década en la que el machismo empezó a ser condenado fuertemente y en la que las mujeres ya no se limitaban al rol de ama de casa. Los productores del programa debían prestar atención al contexto social en el que su discurso iba a estar inserto y este fue el motivo por el cual Elyse es madre y arquitecta sin problema alguno (Goldberg, 1982).

Con el resto de las series seleccionadas sucede exactamente lo mismo. *The Fosters*, por ejemplo, fue realizada en una época en donde hablar de sexualidad ya no es un tabú o una cuestión 100% controversial y en consecuencia mostrar en televisión una familia encabezada por dos madres ya no resulta algo anormal (Paige y Bredeweg, 2013).

Hay un último punto que es fundamental mencionar cuando hablamos de la puesta en el aire de los mensajes televisivos: la posibilidad de que sean decodificados erróneamente; es decir por fuera de los términos que la producción quiere (Hall, 1972-1979, p.11-12). Tomemos el caso de *Family Ties*. Hemos dicho que Alex Keaton es un personaje sumamente conservador y machista que se inserta en una época en donde los comentarios sexistas y en contra del movimiento feminista comienzan a ser condenados. Para que la audiencia no malinterprete esta clase de comentarios que Alex realiza frecuentemente y los decodifique como una convicción de los productores y de los miembros de la cadena, los creadores del show siempre dejan en claro a través de otro personaje (generalmente Steven o Elyse) que estos comentarios no son correctos. De esta forma, la producción fija una posición feminista que se ajusta al contexto en el que la serie fue realizada y emitida (Leppert, 2012, p. 70).

Modelos, arquetipos o estereotipos: ¿qué instalan los medios?

En nuestro marco teórico, hemos establecido que los programas de ficción, como las series seleccionadas, son el lugar en donde los medios pueden instalar arquetipos, modelos, estereotipos y juicios de valores sobre distintas prácticas humanas, entre otros elementos.

Los arquetipos o modelos son una representación ideal de una determinada cosa y se sostienen de manera arbitraria y por convención social en cierto momento y en una sociedad determinada. El arquetipo ejemplifica y puede ser considerado como un símbolo que establece patrones que pueden reproducirse a lo largo del tiempo. Es un modelo ideal de comportamiento de un ámbito o rol social. Por otro lado, los estereotipos son representaciones estigmatizantes y reduccionistas de las personas porque solo toman algunos pocos rasgos y los exageran (Cicalese, 2010, p.33-36).

Queda claro que hablar de modelo/arquetipo y estereotipo no es lo mismo. En esta tesina nos corresponde hablar de modelos ya que las series seleccionadas logran instalar modelos de familia diferentes y que resultan ideales para el contexto en el que fueron realizados. El desarrollo que tienen todos los personajes principales a lo largo de las series y sus complejas personalidades hace que no se los pueda encasillar dentro de la categoría de estereotipos. No son representaciones estigmatizantes, ni reduccionistas ya que los personajes crecen y evolucionan a lo largo de las temporadas (Cicalese, 2010, p.33-36).

En primer lugar, *La familia Ingalls* (1974-1983) nos presenta un modelo familiar patriarcal integrado por un padre que trabaja para proveer para su familia y una madre que se queda en casa y no sale a trabajar porque para la época en la que transcurre la historia (mediados del 1800) no hubiera sido visto con buenos ojos. Además, es un círculo familiar integrado en su mayoría por hijas mujeres que ven como su único futuro posible ser madres, casarse y ser maestras (Landon, 1974).

Por otro lado, en *Family Ties* (1982-1989) se mantiene la representación de una familia nuclear intacta pero con una reestructuración de roles y división de tareas. Esta serie constituye un modelo de familia de clase media en donde los quehaceres domésticos se reparten entre los distintos miembros de la familia de manera equitativa y en donde además ambos padres tienen la posibilidad de desarrollar una carrera profesional. Por otro lado, los hijos pueden ir a la escuela, a la universidad y estudiar lo que les gusta (Goldberg, 1982). Por su parte, *Full House* (1987-1995) nos presenta un modelo que surge a raíz de una necesidad y que le plantea a la audiencia una posible solución para la crianza de los más pequeños en el caso de que uno o ambos padres mueran. Además nos presenta una masculinidad mucho más vinculada a las tareas del hogar. Es un círculo familiar encabezado por un padre viudo que cuenta con la ayuda de su mejor amigo, de su cuñado y también con la ayuda de su hija mayor que intenta ocupar un rol maternal para sus hermanas (Franklin, 1987).

