



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Modelos de relaciones
afectivas en la televisión
española: influencia y
recepción en adolescentes.
El caso de *Élite*.

TESIS DE MÁSTER

Irene Benito Alonso

Directora: María del Carmen Pérez Rúa

Oviedo, Julio de 2020

TESIS DE MÁSTER

D^a:/D. Irene Benito Alonso

D.N.I.:

TÍTULO: Modelos de relaciones afectivas en la televisión española: influencia y recepción en adolescentes. El caso de *Élite*.

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: series televisión, adolescencia, género, recepción

DIRECTOR/A: María del Carmen Pérez Ríu

1. Resumen en español

Las series de televisión adolescentes juegan un papel fundamental a la hora de construir significados culturales sobre las relaciones de pareja, reproduciendo en muchas ocasiones muchos estereotipos arraigados en la ideología patriarcal. Para comprobar hasta qué punto esto sigue ocurriendo y la influencia que puede tener en el público joven, se ha analizado la primera temporada de *Élite* y los comentarios de una selección de vídeos de Youtube que recogen las impresiones de una audiencia *online*. Los resultados muestran que, a pesar de la actualidad de *Élite*, la serie reproduce muchos estereotipos de género, y la audiencia acepta de forma mayoritaria las dinámicas de pareja expuestas.

2. Resumen en inglés

Teen series have an essential role in constructing cultural meaning about love relationships, often reproducing many stereotypes rooted in patriarchal ideology. In order to verify to what extent this continues to happen and to see the influence it can have on young audiences, the first season of *Élite* and the comments of a selection of Youtube videos that collect impressions of an online audience have been analysed. The results show that, despite *Élite*'s present-day backdrop, the series reproduce many gender stereotypes, and the audience mostly accepts the dynamics of the couples exposed.

VºBº

EL/LA DIRECTOR/A DE LA TESIS
DE MÁSTER/PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

LA AUTORA/EL AUTOR

Fdo.: Carmen Pérez Ríu

Fdo. Irene Benito Alonso



Universidad de Oviedo



MÁSTER UNIVERSITARIO GÉNERO Y DIVERSIDAD

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

DECLARACIÓN CONTRA EL PLAGIO

D./ Dña **Irene Benito Alonso**, con DNI , estudiante del Programa Oficial de Postgrado *Máster Universitario Género y Diversidad*, por la presente declaro que el trabajo adjunto es una creación original propia, en la que las ideas de obras ajenas me han servido de inspiración o apoyo se encuentran debidamente referenciadas, con cita expresa de la fuente y autoría de que procedan.

Asimismo, declaro que los fragmentos de obras ajenas de cualquier naturaleza (escrita, sonora o audiovisual) o las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico que he incluido en mi trabajo se encuentran debidamente identificadas como cita literal (entre comillas si se trata de textos) y con referencia a la fuente y autoría de la obra copiada.

Entiendo que de no haber actuado así habría incurrido en plagio, lo que supone un incumplimiento de las leyes, un atentado a los principios éticos del trabajo universitario y una falta de observancia de las instrucciones para la prevención del plagio aprobadas por la Comisión de Docencia del Máster y puestas a disposición del alumnado. Tal hecho habilitará a las personas encargadas de la evaluación y calificación de mi trabajo a no autorizar su defensa o a valorarlo desfavorablemente, según las circunstancias del caso.

En Oviedo, a 10 de julio de 2020

Fdo.: Irene Benito Alonso

Índice

1. Introducción	2
2. Estado de la cuestión y marco teórico.....	8
2. 1. La teoría de la performatividad y del conocimiento situado	18
3. Metodología	21
4. Análisis de <i>Élite</i>	26
4. 1. Marina, Samuel y Nano.....	27
4. 2. Nadia y Guzmán.....	35
4. 3. Lucrecia y Guzmán	39
5. Análisis de la recepción.....	44
6. Conclusiones	52
7. Bibliografía	55

1. Introducción

Son muchos los factores sociales que contribuyen a la construcción del género de una persona, desde el entorno familiar, el escolar, el contexto particular de un país, etc. Este proceso de socialización no solo afecta a la formación de la identidad individual, sino que también se conforman y moldean gustos, expectativas, y se proyectan ciertos roles esperados al resto de personas que nos rodean, también construyéndose patrones de cómo deben desarrollarse nuestras interacciones con esas personas. En todo este proceso tan complejo, hay un agente socializador al que nos resulta de gran interés prestar atención: las series de televisión. En concreto, en este trabajo nos centraremos en las series de ficción dirigidas a adolescentes y en cómo estas pueden ejercer una gran influencia y jugar un papel fundamental en la creación de expectativas respecto a lo que es deseable en una relación y/o en una pareja sentimental, así como en los estereotipos de género que muchas de estas series siguen representando, llegando a romantizar ciertas dinámicas que resultan problemáticas desde una perspectiva de género. Veremos cómo las series para adolescentes pueden contribuir de manera crucial en la socialización de la afectividad y la atracción sexual. Concretaremos el análisis en la serie de televisión *Élite*, de la que también observaremos la recepción que ha tenido *online* para poder tener un acercamiento a los significados que la audiencia obtiene de la serie y comprobar si hay una aceptación generalizada de su discurso o no.

En primer lugar, es importante señalar la fuerza que estos productos audiovisuales tienen como agente socializador frente a otras influencias, en tanto que los y las adolescentes tienen mayor control sobre el consumo que hacen de estas ficciones. Como señala Arnett (1995), este control derivaría en lo que podría traducirse como “auto-socialización”, por la agencia de la que normalmente goza este sector de la población a la hora de elegir lo que ve, una agencia de la que carece en otros aspectos de su vida. Si el estudio mencionado de Arnett advertía de la creciente influencia de lo audiovisual en los chicos y chicas adolescentes ya en 1995, no es aventurado afirmar que desde entonces hasta ahora el crecimiento ha sido exponencial, por el mayor acceso que se tiene a Internet, y porque las plataformas de *streaming* como Netflix, HBO o Amazon Video han flexibilizado los hábitos de consumo, pues no se ven restringidos a un horario concreto – como sucede con la televisión –, aumentando así esa agencia que tienen sobre estos productos, así como la cantidad de contenido al que tienen acceso.

De hecho, como señalan Fedele y García-Muñoz, las nuevas generaciones viven en un ambiente mediático cambiante y complejo, en el que entran cada vez “más productos mediáticos de circulación global”, en el que estos jóvenes son también “más propensos a un consumo mediático autónomo e independiente respecto al resto de la familia” (2010, 6), perdiéndose en parte el valor centralizador y de reunión que podía tener la televisión años atrás. Así, los y las adolescentes han privatizado e individualizado mucho más sus hábitos de consumo, al mismo tiempo que han encontrado en Internet y las redes sociales formas alternativas de socializar y compartir opiniones y experiencias. De esta forma, aunque tanto en los años noventa como actualmente las series de ficción siguen siendo el producto mediático preferido por los jóvenes (Fedele y García-Muñoz 2010; Menéndez et al. 2017), su forma de consumo ha cambiado, lo que también influye en el impacto socializador que tienen. Ahora, con la posibilidad de compartir opiniones en tiempo real o participar en foros, estos productos dejan de tener una repercusión individual y pueden convertirse en un agente socializador colectivo, en tanto que crean una sensación de pertenencia al grupo. Por lo tanto, no son solo estos productos audiovisuales los que pueden ejercer una influencia, sino que la presencia de una comunidad *online* también puede repercutir en qué se ve y qué no y en qué significados o apropiaciones hace la adolescencia de ellos, pudiendo llegar a provocar “cierta homogeneidad en la recepción adolescente de televisión” (França 2001, 266) en esa búsqueda de reconocimiento y pertenencia al grupo.

Aunque la influencia de estos productos mediáticos puede darse en todas las edades, su estudio en adolescentes es especialmente relevante, ya que son más vulnerables por la fase vital a la que se están enfrentando, crucial en el desarrollo y construcción de valores e identidades tanto individuales como colectivas (García-Muñoz y Fedele 2011a, 138), y un momento en el que escuela y familia pierden fuerza como influencia frente a los grupos de iguales y los medios de comunicación (Capdevila et al. 2013, 194). Estos factores facilitan la apropiación de los mensajes que reciben y la aspiración a tener en sus vidas aquello que en estas series se puede estar presentando como deseable. Esto puede llegar a ser especialmente problemático ya que de forma mayoritaria se están creando expectativas irreales (Figueras-Maz et al. 2014, 53), representando de forma bastante distorsionada lo que luego encontrarán en la vida real, sobre todo en lo que respecta a las relaciones sexuales (Lacalle y Castro 2017, 46). Aun

así, no es el papel socializador de estos medios en sí lo que es problemático, como indican Masanet y Fedele:

[l]os medios ofrecen a los adolescentes identidades y modelos de atracción con los que pueden identificarse y establecer procesos de negociación que les permitan poner a prueba dichos modelos y reproducirlos, modificarlos o innovarlos. De esta manera, ofrecen información sobre cómo debería ser la adolescencia y los adolescentes y estos, a su vez, dan sentido a esta imagen, interactúan con ella. (2019, 5)

Esta interacción y negociación, despojada de todo contexto, no tendría por qué ser negativa, el problema aparece cuando estas representaciones responden a visiones estereotipadas de los géneros y de las relaciones, especialmente las románticas, que se establecen entre ellos, contribuyendo a que este público al que van mayoritariamente dirigidas pueda basarse en estas representaciones, en mayor o menor medida, a la hora de construir su identidad. Incluso si esto no sucediese y este público adoptara una posición más crítica o de rechazo hacia estos discursos, esto no significaría necesariamente la superación de los estereotipos tradicionales de género ni la transformación que posibilite la igualdad entre géneros (Figueras-Maz et al. 2014), motivo por el que es necesario atender a las interpretaciones que esta audiencia hace de dichos contenidos.

Así, estas series no solo son fundamentales en la formación de la identidad, sino que también son esenciales en cómo construyen modelos de relaciones afectivas, creando deseos y expectativas en el público adolescente, nuevas formas de interacción en la sociedad y de relacionarse con los otros (Abad y Fernández 2016, 132) y suponiendo muchas veces la primera fuente de información de la que aprenden para sus relaciones románticas y sexuales (Arnett 1995, 522). De hecho, esta función de “educadora mediática” (Menéndez et al. 2017, 376) es uno de los motivos por los que este grupo de la población prefiere la ficción para entretenerse por encima de otras actividades *online*. Teniendo, por tanto, en cuenta, tanto la especial vulnerabilidad de la adolescencia por la etapa en la que se encuentran, como el momento histórico que vivimos de una afluencia mediática sin precedentes, un estudio de estas características adquiere una relevancia renovada.