Por último, *Gilmore Girls* (2000-2007) y *The Fosters* (2013-2018) presentan modelos que años anteriores hubieran sido condenados severamente. Por un lado, *Gilmore Girls* nos muestra una familia encabezada por una madre trabajadora que quedó embarazada en su adolescencia y que decidió no casarse y tener a su hija de todas formas (Sherman – Palladino, 2000). Mientras que *The Fosters* representa a un modelo de familia constituido por un matrimonio de dos mujeres y que deja en claro que los vínculos de sangre no necesariamente deben ser lo principal en un círculo familiar (Paige y Bredeweg, 2013).

Reflexiones finales

Para esta última parte del análisis, nos basaremos principalmente en la teoría planteada por Marla Brooks en “The American Family on Television: a chronology of 121 shows,

1948-2004". En primer lugar, teniendo en cuenta todo lo que se ha mencionado y analizado previamente, queda claro que las familias a las que pertenece la audiencia son cada vez más variadas y por lo tanto resulta apropiado hablar de círculos familiares para referirse a los grupos de personas que viven bajo un mismo techo y a otros miembros de la familia inmediata. Además, coincidimos con Brooks en que las representaciones de familia en televisión han cambiado a lo largo del tiempo porque los productores de las cadenas televisivas entienden que los personajes deben reflejar los valores culturales y la coyuntura social y política de cada época (Brooks, 2005, p.1-9), realizando así un consumo de contenidos autorreferencial (Maldonado Rivera y del Valle Rojas, 2010, p.24). Cabe destacar que el período de tiempo seleccionado para esta investigación (modernidad tardía) se caracterizó justamente por una gran aceleración social que produjo grandes cambios en una institución básica de toda sociedad: la familia. Este contexto no puede ser ignorado por los productores televisivos (Rosa, 2011, p.17).

Los años 70 se caracterizaron por ser una década de grandes cambios sociales en Los Estados Unidos y los programas de la época reflejaban este clima. Sin embargo, *La Familia Ingalls*, entre otros shows, era una excepción a la regla. ¿Por qué? En primer lugar porque mostraban a una familia nuclear perfecta e intacta y desde los 60 gran parte del público ya no se sentía identificado con este tipo de representaciones debido al gran aumento de divorcios registrado en aquellos años. De esta manera, el programa se presentaba como el show ideal para todos aquellos espectadores nostálgicos que buscaban prender la televisión y encontrarse con una familia nuclear intacta (Brooks, 2005, p.1-9).

Si bien es cierto que la representación de los Ingalls debía ajustarse al tiempo en el que la historia transcurría, la serie tomó algunas temáticas que el resto de los shows de la época también estaban representando, como el abuso sexual, el alcoholismo, entre otros (Landon, 1974).

Por otro lado, Brooks sostiene que en los años 80 se podían observar familias de ficción millonarias y disfuncionales por estar atravesadas por problemáticas como el incesto. Sin embargo, *Family Ties* es completamente lo contrario a esto. A medida que la década avanzaba, el público extrañaba los shows en donde el amor y la unión reinaba en los círculos familiares y en donde resultaban vitales para enfrentar los problemas cotidianos (Brooks, 2005, p.5). Es por eso que NBC presentó al público una familia nuclear de clase media con problemas comunes y corrientes pero que ponía en el centro de la historia el pasado hippie de Steven y Elyse, sus ideales y los de sus hijos, un choque cultural recurrente en los hogares norteamericanos en la década de los 80. (Goldberg, 1982).

Como hemos mencionado previamente y como también explica Brooks en su libro, en esta década surgió la figura de la mamá trabajadora o super mamá; es decir, una mujer que se

ocupaba de las tareas del hogar y de sus hijos pero que al mismo tiempo tenía una carrera profesional. Junto a estas madres había un hombre que encarnaba una masculinidad doméstica y que entendía que las mujeres también tienen derecho de formarse y salir a trabajar (Brooks, 2005, p.5). Elyse y Steven son un claro ejemplo de esta tendencia televisiva de la época que se encontraba alineada con lo que sucedía en la sociedad norteamericana en esos años (Goldberg, 1982).

La idea de mostrar familias que no estuvieran integradas por padre, madre e hijos comenzó a pisar fuerte en los 90 y se intensificó en los 2000 (Brooks, 2005, p.5-6). *Full House* nos muestra justamente esto. La serie está protagonizada por un círculo familiar que surge a raíz de una tragedia y que está integrado por un padre, sus tres hijas, un tío y un amigo cercano. De esta manera se da lugar a que cualquier televidente que haya atravesado la misma o una situación similar pueda sentirse identificado (Franklin, 1987).

Además, Brooks afirma que a medida que se iba acercando el nuevo milenio, los productores de TV decidieron tratar en los programas cuestiones que antes hubieran sido consideradas inmorales, como la maternidad sin un esposo (Brooks, 2005, p.213). *Gilmore Girls* es el ejemplo perfecto para este punto. No solo porque Lorelai tuvo a Rory siendo adolescente y sin estar casada, sino también porque sus padres condenan por mucho tiempo la decisión de su hija. Entonces, a través de estos personajes, la serie muestra lo que las generaciones anteriores y la generación de los 2000 podían considerar como moral o inmoral (Sherman – Palladino, 2000).

La autora también sostiene que los padres ausentes son moneda corriente en los shows del 2000 al 2010 (Brooks, 2005, p.213) y Christopher, el padre de Rory, es un ejemplo de esto. El personaje no vive en el mismo pueblo que su hija y solo la visita algunas veces al año. En estas oportunidades, él la llena de regalos para intentar reparar su ausencia en su vida (Sherman – Palladino, 2000).

Si bien Brooks solo analiza hasta el año 2004, no hay duda de que la tendencia que ella describe sobre poner al aire cuestiones que antes eran controversiales y hubiesen sido censuradas sigue vigente hasta el día de hoy. Este es el caso de *The Fosters* con sus personajes LGBTQ. Como hemos mencionado, la serie fue realizada a raíz de una demanda muy clara por parte de la audiencia: un nuevo tipo de familia, una que fuera más allá de los valores tradicionales (Newman y Witsell, 2018, p.2).

En conclusión, los productores de televisión observan lo que sucede en la sociedad y en las familias contemporáneas y lo trasladan a la televisión. Además de entretener, su objetivo es ofrecerle a la audiencia información y posibles soluciones que puedan aplicar en su vida y también que se puedan sentir identificados con los productos culturales que

consumen. La composición de las familias televisivas y sus dinámicas cambian a lo largo del tiempo pero todas son atravesadas por mensajes sobre el amor, la unión, la incondicionalidad, la escuela, el trabajo, la universidad, la muerte, problemas económicos, de salud, entre otros.

Capítulo VII: Conclusiones

Hemos establecido que el objetivo general de esta tesina era analizar si los modelos de familia representados en las series televisivas norteamericanas evolucionaron o no a lo largo del tiempo (desde la década de los 70 al 2020). Para ello hemos buscado evaluar la composición de cada una de las familias seleccionadas, el rol que cumple cada uno de sus integrantes en ella y analizar qué diferencias existen entre cada uno de los cinco modelos.

A partir de la observación de cada producto audiovisual seleccionado, la lectura de la bibliografía disponible y la descripción y análisis de cada personaje y de la trama en la cual están insertos nos hemos podido acercar a la respuesta que contesta nuestra principal incógnita: ¿evolucionaron los modelos de familia que se representan en las series de TV norteamericanas desde los 70 hasta el 2020? En el caso de que lo hayan hecho, ¿cómo sucedió?

Las familias seleccionadas son muy diferentes entre sí en su composición y su dinámica familiar. Por un lado, *La familia Ingalls* se presenta como un círculo familiar “perfecto” integrado por un padre trabajador y jefe de familia, una madre ama de casa y tres hijas que van a la escuela y que sus expectativas para el futuro consisten en casarse, tener hijos y ser maestras. A medida que avanzan las temporadas, los personajes crecen y otros nuevos se suman a la familia: nace Grace, adoptan a Albert y luego a James y Cassandra (Landon, 1974).