Por todo ello, para este estudio partimos de la hipótesis, por un lado, de que actualmente este tipo de productos siguen reproduciendo muchos estereotipos de género y siguen presentando modelos de relación entre sus personajes que quedan lejos de verdaderas relaciones realistas y sanas, y por otro, de que mayoritariamente la población joven tendrá una visión positiva de estos estereotipos, pudiendo llegar a romantizar comportamientos que desde una perspectiva de género resultan problemáticos. De esta forma, los objetivos de la investigación son comprobar si efectivamente esto sucede, o si por el contrario las ficciones más recientes se han adaptado a los nuevos tiempos representando relaciones afectivas alternativas o basando el deseo y la atracción en comportamiento más sanos, y de no ocurrir esto, si la audiencia potencial adquiere una posición más crítica hacia estos modelos, rechazando y/o cuestionando lo que ven en pantalla. También, en caso de que las hipótesis se comprueben como ciertas, otro objetivo será atender a cómo estos productos audiovisuales pueden estar implicados en la construcción de la violencia social e institucional que se ejerce sobre las mujeres. La persistencia de la violencia de género hace que sea necesario buscar cuáles son los aparatos que la sostienen, entre los que las representaciones culturales tienen una gran importancia. Por ello es interesante prestarle atención a estos productos que, entre otros, han contribuido a la “socialización del amor” (Capdevila et. al 2013).

Dado que las limitaciones formales de este trabajo impiden hacer un estudio exhaustivo de un número significativo de series actuales, hemos decidido acotar el contexto al español y elegir una de las series más exitosas de los últimos años entre los y las jóvenes: *Élite*. El análisis de los discursos de la serie será el eje central del trabajo, mientras que el estudio sobre cómo recibe la adolescencia estos discursos será secundario. A pesar de este peso secundario es relevante incluir los significados que puede construir la audiencia para ver qué grado de aceptación o negación encontramos, y qué tipo de negociaciones se establecen con el discurso. Debido a lo preocupante e incluso peligroso que puede ser que los y las jóvenes puedan normalizar y trasladar a sus vidas ciertas interacciones problemáticas, el estudio de estas lecturas no podía quedar fuera de esta investigación.

El núcleo central del trabajo se dividirá en dos partes. En la primera se utilizará la técnica de análisis de datos secundarios, pues consistirá en hacer un estado de la cuestión amplio y exhaustivo, recogiendo los resultados de diversos estudios que han analizado los estereotipos más frecuentes presentes en las *teen series* y/o la recepción

por parte de adolescentes de diferentes series de televisión, para así poder compararlos y poder extraer conclusiones globales. En la segunda, y con el afán de extrapolar lo estudiado a un producto concreto, se analizará la primera temporada de la serie *Élite*, estrenada en 2018 en la plataforma Netflix. Bien es cierto que, al elegir una serie tan actual, el trabajo presenta un problema fundamental, y es que hay muy poco escrito de carácter académico sobre ella, y menos desde una perspectiva de género. Esto es, al mismo tiempo, el factor original o innovador del trabajo. Por esta razón, hacer el estado de la cuestión será crucial, pues sí que hay muchos estudios que han investigado, en otras series, tanto los modelos afectivos, patrones de atracción y estereotipos de género que se dan (García Muñoz y Fedele 2011a y 2011b; Hernández et al. 2015; Rodríguez Salazar 2016; Lacalle y Castro 2017) como la influencia que estos tienen en adolescentes (Capdevila et al. 2013, Figueras-Maz et al. 2014; Figueras-Maz et al. 2017; Lacalle y Pujol 2017; Menéndez et al. 2017; Fedele et al. 2019; Masanet y Fedele 2019). Por lo tanto, esta recopilación no solo servirá para presentar este panorama, sino que se podrán extrapolar muchos de esos aspectos estudiados a *Élite*. La primera temporada supone una muestra de ocho episodios, y en el análisis se prestará una especial atención a aquellos fragmentos en los que se aborden relaciones sentimentales entre personajes, para comprobar si se dan con frecuencia o no comportamientos violentos, manipuladores, celosos, y otras dinámicas con las que se suelen romantizar actitudes problemáticas.

Será relevante tener aquí en cuenta la teoría del género performativo de Butler (1998). Su idea de que el género está constituido por una “repetición estilizada de actos” en el tiempo, que todas las personas actuamos nuestro género repitiendo los mismos roles de forma continua y colectivamente, sería aplicable a todas estas series que, al reproducir estos estereotipos, estarían participando de esta repetición, estarían actuando todos esos roles. Al moverse dentro de un contexto ficticio y tener la libertad que eso otorga, podría esperarse que fueran más subversivas o transgresoras con esta repetición, que es, según Butler, la forma en que se hallarán maneras de transformar el género.

Y finalmente, el último punto por abordar sería el análisis de la recepción. Como aún no hay investigaciones que se hayan centrado en esta serie para medir su recepción, mi acercamiento será a través de los comentarios vertidos en una selección de vídeos de YouTube que recogen algunos momentos de cada pareja de la serie. Como Tortajada y Willem (2018) explican en su estudio, esta metodología tiene aspectos positivos y

negativos que es importante señalar. Mientras que proporciona una gran cantidad de información sobre las lecturas, apropiaciones y significados construidos que hace la audiencia activa de un producto mediático, también presenta la desventaja de que se desconoce la muestra: una comunidad de Internet no puede ser representativa de ningún tipo de población, y por lo tanto los resultados no se pueden extrapolar. Esta metodología, siguiendo con Tortajada y Willem, por tanto, más que para conocer a un colectivo o a las personas concretas y sus motivos, sirve para comprender los significados construidos acerca de un producto cultural por parte de una audiencia activa.

El análisis de los tipos de lecturas por parte de los usuarios estará basado en el modelo de Hall (1973), que identifica tres posturas que se pueden adoptar frente a un discurso televisivo concreto: la dominante o hegemónica, que supone la aceptación del mensaje, en correspondencia con la intención con la que ha sido emitido; la lectura negociada, que supone una aceptación más parcial y crítica del mensaje; y la lectura oposicional, que supone un rechazo del mensaje, una lectura contraria a la intención con la que se emitía el mensaje. Si bien este modelo no fue definido desde la perspectiva de género o para analizar específicamente temas desde este punto de vista, tampoco presenta problemas de sesgos, y es útil para hacer una categorización sencilla de los tipos de lectura que hace el público en Internet, y si prevalece o no la aceptación de conductas tóxicas en ficción.

Por lo tanto, este trabajo aportará información sobre los estereotipos de género que algunas ficciones seriadas siguen reproduciendo, y hasta qué punto la adolescencia es más susceptible de construir su identidad, sus expectativas o deseos en cuanto a lo que ven en estas series. Asimismo, no podemos olvidar señalar que la aproximación global al proyecto se hará desde la postura del conocimiento situado (Haraway 1991), que no pretende una obtención del conocimiento totalmente objetiva con un sujeto investigador ajeno y distante, sino desde el conocimiento situado, que implica asumir que las circunstancias que atañen al sujeto que investiga suponen unas limitaciones al resultado final, al igual que este ya se está viendo afectado por las acotaciones descritas previamente – series de televisión y españolas – que indudablemente aportarán resultados parciales respecto al objeto de investigación.

2. Estado de la cuestión y marco teórico

Si bien es cierto que hemos hablado de la fuerte influencia que pueden tener las series de televisión, en general, sobre los adolescentes, el análisis que llevaremos a cabo tomará dentro de este amplio grupo a las series de temática adolescente – o *teen series* – ya que pueden suponer una influencia mayor a la adolescencia al representar tramas y conflictos típicos de la edad. Los estudios sobre cine adolescente llevados a cabo en Estados Unidos en las últimas décadas del pasado siglo, sirven como antecedentes a la hora de definir las características de este género, que Driscoll resume a la perfección:

the youthfulness of central characters; content usually centred on young heterosexuality, frequently with a romance plot; intense age-based peer relationships and conflict either within those relationships or with an older generation; the institutional management of adolescence by families, schools, and other institutions; and coming-of-age plots focused on motifs like virginity, graduation, and the makeover. (2011, 2)

Estas características asociadas a este género podríamos decir que son propias de la ficción adolescente en general, sea cual sea su formato (literatura, televisión), y que tiene como rasgo principal que están pensadas para un público que se encuentra en la misma franja de edad que los personajes principales de esas ficciones. Otro aspecto sería el general corte dramático de estas series y, en cuanto al formato, su duración de entre cuarenta y sesenta minutos (García-Muñoz y Fedele 2011a).

A pesar de estas características generales, estas pueden cambiar según el contexto en el que las series estén producidas, ya que existen notables diferencias entre las series americanas, que son las que han marcado el canon, y las españolas, que presentan, en general, personajes más cercanos a la vida cotidiana y unas tramas menos grandilocuentes. Como afirma Guarinos (2009), que compara una muestra de producciones americanas de Disney con otra de series españolas, el mundo representado en las primeras, a pesar de esconder “numerosos estereotipos que refuerzan valores sexistas, racistas y clasistas” (210), ha introducido de lleno la cultura americana en nuestro país, y los y las adolescentes están mucho más familiarizadas con ella que con otras culturas vecinas. Además, la inverosimilitud y espectacularidad comúnmente presente en estos productos americanos choca de lleno con la realidad representada en nuestro contexto, que construye un perfil de adolescente diferente, según Guarinos,

“más real y más posible” (2009, 210). De todas formas, esto no sucede siempre y hay excepciones a esta tendencia general: series americanas más cercanas a la experiencia adolescente sin tanta idealización – *Por trece razones* – y series españolas que pueden presentar unas vidas bastante alejadas de las de sus espectadores – *El internado*. Esta dualidad de representaciones en cuanto a la experiencia adolescente provoca que su audiencia potencial reciba mensajes contradictorios, posiblemente conducentes a una frustración por no encontrar referentes o por no ser capaces de tener en sus vidas aquello que se está mostrando como deseable o típico de esa edad. El único aspecto en el que sí coinciden las representaciones americanas y las españolas, según Guarinos (2009), es en mostrar a adolescentes con una apariencia y comportamiento adultos – pues suelen estar interpretados por actrices y actores de más edad – lo cual puede dificultar aún más la identificación, o que la audiencia aspire o busque en sus vidas cosas que, probablemente, aún queden años para que las encuentren.