Luego analizamos *Family Ties*, una serie que nos muestra una familia nuclear de clase media atravesada por la diferencia generacional y el choque de valores e ideales entre los padres e hijos de la familia. Este círculo está integrado por cuatro hijos en edad escolar y por un padre y una madre que cuentan con un empleo cada uno y trabajan en equipo para criar a sus hijos y realizar las tareas domésticas (Goldberg, 1982).

Full House rompe con el molde clásico de familias en TV (padre, madre e hijos) a partir de una tragedia. La serie nos presenta una masculinidad doméstica y un círculo familiar integrado por un padre con dificultades para llevar adelante la crianza de sus tres hijas sin su esposa y por eso decide pedirle ayuda a su mejor amigo y a su cuñado. Al igual que en los productos culturales mencionados previamente, los personajes van creciendo, evolucionando y en consecuencia la familia comienza a agrandarse. Hacia finales de la serie, este círculo familiar tiene nueve integrantes y todos viven bajo el mismo techo: un padre, tres hijas, dos tíos, dos primos y un amigo (Franklin, 1987).

Por su parte, *Gilmore Girls* continúa con la misma idea de *Full House*: no presentarle al público una familia nuclear, “perfecta e intacta”. La representación de un embarazo adolescente y de una madre soltera, trabajadora, que lleva adelante un hogar y un negocio por su cuenta y que decidió no casarse hubiera sido muy criticada antes de los 2000 (Sherman – Palladino, 2000).

The Fosters también desarrolla una representación que hubiera sido controversional en otros tiempos y nos presenta una familia integrada por un matrimonio de dos mujeres y el hijo biológico de una de ellas, producto de su primer matrimonio heterosexual. Años más tarde, ambas deciden ampliar la familia y adoptar a cuatro niños más (Paige y Bredeweg, 2013).

Queda claro entonces que la composición de cada familia ha variado y con el correr del tiempo se han representado cada vez más modelos que antes hubieran sido condenados. Los roles de cada integrante también han evolucionado. No es lo mismo hablar de una Caroline Ingalls que solo se limitaba a realizar las tareas del hogar porque su marido no quería que trabaje, para mantener su hombría intacta, (McCray, 1979) que hablar de Elyse Keaton, ama de casa, arquitecta y con un marido que la apoya para que lleve adelante ambas tareas (Goldberg, 1982). Así como tampoco es lo mismo hablar de DJ Tanner, una adolescente que se pone en el lugar de madre para sus hermanas más pequeñas (Simon, 1990) que hablar de Mallory Keaton, una joven que cuenta con la presencia de ambos padres en su vida (Goldberg, 1982).

Al mostrar esta variedad de modelos y de personajes, la televisión logra cumplir con un punto fundamental: ofrecerle al televidente un contenido con el que se pueda sentir identificado. La audiencia puede realizar un consumo autorreferencial porque al prender el televisor podrá encontrarse frente a frente con una familia y personajes con los que pueda identificarse (Maldonado Rivera y del Valle Rojas, 2010, p.24).

Un último punto que no debemos perder de vista en esta conclusión es que hay situaciones y experiencias que atraviesan a cada uno de estos círculos familiares: educación, relaciones amorosas, salud, problemas económicos, la muerte, conflictos matrimoniales, peleas familiares, amistad, entre otros. A pesar de que cada serie construye todos estos mensajes de manera diferente, son hechos universales y que atraviesan a las cinco familias de esta investigación sin importar el contexto social, político y cultural en el que se ubique su historia. Además, como hemos explicado en nuestro capítulo de análisis, los *opening credits* de cada uno de estos programas da cuenta de que tanto los Ingalls (Landon, 1974), como los Keaton (Goldberg, 1982), los Tanner (Franklin, 1987), los Gilmore (Sherman – Palladino, 2000) y los Adams Foster (Paige y Bredeweg, 2013) están atravesado por tres factores: amor, unión e incondicionalidad.