Moseley (2001) identifica los antecedentes de las *teen series* en los años cincuenta tanto en el contexto americano como en el británico, con el auge de algunos programas musicales dirigidos a adolescentes que combinaban actuaciones musicales con anécdotas y aventuras de la vida de los artistas. También en estos años aparecen personajes adolescentes en comedias domésticas como *The Goldbergs* (1949-1953), aunque dentro de la evolución de este género serán más relevantes las “school comedies” – *Our Miss Brooks* (1952-1956) – por mostrar a adolescentes fuera del contexto familiar. Este cambio de espacio abrió posteriormente el camino a series como *The Many Loves of Dobie Gillis* (1959-1963), que fue la primera ficción en *prime-time* en privilegiar los personajes, actividades y espacios adolescentes, y la que junto a otras series que siguieron su éxito – *Peck’s Bad Girl* (1959-1960) o *Karen* (1964-1965) –, asentó muchas de las convenciones de la televisión orientada a este público (Newcomb 2004, 2277). En los años posteriores, y sobre todo en las comedias de situación (*sitcoms*) centradas en la familia, aparecerán con frecuencia personajes adolescentes, pero será en los años ochenta cuando las series con protagonistas adolescentes y con tramas centradas en sus vidas y aventuras constituirán un tipo de ficción mucho más definido y diferenciable, siendo la *teen sitcom* el género con presencia adolescente por excelencia (2004, 2280). Algunas de las más conocidas y que llegaron a España son *Salvados por la campana* (1989-1993); *El príncipe de Bel Air* (1990-1996); *Sabrina, cosas de brujas* (1996-2004) o *Aquellos maravillosos 70* (1998-2006). Estas series

proliferaron rápidamente y en la última década del milenio ya serán una parte esencial de la programación televisiva dirigida a este sector de la población. También señala Moseley que, durante todos estos años, la presencia de personajes adolescentes y conflictos relacionados con ellos en las teleseries contribuyó de forma crucial a la constitución de las series adolescentes de corte dramático, heredando estas últimas de las primeras aspectos como la duración de los episodios o la estructura narrativa. Además, también surgen muchos programas que presentan personajes con poderes supernaturales – como *Buffy*, *cazavampiros* (1997-2003) – para explorar temas como la diferencia o la otredad y cómo estas pueden tener un impacto en sus relaciones personales.

En España no podemos hablar de una verdadera proliferación de la ficción televisiva hasta la década de los noventa, que es cuando aparecen cadenas privadas de televisión y productoras independientes, lo que provocó un aumento significativo tanto de las horas de emisión como de la variedad de contenidos. Además, como afirma Marcos Ramos (2013), estos años también marcan el inicio de la industrialización del mercado televisivo, lo que provocó un aumento muy rápido en la producción de ficciones nacionales, que ya no competían con los productos llegados de América sino entre sí. Este aumento es tan rápido que “[a] lo largo del siglo XX y los primeros años del XXI, España ha pasado de no producir contenidos propios a situarse como el tercer país europeo en emisión de horas y ficción” (Marcos Ramos 2013, 38). En lo que a series de corte adolescente se refiere, siguiendo la tipología de esta autora, en el contexto español podrían enmarcarse dentro del tipo “series familiares”, aunque con algunas características definitorias diferentes a estas, a saber: estar dirigidas a un rango de edad más específico – las familiares abarcarían un abanico mucho más amplio –, desarrollarse principalmente en el instituto y espacios comunes para socializar – frente a la centralidad del hogar o comunidad en la serie familiar– y girar en torno a los problemas y situaciones más típicas que se suelen presentar en la adolescencia. Ejemplos de series nacionales que cumplen con estas características son *Al salir de clase* (1997-2002), *Compañeros* (1998-2002), *SMS* (2006-2007), *El internado* (2007-2010), *Física o Química* (2008-2011) o *Merlí* (2015-2018), y como ejemplos más recientes por seguir en emisión destacarían *Skam España* (2018) y *Élite* (2018), la serie objeto de análisis para este estudio.

El interés principal, como ya se ha señalado, es recopilar los resultados de los estudios que han analizado una o varias series adolescentes para ver qué estereotipos y comportamientos se dan de forma generalizada, para posteriormente comprobar si lo mismo ocurre con *Élite*. Es comprensible que estos productos, en tanto que pertenecientes a un tipo de ficción en concreto, se ciñan a las características previamente descritas. Sin embargo, estas no parecen tan restrictivas como para que justifiquen la reproducción de ciertos estereotipos, no solo en el tipo de situaciones y tramas, sino en el modo de actuar de los personajes, que como afirman García-Muñoz y Fedele (2011b), es algo a lo que tradicionalmente han tendido a hacer estos productos. Por ello, se hace necesario realizar un recorrido a través de diferentes estudios que han abordado el tema para poder definir más concretamente cuáles son estos estereotipos y si aparecen con frecuencia o no.

Una de las primeras investigaciones que destaca en el ámbito español es la dirigida por Virginia Luzón (2009), en la que se hace un exhaustivo análisis de la presencia adolescente en diferentes programas emitidos en todas las cadenas de cobertura nacional de la televisión española, entre ellos, las series de ficción. Para ello se escogieron dos semanas distintas y se capturaron todos los programas emitidos en la mismas, de ocho a doce de la noche, para estudiar los estereotipos presentes en la adolescencia presentada; arrojando luz sobre la recurrencia de algunos comportamientos en las ficciones emitidas en España. Uno de los datos que llama la atención es la presencia por género, que es de un 52,38% de chicos frente a un 19,05% de chicas – el porcentaje restante pertenece a la presencia conjunta de ambos sexos. Las tramas amorosas son las segundas más recurrentes entre personajes adolescentes – detrás de las relaciones paternofiliales –, y tanto para ellos como para ellas predomina una visión idealizada del amor. Esto en ellas puede provocar que se dejen llevar por los celos, “incluso para claudicar en su negativa inicial a las relaciones sexuales o atentar contra su propia integridad” (2009, 71); en ellos, se da de forma más frecuente el recurrir a engaños para conseguir su objetivo amoroso, aunque normalmente sin éxito. También Belmonte y Guillamón (2008) observan la gran prevalencia de los estereotipos de género en la ficción consumida en España, concretamente en las series nacionales *Los Serrano*, *Mis adorables vecinos*, *Los hombres de Paco*, *El comisario*, *Aquí no hay quien viva* y *Aída*; y en la estadounidense *Los Simpson*. Observan que muchas veces estas ficciones centran las tramas en el tópico de la “guerra de sexos” para marcar la

distinción entre géneros. Se cumple el esquema de hombre-razón y mujer-emoción, por estar ellas más capacitadas para resolver las cuestiones emocionales, y también las del ámbito privado, dándose también el esquema femenino-privado y masculino-público. Todos estos estereotipos se presentan en un contexto que no los cuestiona en absoluto y, así, “son presentados [...] como una forma legitimadora de la diferencia sexual” (2008, 117).

Otros estudios buscan estos estereotipos en una muestra más acotada, como el de Van Damme (2010), que se centró en las series *Gossip Girl* y *One Tree Hill*. En ellas, aunque se pueden encontrar mensajes positivos y de emancipación, observa esta autora que se siguen reproduciendo muchos de los roles tradicionalmente atribuidos a chicos y chicas. Ellos suelen ser más activos y ellas más pasivas; ellos muestran mucho menos sus emociones, y una forma de lidiar con ellas es a través del consumo de alcohol, mientras que a ellas sí se las ve llorar y pasarlo mal, y el refugio equivalente lo encontrarían en la comida; para ellas una buena apariencia física es esencial y muchas veces prioritaria, por delante de otras características como la inteligencia, y en todas la delgadez está asociada a la belleza y al ser popular. Además, en su forma de vestir no solo están hipersexualizadas sino que a esto le suele acompañar que se alejen de la imagen de una adolescente de unos dieciséis años, muchas veces precisamente por estar interpretadas por actrices más mayores (Figuras 1 y 2). En ellos la popularidad también está relacionada con el cuerpo atlético, y además suelen abusar de esta fuerza atribuida a su género, mostrando ambas series a personajes masculinos que no respetan los límites sexuales de alguna mujer. Otra característica que observa Van Damme es que las chicas se ven a sí mismas como enemigas en lo que a relaciones amorosas se refiere, y parece que no puede haber ninguna relación de amistad entre chico y chica sin que llegue a pasar algo más. También señala que el sexo funciona como vía de autoconocimiento y la pareja sexual tiene mucho que ver con la construcción de la identidad propia. Además, el amor es entendido como una fuerza potente que es capaz de superarlo todo y el sexo se entiende como un paso normal dentro de la relación romántica, que muchas veces se toma apresuradamente. Resalta, asimismo, un último aspecto en cuanto a las relaciones sexuales, que suelen estar representadas de manera irrealista e idealizada, sin que aparezcan métodos anticonceptivos, y no haciendo alusión a los efectos negativos que pueden tener como el embarazo no deseado o las enfermedades de transmisión sexual.



Figura 1. Reparto protagonista de *Gossip Girl*



Figura 2. Reparto protagonista de *One Tree Hill*

García-Muñoz y Fedele (2011b) llevaron a cabo un estudio de caso con la serie juvenil *Dawson's Creek* en el que la primera diferencia notable que detectaron en cuanto al género fue el mayor número de personajes masculinos respecto a los femeninos. En cuanto a la representación de los cuerpos, también constatan que la delgadez está mucho más asociada a los personajes femeninos, pues todos están delgados, mientras que los cuerpos musculados están reservados a los personajes masculinos, entre los que existe algo más de diversidad. También observaron diferencias en la forma de vestir, ya que la ropa deportiva estaba asociada exclusivamente a hombres mientras que ellas llevan un estilo más “a la moda”. Dentro de la diversidad sexual también encontraron un desajuste, y es que todos los personajes homosexuales eran hombres. No obstante, como aspecto positivo destacaron que en lo relativo a los sentimientos y las emociones, todos los personajes, sin distinción de género, las expresaban por igual.

En nuestro país también se han llevado diversas investigaciones en torno a series nacionales. Masanet, Medina y Ferrés (2012) se centraron específicamente en la representación de la sexualidad en las series *Física o Química* y *Los Protegidos*. Es interesante su apunte sobre cómo estas series utilizan el sexo como reclamo de audiencia, conscientes de la importancia que tiene la sexualidad en la adolescencia y usándola así para atraer a más público, de manera que muchas veces sus tramas se basan en esta. De hecho, demuestran cómo las relaciones afectivas ocupan un porcentaje muy alto en ambas series analizadas, y se representan en menor medida otros asuntos como la aceptación personal o la amistad, que son también temas fundamentales de la adolescencia. Aunque estas dos series se acerquen de formas muy distintas al tema de la sexualidad, ambas le dan mucha importancia.

Capdevila, Lanna y Baró (2013) ponen el foco en analizar cómo los productos audiovisuales pueden influir en cómo se entienden las relaciones sentimentales y de pareja, y en cómo algunas de estas representaciones pueden mostrar conductas violentas como románticas, contribuyendo potencialmente a la normalización de la violencia de género. Este análisis lo concretan en la serie española *Sin tetas no hay paraíso*, en la que observan las dinámicas y patrones de atracción que se dan en el trío amoroso de la serie. Destacan que el atractivo de las dos protagonistas reside en su belleza, mientras que el del personaje masculino principal está basado en constantes demostraciones de poder, en su inaccesibilidad, y su atractivo físico está ligado a esa actitud distante y el peligro que supone estar cerca de él. Además, las representaciones que se hacen de ambas mujeres son prototípicas y extremadamente opuestas: una es más recatada y representa la pureza, la castidad y la fidelidad; la otra es más seductora y activa. En relación con esto, el protagonista masculino “encarna el doble tópico tradicional del amor romántico masculino: le gustan y admira las “virtudes” de castidad y fidelidad de Catalina para “el hogar” y se deja llevar por los atractivos y las osadías de Jessica en “la cama” (2013, 203). Añaden también que la característica principal de la pareja protagonista es que nunca llega a consolidarse y, mientras que para ella la consecución del amor es central en su vida, para él es algo secundario, que va detrás de los negocios y del mantenimiento de su estatus de poder para con otros hombres. Esto provoca que algunas de las características principales de su relación sean el sufrimiento por amor o la inestabilidad ligada a la pasión, y también que muchas veces el deseo y la atracción estén vinculados a comportamientos violentos.