Entonces, ¿hubo una evolución de los modelos desde los 70 hasta el 2020 o se han mantenido estáticos? En términos de composición y roles de los integrantes podemos afirmar que ha habido una evolución. Sin embargo, hay cuestiones; como la salud, la muerte, la amistad, la educación, los conflictos personales, el amor, la incondicionalidad y unión entre los miembros de cada familia; que son la base de estas cinco representaciones de grupos familiares. Si bien cada serie las trabaja y las representa de una manera diferente, no hay duda de que son mensajes transversales a los cinco productos culturales que se han analizado en esta investigación.

Bibliografía

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana

Amundsen, T. y O'keefe, J. (Productor). (1993). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Ander-Egg, E. (2003). *Métodos y técnicas de investigación social. Vol.IV. Técnicas para la recogida de datos e información*. Buenos Aires, Argentina: Lumen

Barker, C. (1999). *Introducción: televisión, globalización e identidades culturales* EN *Televisión, globalización e identidades culturales*. Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica.

Barker, C. (1999). *Construcción y representación de raza y nación* EN *Televisión, globalización e identidades culturales*. Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica

Barry, J. y Scott, T. (Compositor). (1982). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Benton Johnson, M. (Productor). (2013). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Brooks, M. (2005). *The American Family on Televisión: A Chronology of 121 Shows, 1948-2004*. Carolina del Norte, Estados Unidos.: McFarland&Company, Inc., Publishers.

Carlón, M. (2014). *¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era*. Buenos Aires, Argentina.: La Crujía Ediciones

Cicalese, G. (2010). *Yo soy... ¿Nosotros somos? Comunicación e identidades*. Buenos Aires, Argentina: San Pablo.

Claxton, W. (Productor). (1978). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Claxton, W. (Productor). (1981). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Correll, R. (Productor). (1987). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Diario Clarín (2020). “Series retro: La familia Ingalls, una historia de abusos que la TV de Estados Unidos disfrazó”. Recuperado de: https://www.clarin.com/espectaculos/tv/series-retro-familia-ingalls-historia-abusos-tv-unidos-disfrazo_0_vO8lZ17YS.html

Eco, U. (1983). TV: la transparencia perdida EN La estrategia de la ilusión. Buenos Aires, Editorial Lumen y Ediciones de la flor.

Efros, M. (Productor). (2001). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Fass Palmer, P. (Productor). (2002). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Fass Palmer, P. (Productor). (2003). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Franklin, J. (Productor). (1987). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Frederick, J., Salvay, B. y Franklin, J. (Compositor). (1987). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Garver, L. (Productor). (1982). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Garver, L. (Productor). (1983). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Goldberg, G. (Productor). (1982). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Goldberg, G. (Productor). (1989). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Gugliotta, G. (Productor). (2018). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Hall, S. (1972-1979). *Codificar/decodificar* EN Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies. Londres, Routledge & The CCCS Universidad de Birmingham

Hartle, D. y Sacani, C. (Productor). (2014). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Hernández Sampieri, R. Fernández Collado, C y Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México DF: McGraw Hill/Interamericana Editores SA

Kimmel, K. (Compositor). (2013). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

King, C y Stern, T. (Compositor). (1971). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Maldonado Rivera, C., y del Valle Rojas, C. (2013). *Revisión teórico-conceptual para el estudio de la televisión. Fundamentos para una discusión EN La Trama de la Comunicación*. Temuco, Universidad de la Frontera.

Marín, C. (2006). *Periodismo audiovisual. Información, entretenimiento y tecnologías multimedia*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Matterlart, A. y Mattelart, M. (1997). *Historias de las teorías de la comunicación*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Comunicación

McCray, K. (Productor). (1978). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

McCray, K. (Productor). (1979). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

McCray, K. (Productor). (1982). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

McCray, K. (Productor). (1983). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Newman, E., y Wistsell, E. (2018). *ABC Family to Freeform TV. Essays on the Millennial – Focused Network and Its Programs*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Landon, M. (Productor). (1974-1983). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