El estudio de Figueras-Maz, Tortajada y Araüna (2014) también parte de la intención de buscar en estos productos culturales algunas de las causas de la violencia de género, y coincide en el análisis de *Sin tetas no hay paraíso* con el estudio anterior, destacando especialmente el hecho de que el protagonista asesina a su pareja al principio de la serie y que a lo largo de esta “basa su conducta en hacer sufrir a las mujeres” (2014, 50), mientras que ellas aparecen bastante sexualizadas sin ninguna justificación, cumpliéndose la estereotípica trama de chica atractiva que se enamora del chico malo, una maldad en la que está basada gran parte de su atractivo. A esto también se le añade que la carga emocional de las relaciones la suelen llevar ellas y, aunque esto suponga un desajuste, la fuerza del amor es tan fuerte que parece justificar cualquier desigualdad. Señalan que, aunque sean producciones más recientes y muestren mujeres

más independientes y situadas en el mundo laboral, su trama principal sigue girando en torno a la consecución del amor y que lo que han hecho las nuevas representaciones femeninas es imitar el modelo masculino. Esto no siempre recibe las mejores críticas en tanto que ellas no son juzgadas por los mismos estándares – por ejemplo, en cuanto a una alta y desapegada actividad sexual. Más recientemente, Masanet y Fedele (2019), tomando como muestra las series *Física o Química*, *Los protegidos* y *El barco*, coincidieron con el previo estudio en encontrar a los personajes masculinos representados como “rebeldes” o “malotes” y a ellas como las “chicas responsables” encargadas de ser las tutoras emocionales de la relación y de sacar a la luz el “buen fondo” (2019, 21) que siempre se esconde bajo la cruda fachada de ellos. También coinciden con García-Muñoz y Fedele (2011b) al identificar una representación de los cuerpos bastante limitada y estereotípica, en tanto que ellas están todas delgadas, y todos los cuerpos más musculados y atléticos están reservados para ellos. Aunque hacen hincapié en que sí aparecen personajes “más complejos y ricos en matices”, sobre todo femeninos, que son “independientes y fuertes” (2019, 22) y ocupan un espacio importante en la trama, estos son minoritarios, lo cual impide que supongan un desafío a todos los estereotipos que sí se dan de forma mayoritaria.

Todo este repaso nos permite sacar varias conclusiones generales respecto a los estereotipos más típicos que suelen aparecer en las *teen series*. Principalmente, los modelos de relaciones afectivas y sexuales que se muestran siguen siendo bastante tradicionales: el atractivo del hombre suele residir en el poder y la violencia y son personajes que aparecen vinculados a la esfera pública y a roles ocupacionales en los que se premia la alta actividad sexual; por su lado, el atractivo de las mujeres está basado casi exclusivamente en su físico, lo que lleva a que con mucha frecuencia sus cuerpos estén hipersexualizados, y además sus tramas se basan más en algún interés amoroso, suelen ser las que cargan con la tarea emocional de la relación en cuestión, y en ellas se castiga la alta actividad sexual. Otro aspecto que se ha podido observar es que la relación amorosa se vincula al sufrimiento y se da a entender que debe implicar sacrificios, que normalmente tienen que ver con la aceptación, por parte de ella, de las actitudes más problemáticas de él, para así poder vivir su amor pasionalmente y sin impedimentos, centrándose la atracción en aquello que es difícil de conseguir (Capdevila et al. 2013). Esta idea del amor como fuerza totalizadora que puede con todo no deja de ser un reflejo de la tradicional construcción del amor romántico, y de los

roles que esta construcción asigna a cada género (Giddens 1992, 40). Además, estas características asociadas a cada género tampoco resultan sorprendentes en tanto que son estereotipos que también imperan en la vida real y que, a nuestro modo de ver, más que el hecho de que la realidad haya influido a la ficción o viceversa, creemos que se trata de una retroalimentación constante, que quizá la ficción sí tenga más posibilidades de transgredir.

Asimismo, los aspectos que son más problemáticos son, por un lado, el vínculo que se establece entre el atractivo masculino y el ejercicio de la violencia, y por otro, la idea de la potente fuerza del amor, que se antepone a todo y llega a justificar aguantar conductas violentas o vejatorias, que pueden ser actitudes no solo conducentes a la violencia de género (Capdevila et al. 2013; Figueras-Maz et al. 2014), sino explicativas de por qué este fenómeno sigue persistiendo en la sociedad actual (Padrós 2012, 171). La asimilación de estas creencias puede derivar en la aceptación y normalización de la violencia contra las mujeres. Por ello, es urgente encontrar en estas ficciones dirigidas a adolescentes aquellas conductas que puedan estar teniendo un papel activo en la reproducción y, por lo tanto, normalización de estos comportamientos. Es importante atender a cómo se están representando estas situaciones en pantalla y si dentro de la narrativa de la serie se están cuestionando y presentando modelos alternativos o, por el contrario, se están premiando con la consecución final del amor.

También es importante prestar atención a los estudios de recepción que han analizado cómo los jóvenes interpretan estos mensajes y qué conductas y actitudes consideran mayoritariamente atractivas. Diversas investigaciones (Figueras-Maz et al. 2014; Lacalle 2015; Menendez et al. 2017, Masanet y Fedele 2019) aun cuando se han realizado sobre muestras de población distintas, han sacado la conclusión común de que las dinámicas relacionales que los y las adolescentes ven en estas series aportan información, e incluso pueden ser una inspiración a la hora de abordar situaciones en su vida personal. Es decir, estos productos suponen una referencia importante y una fuente de aprendizaje que puede derivar en la aplicación de ciertas actitudes a sus propias relaciones, aunque puedan no llegar a ser conscientes de esta influencia (Menéndez et al. 2017, 19).

En cuanto a qué rasgos en concreto consideran más atractivos y deseables en una potencial pareja, mientras que ellos se basan más en el físico que en la personalidad para

determinar por quién se sienten más atraídos (Figueras-Maz et al. 2017; Menéndez et al. 2017), para ellas sin duda triunfa el prototipo del “malote” (Figueras-Maz et al. 2014; Masanet y Fedele 2019), lo cual es especialmente problemático desde una perspectiva de género. Ya señalamos cómo las series basaban el atractivo masculino en el ejercicio del poder e incluso en un carácter violento, pero lo realmente preocupante es que este modelo cale y lejos de quedarse en una representación ficticia se convierta en una aspiración, y que no solo muchas adolescentes puedan buscar ese modelo en una pareja, sino que muchos chicos, a su vez, lleguen a adoptar estos roles para ser más atractivos, siendo testigos del éxito que causa entre ellas ese rol. De hecho, los varones de la muestra estudiada por Masanet y Fedele se identifican con este modelo de chico agresivo, “con carencias en la esfera emocional e incapaz de tener una comunicación íntima dentro de la relación de pareja” (2019, 21), lo cual constata a la perfección lo comentado anteriormente de que suelen ser los personajes femeninos los que cargan con la tarea emocional de la relación. Esto también refuerza de nuevo la idea del amor como fuerza totalizadora que puede con todo, y a la mujer como la persona que “rescata” al hombre, que consigue cambiarlo y sacar su lado más tierno. De hecho, el atractivo real de este prototipo reside específicamente en que debajo de la coraza ruda, en el fondo sea sensible (Figueras-Maz et al. 2014, 56), un malote con buen fondo (Masanet y Fedele 2019, 21), de manera que esta sensibilidad oculta justificaría o compensaría la parte violenta, y todo ello conformaría el aglomerado perfecto de relación inestable, arriesgada pero pasional y, por lo tanto, por la que merece la pena sufrir. Así, el “malote” no solo es quien tiene más éxito en las series, sino que también lo es en la realidad de los institutos de los estudios mencionados. Se configura, de esta forma, un modelo de atracción basado en la violencia, mientras que actitudes más respetuosas se quedan fuera de lo considerado deseable. El desarrollo de estos deseos es un proceso de socialización tan largo que se impregna y se asienta de una forma que puede llegar a parecer que responde a un orden natural, y en él forman parte agentes socializadores como la familia, los amigos y los medios de comunicación, como ya mencionamos.

No hay que dejar de destacar, no obstante, que la complejidad de lecturas que hacen los y las adolescentes es muy amplia, y que también hacen lecturas críticas de lo que ven, muchas veces rechazando como deseable lo que están viendo, además de afirmar que las series que consumen no tienen una influencia en su vida real; como también recogen los estudios mencionados. De todas formas, aunque nieguen

explícitamente estar influenciados por estos medios, lo cierto es que, a la hora de analizar un producto mediático concreto, parece que se identifican con los personajes y la trama (Araña et al. 2013, 45). Esto apunta a una posible influencia inconsciente por parte de estos productos lo que, por otro lado, no es sorprendente. Al fin y al cabo, la tradicional concepción del amor y las relaciones no está únicamente construida por estas series, y quizá a este público le cueste más percibir su influencia en tanto que se trata de ficción.

2. 1. La teoría de la performatividad y del conocimiento situado

Dentro del marco teórico para el análisis de la construcción de los personajes tienen relevancia las aportaciones de Butler respecto a la performatividad del género (1998). La filósofa argumenta que el género no es algo estático, sino que es una “identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*” (297). Es decir, que el género estaría formado por todas las actitudes, gestos, movimientos y normas, entre otros, que se han construido en torno a él y, a base de ser repetidas a lo largo del tiempo, se han llegado a entender como inherentes al mismo. En cuanto a la *performance* de género, argumenta que se da en una situación de coacción, que el género es una estrategia de supervivencia en tanto que “sobreviven” aquellos que cumplen con los atributos distintivos de cada género, mientras que quienes no lo hacen son penalizados socialmente con regularidad. Son los actos los que crean el género porque este como tal no tiene una esencia que determine nada, sino que se ha ido construyendo culturalmente a través de unas características socialmente atribuidas: quienes “repitan” estas características “sobrevivirán” sin penalizaciones. Propone que el cuerpo adquiere su género “en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo” y que este es por tanto “una herencia de actos sedimentados” (302) más que algo predeterminado o esencial. Por lo tanto, los géneros “se actúan” de manera colectiva a lo largo del tiempo, actualizándose y garantizándose así su éxito, pues este consiste en la constante reproducción colectiva y pública que se hace de los géneros. Aceptar el género como *performance* significa que este es solo real en la medida en que es actuado, y por lo tanto es “en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo” donde “se hallarán posibilidades de transformar el género” (297). Que estas formas alternativas de *actuar* el género estén tan

profundamente penalizadas socialmente es lo que explica que muchas veces asumamos nuestro género por coacción, conscientes de lo que supone salirse de las normas impuestas. Bajo esta teoría, como el género se ha construido de una forma, es, al fin y al cabo, susceptible de ser construido de otra, y de esta manera encontrar construcciones alternativas que subviertan las categorías tal y como son ahora.