- Landon, M. (Productor). (1974). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Landon, M. (Productor). (1978). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Landon, M. (Productor). (1980). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Lawrence, M. (Productor). (1986). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Lawrence, M. (Productor). (1987). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Lawrence, M. (Productor). (1988). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Lawrence, S. (Productor). (2001). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW
- Lawrence, S., y Fass Palmer, P. (Productor). (2001). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW
- Leppert, A. (2012). *TV Family Values: Gender, Domestic Labor and 1980s Sitcoms*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Rutgers University Press
- O'keefe, J. (Productor). (1992). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family
- O'keefe, J. (Productor). (1993). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family
- O'keefe, J., Tatham, J., Tatham, C., Fields, G. y Bogard Maier, B. (1995). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family
- Oppliger, P. y Medeiros, M. (2018). *A Different Kind of Foster Family: Portrayals of Teen Foster Care on Freeform*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Paige, P., y Bredeweg, B. (Productor). (2013). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Paige, P., y Bredeweg, B. (Productor). (2016). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Paige, P., y Bredeweg, B. (Productor). (2017). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Paige, P., y Bredeweg, B. (Productor). (2018). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Pai, H. (Productor). (2003). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Pai, H. (Productor). (2004). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Pai, H. (Productor). (2005). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Pai, H. (Productor). (2006). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Pai, H. (Productor). (2007). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Pai, H., y Fass Palmer, P. (Productor). (2005). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Pai, H., y Rand Kirshner, R. (Productor). (2005). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Pollock, D. (Productor). (1991). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Pollock, D. (Productor). (1992). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Ripps, L. y Van Atta, D. (Productor). (1988). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Rosa, H. (2011). *Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada* EN *Persona y sociedad*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado

Sacani, C. (Productor). (2013). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Sacani, C. (Productor). (2014). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Sacani, C. (Productor). (2015). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Sacani, C. (Productor). (2016). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Sandefur, B.W. (Productor). (1975). *Little House on the Prairie* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Sciarrotta, P., y Scani, C. (Productor). (2013). *The Fosters* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: Freeform

Sherman – Palladino, A. (Productor). (2000). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW

Simon, D. (Productor). (1990). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Simon, D. (Productor). (1991). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family

Uger, A., y Bennett, R. (Productor). (1985). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Uger, A., y Bennett, R. (Productor). (1986). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

Uger, A. (Productor). (1988). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC

- Uger, A. (Productor). (1989). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Varela, M. (2009-2010). *La dinámica del cambio en los medios. Él miraba televisión, Youtube* EN Posgrado en Educación, Imágenes y Medios. FLACSO Cohorte
- Verges, C. y Efos, M. (Productor). (2000). *Gilmore Girls* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: The CW
- Vilches, L. (1993). *La industria de la realidad y Los sueños del bien y del mal* EN La televisión: los efectos del bien y del mal. Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica.
- Warren, M., Rinsler, D., y Ripps, L. (Productor). (1988). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family
- Warren, M., Rinsler, D., y Ripps, L. (Productor). (1989). *Full House* [Serie de televisión]. Burbank, CA, EE.UU.: ABC Family
- Weithorn, M. (Productor). (1983). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Weithorn, M. (Productor). (1984). *Family Ties* [Serie de televisión]. Nueva York, NY, EE.UU.: NBC
- Wolf, M. (Productor). (1985). *La investigación de la comunicación de masas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Young, S. y McCrady, N. (2018). *"We are definitely not the Brady Bunch": An Analysis of Queer Parenting in the Teen Family Drama The Fosters*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Zecchetto, V. (2003). *Los discursos sociales* EN La danza de los signos. Buenos Aires, La Crujía Ediciones.

Anexo (conceptos clave)

1- Comunicación

Es un proceso social a partir del cual se intercambian mensajes entre uno o varios emisores y receptores en un contexto determinado. El mensaje se transmite a través de un canal específico y con un determinado código. Según la escuela de Palo Alto, es imposible no comunicar por lo tanto podemos diferenciar dos maneras de hacerlo: la comunicación verbal y la comunicación no verbal.

2- Familia

Se trata de un grupo de individuos unidos a partir de un vínculo de parentesco. Este lazo que une a este conjunto de personas puede ser de sangre, a partir de la adopción o simplemente afectivo. Una familia también puede definirse como un tipo de organización, la cual es considerada como una de las más importantes en la vida de un ser humano ya que constituye su primer espacio de socialización. Toda familia está compuesta por figuras de autoridad e hijos y tiene una función social fundamental: transmitir a los hijos normas, valores y costumbres de la sociedad a la cual pertenecen.