En este sentido, según los autores de los análisis descritos en el apartado anterior, la caracterización de los personajes de las series de ficción a veces se construye a partir de “actos” performativos que han repetido a lo largo del tiempo y de manera sistemática los mismos estereotipos sexistas y de relaciones sentimentales, contribuyendo a que el modelo mayoritariamente aceptado siga instaurado, en tanto que es el que tiene más éxito por no ser penalizado. Todo el repaso bibliográfico previo nos ha permitido comprobar esta tendencia generalizada a “actuar” estos roles, con muy poca o ninguna transgresión. Como afirma Butler, la rigidez de estos roles provoca que romperlos suponga una gran sanción social, pero quizá también cabría esperar que en el plano ficticio – en el que no tienen por qué operar las mismas normas – se encontraran más fácilmente esas “posibilidades de transformar el género” de las que habla la filósofa, más capacidad de subvertir estos roles. Una explicación podría ser que, a pesar de que los tiempos avanzan, estas fórmulas siguen siendo exitosas entre el público adolescente, por lo que puede simplemente responder a una economía del esfuerzo creativo, una falta de interés por crear tramas y personajes distintos, ya que las mismas tramas y los mismos personajes estereotipados siguen funcionando. Aun así, es necesario, vista la fuerza de las series en la socialización de los y las adolescentes, apelar a su responsabilidad como potenciales perpetuadores de ciertas conductas, y llamar la atención sobre el hecho de que tienen la posibilidad de crear construcciones alternativas con más facilidad y ofrecer modelos esperanzadores que eviten la sanción social que podría sufrir una persona a nivel individual en la vida real.

En el marco teórico de las lecturas y significados que hace la audiencia – en este caso adolescentes – de un producto mediático y cómo se relaciona con él, es importante mencionar la teoría del conocimiento situado, desarrollada por Haraway en su obra *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza* (1991). En ella, explica el debate en torno a la obtención del conocimiento objetivo y cómo desde el feminismo esta objetividad “significa *conocimientos situados*” (324). Haraway arguye contra la tendencia del sujeto investigador a distanciarse de lo que investiga, pues supone dotar a

la visión humana, a su mera capacidad de observación, de la aptitud para la obtención del conocimiento objetivo. Tradicionalmente esta mirada ha estado relacionada “con el militarismo, el capitalismo, el colonialismo y la supremacía masculina” (324) y por lo tanto la historia se ha construido a partir de esta mirada y en relación a esos intereses, pero presentándose como objetiva. Por ello, Haraway busca una escritura femenina que “acentúe [...] la visión” (326), que esté encarnada, particularizada y no alejada del objeto de estudio. Reclama la necesidad de ligar el objetivo a nuestro propio sistema de ideas y a nuestras circunstancias para poder nombrar dónde nos situamos respecto al mismo.

Por todo esto es importante tener en cuenta que la interpretación que hace una audiencia respecto a un producto audiovisual variará según el contexto, identidad y propias experiencias de la persona, entre otros. Aplicando esta teoría del conocimiento situado, cada persona relacionará las situaciones que observa en pantalla con sus propias experiencias y la interpretación que haga de ellas estará también influida transversalmente por categorías como la raza, el sexo o la orientación sexual. El lugar desde el que se parte, individualmente y como perteneciente a un contexto cultural concreto, condiciona cómo será el acercamiento a una serie de televisión y la facilidad o dificultad para identificarse con lo representado y para relacionarlo o no con la propia experiencia. Las conclusiones comunes a las que llegaban los estudios de recepción mencionados en el apartado anterior demuestran la influencia del “dónde se está” en la recepción. Por ejemplo, la categoría “género” se mostraba como determinante a la hora de elegir ciertos rasgos como atractivos, ya que chicos y chicas valoraban cosas diferentes. Por esta razón es importante entender, en el estudio de la recepción, que la variedad de lecturas puede estar determinada por una misma variedad en el “conocimiento situado” de cada espectador o espectadora.

Todo este repaso bibliográfico y explicación del marco teórico nos aporta las bases principales y el apoyo necesario para llevar a cabo nuestro análisis de *Élite*, que se servirá de los hallazgos de los estudios mencionados para establecer una comparativa y comprobar si lo que se ha observado en otras series también aparece en esta o no. No obstante, antes de llegar a dicho análisis y núcleo de este trabajo, exponemos a continuación la metodología que se ha utilizado, con especial atención a cómo se ha procedido para el análisis de la recepción.

3. Metodología

Siguiendo la línea de investigación de los estudios mencionados hasta el momento y con la intención de analizar los comportamientos y características descritas previamente en una serie de ficción dirigida a adolescentes en concreto, este estudio se centrará en la serie *Élite* por varios motivos. En primer lugar, teniendo en cuenta que nos hemos centrado en estudios que analizaron series españolas y que hay diferencias fundamentales entre estas y las ficciones extranjeras, era relevante a la hora de seguir con esta línea de investigación que la serie escogida también fuera producida en nuestro contexto. En segundo lugar, porque no solo está dirigida a un público adolescente, sino que sus protagonistas también lo son, y el espacio principal en el que se desarrollan la mayoría de las tramas es el instituto, lo que facilita la identificación. En tercer lugar, su difusión a través de Netflix la ha acercado a mucha más gente, alcanzando una fama internacional. Se estrenó a la vez en ciento noventa países del mundo y Netflix informó de que en 2019 fue vista por veinte millones de personas, posicionándose en el décimo lugar de series más vistas en todo el mundo en la plataforma. Por lo tanto, este éxito y gran alcance facilitará ver cuál ha sido su recepción. Por último, que sea tan reciente es quizá el aspecto más relevante de todos, pues permite una crítica desde estándares actuales, algo que no sería justo hacer si la serie escogida fuera de hace, por ejemplo, veinte años. Por este motivo creemos que se le puede exigir cierta transgresión de las concepciones tradicionales de los roles de género.

Dicho análisis se realizará sobre la primera temporada de la serie, que suponen una muestra total de ocho episodios, que oscilan entre los cuarenta y cinco y cincuenta y cinco minutos de duración. De ellos se prestará especial atención a las escenas en las que interactúen personajes involucrados en algún tipo de relación sentimental y aquellas en las que, aunque aparezcan por separado, en el diálogo se haga mención a algo relevante para esa relación. Aquí tomará especial relevancia todo lo descrito en el apartado anterior, pues se podrá comprobar si esta serie, a pesar de los años de diferencia, coincide en la representación de ciertos estereotipos con aquellos descritos en los estudios mencionados. Esta parte del análisis se engloba dentro del marco teórico de Butler (1998) ya expuesto, pues depende de los resultados obtenidos veremos si esta serie participa de la repetición necesaria para que los roles de género impuestos siguen imperando, o si por el contrario encuentra en maneras alternativas de representar las relaciones entre sus personajes, formas de transgredir el género.

El estudio de la recepción se realizará recogiendo los comentarios de una selección de ocho vídeos de Youtube que muestran momentos de las parejas de la serie. La elección de Youtube frente a otras plataformas como foros de discusión está relacionada con el objeto de estudio del trabajo. Al tratar concretamente de relaciones sentimentales y dinámicas de pareja, hemos encontrado que en los foros sobre cine y series más visitados en España se hace una valoración global de la serie, lo que impide que conozcamos la opinión concreta de ese usuario o usuaria sobre alguna escena específica. Sin embargo, en la selección de vídeos de Youtube, al recoger específicamente estas escenas, de las que se habrá hecho referencia en el análisis de la serie, los comentarios verterán una opinión relacionada directamente con estas y con la pareja en cuestión. Este tipo de recogida de datos es útil en tanto que nos permite conocer las lecturas y los significados que construye una audiencia *online* de un producto mediático concreto, pero también presenta algunos problemas. Siendo conscientes de estas características y reparos, tomamos como referencia el estudio de Tortajada y Willem (2018), que explica las limitaciones de esta metodología:

- Los comentarios vertidos en uno o varios vídeos de Youtube, o cualquier otra plataforma *online*, no pueden ser representativos de un tipo de población, por lo que los resultados no se pueden extrapolar
- No conocemos la identidad de los usuarios, solo el nombre que han decidido mostrar, por lo que es difícil profundizar en los significados que hacen sino se llevan a cabo, de forma complementaria, entrevistas o grupos de discusión
- Las voces recogidas son parciales y la brevedad de muchos mensajes pueden dar lugar a diversas interpretaciones
- Desde un punto de vista ético, hay que tomar decisiones respecto al grado de intrusión de quien investiga y garantizar el anonimato de las voces recogidas

Por lo tanto, la limitación clave de este estudio reside en no conocer la identidad de los usuarios. Si bien para el análisis puramente textual esto no es un problema, sí lo es en tanto que no conocemos la edad de los participantes ni sus circunstancias sociales, que sí son relevantes para nuestro estudio. De todas formas, teniendo en cuenta que un tercio de los usuarios de Youtube tienen entre dieciséis y veinticuatro años¹, y que en España el 41% de los usuarios de plataformas de *streaming* tienen entre dieciocho y

¹ Según el Global Index Web. Fuente: <https://www.mediaticlick.es/blog/cual-es-la-edad-de-los-usuarios-de-las-redes-sociales/>

veinticinco, siendo Netflix la más utilizada (60,7%)², podríamos asumir que la media de edad de los usuarios que comentan en los vídeos de nuestra muestra se mueve en esta franja. Aun así, sabemos que no deja de ser una asunción y por ello se necesitaría, dejando esta línea de investigación abierta, hacer entrevistas a estos usuarios o al menos conocer el dato real de sus edades. En cuanto al grado de intrusión, en la privacidad, se trata de una observación *a posteriori* de los comentarios vertidos, para poder analizar en estos el grado de aceptación, negociación o rechazo que presentan respecto al contenido audiovisual en cuestión. Por esta razón la investigación no genera problemas éticos, dada la anonimidad de los sujetos analizados y la libertad con la que ellos mismos los hicieron públicos.

Para hacer esta clasificación del tipo de lecturas que hacen los usuarios, tomaremos como referencia el estudio de Stuart Hall (1973), que desarrolló las diversas formas en que la audiencia puede interpretar los discursos televisivos, en un proceso que podemos llamar “codificación/descodificación”, que hace referencia, por un lado, al mensaje emitido y la intención con la que ha sido emitido, y por otro, a cómo es descodificado, interpretado, por la audiencia, que como defiende Hall, es activa y por eso participa en este proceso, no asume los mensajes que recibe sin más. Al entender a la audiencia como un elemento activo en este proceso, inevitablemente no siempre habrá una correspondencia entre la intención con la que se ha emitido el mensaje y cómo se ha interpretado. Por ello, pensando en las variantes en las que los procesos de codificar/descodificar se pueden combinar, Hall identifica tres posiciones hipotéticas a partir de las cuales se podría construir la descodificación de un discurso televisivo:

- La dominante o hegemónica. Esto ocurre cuando el espectador descodifica el mensaje tal y como fue codificado, hay una correspondencia total, y por lo tanto se puede decir que el espectador “está operando dentro del código dominante” y es el caso ideal de comunicación “perfectamente transparente” (1973, 59). Por lo tanto, el espectador está totalmente de acuerdo o no se plantea ejercer una actitud crítica frente al mensaje.
- La negociada. Lo que ocurre con las lecturas hegemónicas es que son totalizadoras, generalistas, presentan una visión más amplia de las cosas, y definen dentro de sus propios términos el universo de posibles significados,

² Según el estudio de la Complutense de Carlos Grosscordón. Fuente: <https://www.ucm.es/netflix-plataforma-complutense>

de las relaciones de una sociedad o cultura. Descodificar desde una posición negociada supone una mezcla de adaptación y oposición: es ser consciente de la legitimidad de las lecturas hegemónicas para poder extraer el significado más abstracto, a la vez que, desde un posición más restringida o situada, crea sus propias reglas del juego. Puede estar, por un lado, de acuerdo con la posición privilegiada, pero se reserva el derecho de aplicarla a las “condiciones locales” (1973, 60) de manera negociada. Es decir, el espectador es consciente de los valores implícitos al mensaje, y los combina con los suyos propios, los aplica a su contexto y por lo tanto no los acepta totalmente.

- Oposicional. Ocurre cuando el espectador ha entendido tanto literal como connotativamente el mensaje recibido, pero al descodificarlo lo hace sin aceptar los valores implícitos en su codificación; esto es, que rechaza el mensaje, con el que está en absoluto desacuerdo.

Aplicar las aportaciones de Hall a nuestro estudio nos permitirá hacer una clasificación sencilla pero efectiva de las lecturas que hace una audiencia activa en Internet respecto a un producto audiovisual concreto, para así observar qué posición predomina de cara a poder afirmar o no – dentro de las limitaciones ya explicadas – una influencia del discurso sobre esta audiencia. La clasificación dentro de un tipo de postura u otra de los comentarios se basará en un análisis puramente textual, a través del cual se podrá identificar si el usuario o usuaria acepta totalmente lo que ve –al no expresar nada que puede entenderse como desacuerdo–, si lo acepta parcialmente, presentando en su mensaje aspectos tanto positivos como negativos respecto al fragmento de la serie en concreto, o si lo rechaza al completo, presentando su mensaje una clara crítica al contenido sin resaltar aspectos positivos.

En relación con todo esto, la teoría de los *conocimientos situados* de Donna Haraway (1991) nos sirve como recurso teórico que fundamenta y justifica las decisiones tomadas a la hora de abordar esta investigación. Desde esta teoría, la mejor y más honesta forma de acercarse al conocimiento objetivo parte de ser capaces de “nombrar dónde estamos y dónde no” (326), de saber situarnos en nuestro contexto y aceptar que todas las circunstancias adscritas al mismo darán como resultado un conocimiento parcial, particular y específico. Esta forma de conocimiento se opone al relativismo y la totalización, que prometen “la visión desde todas las posiciones y desde

ningún lugar”, una falsa promesa que solo da como resultado visiones parciales, pero no reconocidas como tales. El conocimiento situado es consciente de sus limitaciones, y sin embargo es donde se encuentra “la posibilidad de una búsqueda objetiva, sostenida y racional” (329), pues “la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (339). Será la suma de muchas visiones parciales y específicas lo que nos podrá acercar a un verdadero conocimiento objetivo. Por ello, es necesario asumir la subjetividad inevitable de la que parte el sujeto investigador. Es desde esta base teórica que asumimos la realidad parcial que este trabajo toma como objeto de estudio, así como los resultados parciales que se obtendrán del mismo. Acotar el contexto a nuestro país, elegir no solo un tipo de ficción sino una única serie en concreto, así como seleccionar una única vía para el estudio de la recepción, en la que entran en juego las limitaciones ya mencionadas, dará un resultado parcial y específico que, complementado con otros de la misma índole, pero centrados en otros productos y en otras formas de medir la recepción, contribuirá al conocimiento objetivo relativo a los estereotipos de género en las series adolescentes y a su grado de influencia en los y las jóvenes.

4. Análisis de *Élite*

La serie parte de la premisa inicial de tres adolescentes a los que, tras haberse derrumbado el instituto en el que estaban estudiando, les es concedida una beca para trasladarse a Las Encimas, un instituto privado en el que se encontrarán una realidad muy diferente a la suya, a causa de la diferencia de clase social. Sin embargo, el eje en torno al que gira la serie no es simplemente el desarrollo de sus vidas en ese instituto, sino el asesinato de una de sus estudiantes: Marina. La trama, pues, está centrada en dicho crimen y en la búsqueda del culpable. Esto ya lo conocemos en el primer episodio, en el que Marina ya ha sido asesinada, y a través de la técnica del *flashback* los capítulos nos irán descubriendo todo lo sucedido desde la llegada de los tres estudiantes nuevos hasta llegar al momento clave. Aun así, apenas prestaremos atención a los elementos relacionados con este misterio ya que el objeto de estudio son las relaciones de pareja de la serie y sus dinámicas. Además, teniendo en cuenta que la línea de hechos narrados, en la primera temporada, acaba con el asesinato de Marina, este por lo tanto no influye de ninguna manera en las parejas que aparecen. A causa de la limitación de espacio, analizaremos cuatro de las seis parejas que hay en la serie, elegidas por la importancia y el tiempo mayor que se les dedica.

En el primer capítulo conocemos la identidad de los que serán los personajes principales, por lo que tenemos como protagonistas a este grupo de estudiantes. Por un lado, los becados: Nadia, Christian y Samuel; por otro, estudiantes antiguos del instituto: Guzmán, Lucrecia, Carla, Polo, Marina y Ander. En este grupo protagonista también están incluidos dos personajes de fuera del instituto: Omar, el hermano de Nadia, y Nano, el hermano de Samuel. Teniendo en cuenta esta primera presentación de personajes ya observamos una diferencia en la representación, ya que tenemos siete chicos (63,6%) frente a cuatro chicas (36,4%). Respecto a la imagen exterior que proyectan, los hallazgos son similares a los de Van Damme (2010), ya que la totalidad de los personajes están delgados, tanto los protagonistas como los que representan al profesorado y familiares de estudiantes y sin distinción entre géneros. Podemos decir que en esta serie la delgadez está asociada a la belleza, pero no a la popularidad, ya que al no existir la representación de otros cuerpos no podemos saber hasta qué punto ambas realidades están relacionadas. Lo que queda patente es que la popularidad está ligada a un estatus económico alto, ya que los tres nuevos estudiantes son, al principio, rechazados por ser becados. Por lo tanto, la desigualdad económica es el principal eje de

discriminación, ejercido tanto por ellas como por ellos, aprovechándose en varias ocasiones de esta superioridad que les da el dinero.

En lo que respecta a la fidelidad con la que están representados estos personajes, en tanto que son adolescentes, hallamos, al igual que Guarinos (2009), que presentan una apariencia y comportamiento adultos. En cuanto a la apariencia, puede estar explicada por la edad real de los actores y actrices de la serie, que nos ha dado una media de 21.2 años – sin contar al personaje de Nano, pues no interpreta a un adolescente – lo que supone una diferencia de 5.2 puntos respecto a la edad que representan. En cuanto a los comportamientos, estos jóvenes se ven involucrados en un asesinato, robos, drogas, fiestas constantes, relaciones de interés, chantajes, que, si bien pueden darse en la vida real, quizá queden algo alejados de la experiencia cotidiana de un o una adolescente de dieciséis años. Muchas de las situaciones que vemos, como las fiestas, están además muy relacionadas con la vida de lujo que llevan, algo al alcance de unos pocos.

Atendiendo, ahora sí, a las relaciones sentimentales, debemos mencionar que una gran parte de las escenas están dedicadas a seguir la evolución de cada una de las parejas, siendo por tanto estas el motor principal de la serie. Se le dedica mucho menos tiempo en pantalla a relaciones de amistad, conflictos familiares o a los estudios. Además, a excepción de Carla y Polo, y Guzmán y Lucrecia, el resto de las relaciones se van formando y desarrollando a lo largo de los ocho capítulos. Analizaremos las parejas de Marina, primero con Samuel y después con Nano, y la relación de Guzmán, tanto con Nadia como con Lucrecia. Seguiremos el desarrollo cronológico de cada una, sin que nada en especial haya motivado el orden en el que aparecen.

4. 1. Marina, Samuel y Nano

En primer lugar hablaremos de Marina, la joven asesinada, hermana de Guzmán; y de Samuel, uno de los alumnos becados. Desde el principio vemos cómo Marina parece distanciarse de la actitud condescendiente y de superioridad que caracteriza al resto de estudiantes, sobre todo en cómo tratan a los nuevos, mostrándose amable y abierta a relacionarse con ellos. Y así termina sucediendo: se une sentimentalmente con Samuel y se hace amiga de Nadia. Marina, de esta forma, se nos presenta como una “chica diferente”, que rechaza, en parte, el entorno del que viene y no tiene en cuenta el de los demás a lo hora de incluirlos o no en su círculo. Samuel, por su parte, se nos

presenta como un chico con bastante personalidad, que no se avergüenza de su origen ni de sus circunstancias – estar trabajando como camarero – y que muestra un claro rechazo a la actitud del resto, beneficiada por su condición económica. La transparencia de Samuel y su cierto desafío hacia la “gente rica” es una de las primeras cosas que llaman la atención de Marina, pues ella también siente ese rechazo, siendo muy consciente de los engaños e hipocresía que hay en su propia familia. Por sendas cualidades vemos cómo ambos personajes empiezan a atraerse, algo especialmente visible en Samuel, que ya en el segundo capítulo confiesa a su hermano que Marina le gusta mucho. En el tercer capítulo, Samuel organiza una fiesta en su casa como excusa para que vaya Marina y poder confesarse. Sin embargo, durante el desarrollo de esta, Marina está jugando y pasándose bien, sin prestar a Samuel la atención que él probablemente esperaba. Además, al ver como en estos juegos se quita prendas de ropa o se besa con otras personas, parece que a Samuel se le rompe la imagen mental que tenía de Marina, al observarla con una actitud con la que no la había visto antes. Samuel está claramente incómodo con la situación y con el comportamiento de Marina, que parece no coincidir con la imagen idealizada que él se había construido de ella en su cabeza. Esta ruptura puede darse por no ver Samuel en ella el prototipo de “chica buena” o “responsable”, aunque también es cierto que a pesar de este breve desencanto él no deja de mostrar interés en ella.