3- Modelos de familia

Se trata de las diferentes estructuras en las que puede insertarse un grupo de individuos unidos biológica, legal o afectivamente. Las distintas relaciones que se establecen entre los miembros de una familia, las características propias de cada uno de ellos y sus comportamientos moldean a esa familia y le otorgan características particulares. Las estructuras de cada familia se pueden ir modificando a lo largo del tiempo y de los acontecimientos.

4- Series televisivas

Son un producto audiovisual que se divide en temporadas. Cada una de ellas corresponde a un determinado género, como la soap opera, sitcom, entre otros. Las temporadas están compuestas por una determinada cantidad de capítulos a lo largo de los cuales se mantiene una misma línea argumental. Por ejemplo, las series que se analizarán en esta tesina se dividen en varias temporadas (La familia Ingalls -9 temporadas- , Family Ties, - 7 temporadas- , Full House -8 temporadas-, Gilmore Girls -7 temporadas- y The Fosters -5 temporadas-) y su argumento gira en torno a la vida de una determinada familia.

5- Representaciones:

Se trata de una imagen o símbolo que hace referencia a un elemento o situación específica a partir de un impacto sensorial. Una representación debe tener características similares a las del objeto que hace referencia para poder entender el significado de esa imitación de la realidad. Por ejemplo, las series elegidas para esta tesina son representaciones de la vida de familias norteamericanas.

6- Arquetipos:

Hacen referencia al modelo de alguna cosa. El arquetipo se define a partir de determinadas características y comportamientos que le van dando forma. El arquetipo ejemplifica y puede ser considerado como un símbolo que establece patrones que pueden reproducirse a lo largo del tiempo. Por ejemplo, las series seleccionadas para esta tesina pueden considerarse como distintos arquetipos de familias que se reprodujeron en distintas décadas.

7- Industria cultural:

Este concepto, de Adorno y Horkheimer de la Escuela de Frankfurt, se refiere a productos culturales estandarizados, que se producen en serie y que existen porque un público los demanda y los acepta. Esta producción cultural en serie genera estereotipos que los consumidores pueden reproducir en su propia vida. Las industrias dedicadas a la producción de bienes y servicios culturales no nos presentan ningún contenido nuevo, sino que se limitan a repetir las mismas fórmulas en cada uno de sus productos. Es por eso que el espectador se acerca a ese contenido con un determinado modelo de expectativas.

8- Cultura de masas:

Este concepto suele confundirse y entenderse como una cultura que surge espontáneamente de las masas. Sin embargo, la cultura de masas refiere a las formas de producción y distribución de los bienes culturales. Ambos procesos se dan de manera masiva. Uno de los ámbitos a partir del cual los productos culturales se distribuyen masivamente es la televisión. Este fue el caso de las series seleccionadas para esta tesina que, al momento de su estreno, fueron por transmitidas por las cadenas de televisión norteamericanas NBC (La familia Ingalls y Family Ties), ABC Family (Full House), The CW (Gilmore Girls) y Freeform (The Fosters)

9- Cultura

Son las costumbres, tradiciones, creencias, historia, arte, conocimientos, vestimenta, practicas, rituales que comparten los miembros de un grupo social. Según Victorino Zecchetto, licenciado en Comunicación Social y autor del libro *La Danza de los Signos*, la cultura es todo lo que el ser humano ha creado y continúa creando; es decir, todo aquello que se despega de lo natural; de aquello que nace, crece, se desarrolla y reproduce en forma autónoma según sus propias leyes. En el caso de esta tesina, los personajes de las series seleccionadas pertenecen a la cultura norteamericana.

10- Modernidad tardía:

La historia se divide en distintos períodos, como la Antigüedad, la Edad Media, la Edad Moderna y la Edad Contemporánea. Pero Harmut Rosa, sociólogo alemán, acuñó el concepto de modernidad tardía. Este se refiere a un periodo de tiempo, que se consolida en los años 70, en donde se aceleran muchas esferas de la vida, tanto tecnológicas como político-sociales. En este último caso, el autor analiza varias instituciones que han cambiado a partir de la aceleración social de este tiempo, como la familia.