El día siguiente a la fiesta ella ha cambiado bastante su actitud con él, mostrándose menos receptiva – debido a que en la fiesta se besó con su hermano, Nano – pero aun así él confiesa lo que siente. Es en este punto cuando conocemos que Marina es seropositiva, aludiendo ella a este hecho como un motivo por el que “no le conviene” y “no debería estar con ella”. La respuesta de Samuel es la siguiente: “me da igual, bueno no me da igual, hace que me gustes aún más, te ha caído un peso así encima y has sabido superarlo, hace que tenga más ganas de conocerte que antes”. Esta respuesta, que agrada a Marina y se nos presenta como romántica, también podemos interpretarla como una romantización de la enfermedad, como si sufrir VIH hiciera a Marina más atractiva al convertirla en una luchadora que se ha antepuesto a la adversidad. Y del mismo modo, se presenta a la enfermedad como una “señal de fuerza” o algo “trágicamente bello” – como afirma Panjwani (2019) en cuanto a las enfermedades mentales – que dota a Marina de una dimensión totalmente nueva. Esta habría sido una oportunidad muy buena para la serie de mostrar la dura realidad de sufrir esta

enfermedad y sin embargo queda más bien en algo anecdótico. Parece tener más importancia de cara a cómo Samuel – y posteriormente Nano – lidiarán con esta circunstancia de su pareja, más que en cómo ella vive y se enfrenta a esta realidad.

De hecho, es un tema que entre esta pareja solo vuelve a aparecer cuando van a mantener relaciones sexuales por primera vez. Cuando Marina se lo propone a Samuel, a él le preocupa que ella pueda confundir su nerviosismo – por ser virgen y no estar a la altura por no tener experiencia – con tener miedo al VIH. Marina expresa abiertamente su deseo de mantener relaciones, por lo que no se nos muestra que tenga una relación complicada con el sexo debido a su enfermedad. Sin embargo, es llamativo que el VIH aparezca más en la conversación por cómo le hace sentir a él que por cómo le hace sentir a ella, de nuevo perdiendo la serie la oportunidad de mostrarnos la relación que Marina establece con la enfermedad y cómo esta puede afectar a una relación de pareja.

En relación con esto, en el quinto capítulo, sucede un incidente en el que el profesor le quita el móvil a Samuel por estar utilizándolo en clase, y como castigo hace que otra compañera lea lo que estaba escribiendo en alto. Este mensaje de Samuel a un amigo suyo hace referencia al VIH de Marina, de manera que toda la clase se entera. En una conversación posterior entre la pareja, Marina le da las gracias a Samuel por haberla empujado a ser valiente. De todas formas, no parece estar teniendo en cuenta que él no la ha “empujado” a nada, pues no fue intencionado que se leyera ese mensaje, y tampoco el hecho de estar violando su intimidad, al estar hablando de un tema tan íntimo con un amigo, sin que ella supiera nada. Siguiendo con su conversación, Samuel vuelve a expresar que no le tiene miedo al VIH sino a que ella le compare con sus ex, y no estar a la altura. Esta declaración de Samuel lleva implícita una creencia asociada a la masculinidad hegemónica³ que es la de competitividad con otros hombres. Al decir esto, realmente está manifestando un miedo a no ser “tan hombre” o no demostrar su hombría al nivel al que ha podido estar la de parejas pasadas de Marina. Como afirma Bonino, una de las características de la masculinidad hegemónica es que promueve el

³ El concepto de “masculinidad hegemónica” fue popularizado en los estudios de género por Raewyn Connell. La socióloga repasa cómo se ha ido definiendo el término de “masculinidad” a lo largo de la historia, y aporta su propia definición: “a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality in culture” (1995, 71). Connell destaca la importancia de identificar la multitud de masculinidades existentes y la relación que hay entre ellas. De esta forma la masculinidad hegemónica puede identificarse como la que ocupa el primer lugar, y quienes la representan sostienen una posición de liderazgo en la sociedad. La masculinidad hegemónica garantiza la posición dominante de los hombres que la practican, y la subordinación de otras masculinidades y de las mujeres (77).

“ser más” y la competitividad, que “en una de sus raíces lo es por ver quién es «más» hombre” (2002, 20). Esta idea subyace al comentario de Samuel, pues le asusta la comparativa con otros hombres y, en consecuencia, ser “menos” que ellos.

Llegado casi el final del quinto capítulo se acuestan, y cabe mencionar que es la única escena sexual de toda la serie en la que se ve explícitamente el uso de preservativo – algo preocupante teniendo en cuenta que es una serie en la que se representan con bastante frecuencia. Después de este encuentro, vemos una escena de Marina y Nano besándose – trataremos esta pareja a continuación – y al día siguiente esta se muestra bastante distante con Samuel, que no entiende este cambio repentino en ella, pidiéndole simplemente que le diga lo que pasa y que no le mienta. A esto le sucede el arresto del padre de Marina, motivo por el que ella se distancia aún más. La relación entre ambos sigue siendo algo fría, pero siguen juntos.

A principios del capítulo seis Nano y Samuel acompañan a Marina al médico después de que se desmayara y descubren que está embarazada de cuatro semanas. Aunque la reacción más inmediata de Samuel es de rechazo y rabia, seguidamente se muestra más comprensivo, pues no estaban juntos cuatro semanas antes y solo quiere saber de quién es el bebé – algo en lo que insiste durante todo el capítulo – pero Marina no quiere decírselo, ya que es de Nano. Samuel expresa no tener otra cosa en la cabeza que saber quién es el padre, hasta el punto de obsesionarse. Después de un examen en el que Marina sale antes de clase y el profesor va tras ella para ver qué pasa; Samuel se entromete, interpretando que él es el padre e intentando agredirle. En este enfrentamiento e intento de agresión vuelve a estar implícita la idea de competitividad masculina, unida a una intromisión por parte de Samuel en la intimidad de Marina, y a la protección que este siente que tiene que ejercer sobre ella. Esta protección del hombre a la mujer es otra idea de la masculinidad hegemónica y en esta escena parece casi poseer a Samuel. Este, con el intento de agresión y la frase acusatoria a su profesor alegando que “la ha dejado embarazada”, deja a Marina en una posición pasiva y de víctima. Esta necesidad de protección se encontraría dentro de lo que Bobino llama “la autosuficiencia prestigiosa”, la primera creencia matriz de la masculinidad hegemónica, que tiene como una de sus características el derecho de control de «los suyos», y desde la que “el lugar adjudicado al otr@” es de “sujeto a disposición o a sujeto en menos o a proteger” (2002, 18). También es una escena en la que encontramos cierta analogía con el mito del príncipe azul, “que se nos ofrece siempre como figura salvadora” (Herrera

2010), como el hombre que tiene que superar diversos obstáculos para conseguir el amor de la princesa y así protegerla. Marina, en este sentido, no parece anhelar un amor de película, no necesita la protección de Samuel y muestra un claro desprecio hacia esta actitud. Sin embargo, no queda claro hasta qué punto esto responde a un rechazo a la idea de “tener que ser salvada”, o simplemente es algo que no romantiza en Samuel porque realmente no está enamorada de él.

Después de dicho altercado ya no hay muchas más interacciones entre Marina y Samuel. Él le pide que saque el valor necesario para dejarle, ya que está cansado de perseguirla y de “intentar convencerla” de lo que tienen. Después de esto solo vuelven a hablar en el último capítulo, minutos antes de que Marina sea asesinada. A estas alturas Samuel ya sabe que ella ha estado manteniendo una relación con su hermano, le dice que la perdona y la pide que no lo deje todo por Nano, que se quede y no eche a perder su futuro.

La relación entre Marina y Samuel es fugaz y está caracterizada por una clara falta de comunicación. La idealización de Samuel hace que para Marina sea muy difícil alcanzar ese ideal, motivo por el que él no la entiende y siente que “tiene que convencerla” de lo que tienen. Marina se ve confundida entre dos chicos, y no siente que pueda corresponder a Samuel. De todas maneras, las acciones de Marina se ven motivadas por una mezcla entre amor pasional e impulsivo y un deseo de rebelión contra sus padres, como veremos en su relación con Nano. Samuel, como ya vimos, intenta actuar como su protector, en un acto obsesivo por saber quién es el padre de su hijo, sin respetar su decisión de no decírselo. Marina, por su lado, es infiel a Samuel pues estando con él también mantiene una relación con su hermano y en ningún momento es sincera con él, ya que Samuel no se entera a través de ella. Este conjunto de engaños e inseguridades hacen que la pareja no consiga nunca asentarse del todo, tener cierta estabilidad.

El aspecto que encontramos más positivo de esta pareja es la normalización respecto al VIH. Para Marina es una realidad que tiene plenamente aceptada – al contrario de sus padres, por ejemplo – y que no la define en absoluto, que quizás es el motivo por el que no se le presta más atención, como comentábamos anteriormente. Es positivo que muestren a una adolescente heterosexual y rica –alejada de la estereotípica imagen de enfermo o enferma de VIH (Costas 2018) – viviendo su sexualidad con

normalidad y sin que la enfermedad le impida la experiencia. Asimismo, Samuel también lo normaliza, no la juzga ni estigmatiza, se informa sobre el tema y ambos toman las precauciones necesarias. Si bien es cierto que la serie podría habernos mostrado más la relación de Marina con su enfermedad, quizá no lo haga por restarle importancia sino en favor de esta normalización y de mostrar que, al final, es el círculo de Marina quien parece tener más problemas y complejos con esto que ella misma. La serie, en este sentido, hace una buena labor de visibilización, demostrando que el VIH no entiende de clases ni de orientaciones sexuales (Íñiguez 2018).

Pasamos a analizar la relación entre Nano y Marina, que se desarrolla paralelamente a la anterior. Esta pareja es en la que hemos encontrado representados más mitos del amor romántico, a la vez que son interesantes los prototipos representados por Nano y Samuel y cómo Marina se debate entre ellos.

Ya desde el principio las intenciones con las que Nano se acerca a Marina no son las más nobles. Es en el capítulo tres cuando se las cuenta a su amigo Christian: quiere acercarse a Marina como estrategia para ir a su casa y robar unos documentos que comprometen a su padre. Con esto pretende llevar a cabo un chantaje con el que ganar dinero, ya que lo necesita para saldar cuentas pendientes. A pesar de conocer los sentimientos de su hermano hacia Marina, decide anteponer su propia necesidad, su apuro económico, a las emociones de Samuel y al daño que le pueda hacer a ella: “es tan boba que me prefiere a mí, solo por eso se merece todo lo que le pase”. Con esta declaración intenta justificar sus acciones, como si ella mereciera un castigo por elegir al “chico malo” frente al “bueno”. Sus intentos son exitosos y tras besarse con Marina en la fiesta que organiza Samuel, ambos van a casa de ella y se acuestan. Aquí se produce uno de los momentos más polémicos de la serie ya que Marina no informa a Nano sobre su enfermedad y mantienen relaciones sin protección. No usar preservativo seguiría sin estar justificado no estando Marina enferma, pues Nano también podría haber tenido alguna ITS y también se arriesgaban a un embarazo, lo cual efectivamente ocurre. Cuando Marina, más adelante en el capítulo, le dice que al estar medicada no puede contagiarle, él contesta: “me da igual que no me lo dijeras, pero te lo callaste porque tenías miedo a que saliera corriendo [...] a Samu se lo has dicho para eso, para espantarlo [...] no lo vas a conseguir [...] Deja de jugar con mi hermano y cuéntale la verdad: que no te mola”. Marina ocultó su enfermedad en favor de la pasión, para no imposibilitar el amor, y dejó a un lado la comunicación y honestidad que es necesaria en

asunto como este. Nano, por su parte, se siente ofendido por la asunción de Marina de que “saldría corriendo”; le molesta más que ella asumiera en él cobardía respecto al tema, que el simple hecho de que no le comunicara algo que es necesario comunicar a una pareja sexual.

Después de esto Marina se entera de las intenciones con las que Nano se acercó a ella, recriminándole: “todo lo nuestro ha sido mentira, solo lo hiciste para entrar en mi casa” a lo que Nano responde: “¿Qué nuestro? ¿Qué películas te montas en la cabeza?[...] follé contigo para robar en tu casa, para alejarte de mi hermano, para que se diera cuenta de que eres una niña pija que se cuelga de los imbéciles [...] y ¿sabes qué? [...] ahora no te puedo sacar de mi puta cabeza [...] pero ahora estás con mi hermano que es lo que tiene que ser, lo que os merecéis, ¿que vienes a salvarme? No hay nada que salvar”. A pesar de esto, Marina insiste en querer ayudarlo para que consiga el dinero, ya que se le hace “insoportable” la idea de que le pueda pasar algo malo. Así que Marina, a pesar de conocer el objetivo inicial de Nano con ella, no solo le quita importancia, sino que le ofrece ayuda, una ayuda que la involucra en un robo y que le termina costando la vida. Esta conversación ejemplifica muy bien el tipo de pareja que conforman, ya que entran dentro del esquema de “chico malote” y “chica responsable” (Masanet y Fedele 2019), especialmente él. Nano es un chico más mayor, que acaba de salir de la cárcel, y que está planeando un robo para solucionar su problema, involucrando y poniendo en peligro tanto a Marina como a Samuel. Marina es una adolescente adinerada y buena estudiante, aunque no se ajusta tanto al estereotipo de “chica responsable” ya que tiene cierto carácter rebelde, especialmente con sus padres. En el diálogo expuesto vemos que la atracción hacia el “malote” se antepone y es más fuerte que sus malos actos: que se haya intentado aprovechar de ella, sentimental y económicamente. Parece que su mala acción queda justificada por el hecho de que ha terminado desarrollando sentimientos por ella, presentándose el amor como fuerza redentora que justifica las malas acciones en favor de que este llegue a buen fin.

Después de descubrir que está embarazada, la relación avanza muy rápido. A pesar de que van juntos a una clínica abortiva y son conscientes de que es la mejor opción, un simple “pero” de Nano es suficiente para que al final no lleve a cabo el aborto. Él expresa sus deseos de huir lejos y empezar una nueva vida, animando a Marina a que se una al plan, y que construyan su vida y una familia lejos de todo lo que conocen. Ante esta propuesta, Marina acepta y renuncia a la oferta varias veces,

mostrándose bastante indecisa, ya que solo parece segura de la idea cuando quiere rebelarse contra sus padres. Debido al trágico final de Marina, no llegamos a saber cuál es su decisión final, pero en su última conversación con Nano se observa que estaba bastante dubitativa. Al margen de cuál habría sido su decisión final, es una propuesta segura para Nano y que ella llega a aceptar en un momento, a pesar de ser algo bastante apresurado teniendo en cuenta lo poco que los hemos visto interactuar. Sin embargo, este apresuramiento está muy ligado a la pasión y la impulsividad del amor y esta pareja, como decíamos, reúne muchas de las características asociadas al amor romántico. Podríamos decir que esta relación se enmarca dentro de un modelo tradicional, caracterizado por unos valores que

si bien [...] promueven los sentimientos de afecto, amistad y estabilidad hacia personas que tienen valores positivos, a la vez se presentan este tipo de personalidades como no atractivas para una relación. [...] Se va creando un sistema de concepciones que establece que la vivencia amorosa sólo puede darse en una disyuntiva: o bien optar por un amor pasional, ciego e inevitable que infringe sufrimiento, o bien escoger una relación que resulta conveniente pero que implica renunciar a la pasión. (Capdevila et al. 2013, 193)

Estas palabras nos parecen muy acertadas para definir esa disyuntiva que se encuentra Marina entre Samuel y Nano, siendo el primero el que representa valores más positivos, una relación más estable y conveniente, y siendo el segundo el que representa la pasión y el peligro. Aun así, es necesario señalar que el sufrimiento ligado a estar con Nano no viene infligido por él, sino por factores externos. Es cierto que cuando este reconoce los motivos por los que se acercó a ella muestra cierta actitud de desprecio, pero a partir de ese momento no podemos decir que Nano sea violento con Marina, la trate mal o la haga sufrir. El sufrimiento en esta pareja, pues, viene dado por los obstáculos a los que se tienen que enfrentar, que cuantos más sean, “más intensa y emocionante será la historia” (Herrera 2011). En este caso el obstáculo principal es la diferencia de clase social, su pertenencia a mundos prácticamente opuestos, unido a la relación que Marina tiene con Samuel. Vemos que su forma de intentar sobreponerse a esos obstáculos es huir y así dejarlos atrás. Sin embargo, Marina es trágicamente asesinada, y de esta manera se cumple lo que Herrera afirma que sucede “en la mayor parte de las historias pasionales”: que “son breves e intensas porque [...] acabarán siendo destruidas por la muerte o la imposibilidad” (2011).

El triángulo amoroso que nos encontramos con estos personajes es, por lo tanto, un buen ejemplo de cómo el prototipo del “malote” triunfa sobre el de “chico bueno”. Marina se debate entre lo que sabe que es mejor para ella (Samuel) y el deseo inevitable que siente hacia Nano. Es posible que por este intento de aferrarse a lo que es más conveniente, nunca llegue a decirle la verdad a Samuel – aunque sigue sin estar justificado que no lo haga. La relación de Marina y Nano se caracteriza por el riesgo, la pasión, la brevedad y la tragedia, en contraste con la posible estabilidad y tranquilidad que representaba Samuel.

4. 2. Nadia y Guzmán

Con Nadia y Guzmán encontraremos bastantes puntos en común con las relaciones ya comentadas, aunque en este caso no llega a consolidarse nada. Nadia es una de las jóvenes becadas que llega al instituto, es musulmana y una alumna excelente. Guzmán es el hermano de Marina, por lo que es de familia adinerada, lo cual ya supone la primera diferencia que existirá entre ambos. Guzmán tiene una relación no muy definida con Lucrecia y, en el primer capítulo, Nadia ve a ambos en las duchas del instituto manteniendo relaciones. Lucrecia sugiere a Guzmán que se acerque a Nadia, e intente ligársela, como forma de evitar que esta delate lo que vio en las duchas. Ante esta propuesta Guzmán responde “¿que me ligue a la palestina que se pasea por el colegio con un turbante de esos?”. Guzmán hace caso a Lucrecia por lo que los motivos con los que se acerca a ella inicialmente no son honestos, aparte de haber demostrado una actitud bastante racista.⁴ Nadia, ya en el segundo capítulo, detecta algo sospechoso en que Guzmán se esté acercando constantemente a ella y se lo hace saber, cree que es una apuesta o que ella le supone un reto: “te pone lo imposible”. Aunque él niega que sea por esto su interés en ella, veremos cómo la atracción que siente está muy relacionada con esta dificultad por conseguir algo con ella, con el hecho de que Nadia parezca resistirse.

Después de la fiesta en casa de Samuel a la que ya hemos hecho referencia, Nadia propone a Guzmán que vayan a bañarse juntos a la piscina de él. Este se termina dando cuenta que esta actitud más atrevida por parte de Nadia se debe a que está

⁴ Nadia sufre una doble discriminación: por su posición económica - al igual que sus otros dos compañeros becados – y por ser musulmana.

drogada – por beber del ponche de la fiesta pensando que no tenía nada – y le paga un taxi a casa. A pesar de que esta es una actitud normal – o debería serlo – Nadia le da las gracias al día siguiente: “eres un caballero”. Esto es un tanto problemático ya que ayudar y no aprovecharse de alguien – esté bajo el efecto de las drogas o no – no es una actitud “caballerosa” o por la que hubiera que dar las gracias, sino una forma de actuar ética y acorde a las circunstancias.

Como Lucrecia sospecha que Guzmán y Nadia hayan podido conectar de verdad, le cuenta a Nadia la verdad sobre las intenciones con las que él se acercó a ella en un primer lugar. Le cuenta que apostó que la haría perder la virginidad para luego humillarla contándolo. Este descubrimiento da lugar a una de las conversaciones más interesantes entre estos dos personajes:

- Guzmán: Te prometo que fue idea suya (de Lucrecia)
- Nadia: ¿Te parece eso una excusa? De ella me lo puedo esperar, pero de ti ya no sé qué pensar.
- Guzmán: Pues piensa que te tuve en mi piscina dispuesta a hacer lo que fuese y no te toqué, y no porque no me apeteciese. Pude aprovecharme pero no lo hice.
- Nadia: O sea, que tengo que darte las gracias por no llevar hasta el final tu plan para humillarme. ¿Te das cuenta de lo asqueroso que es que te llegues a plantear algo así? ¿La clase de persona en la que eso te convierte?
- Guzmán: Tú tampoco eres una santa. Te me abriste de piernas en mi piscina
- Nadia: (le abofetea) Estaba drogada.

Este diálogo nos proporciona un buen retrato de ambos personajes. Por un lado, Guzmán valora en sí mismo el no haberse aprovechado de ella pudiendo haberlo hecho; por el otro, Nadia parece muy consciente de la gravedad de la situación, la expresa y no se muestra indulgente o minimiza lo ocurrido. Lo realmente interesante es la reacción de Guzmán ante esta postura firme y decidida de Nadia: atacarla de vuelta. Guzmán es herido en su ego y rechazado abiertamente, lo cual hace que reaccione de forma violenta, poniéndose a la defensiva y atacando a Nadia con un comentario muy arraigado en creencias patriarcales que consideran a la mujer como menos respetable por haberse mostrado sexualmente disponible. En este sentido, que hubiera estado drogada es secundario, en tanto que no haberlo estado seguiría sin ser un motivo para

degradarla por dicho comportamiento. A pesar de esto, que Nadia lo golpeé no está de ningún modo justificado y, de esta forma, reacciona de manera violenta hacia un ataque, tal y como hizo él.

Este altercado no impide que Guzmán siga acercándose a Nadia y, para disculparse por su comentario, le regala a Nadia un hiyab. Guzmán está tapando sus carencias emocionales para gestionar la situación con dinero y ella parece darse cuenta de esto: “que me hagas un regalo solo demuestra que eres un capullo con dinero”, ante lo que Guzmán reconoce su incapacidad para saber qué hacer: “Dime qué tengo que hacer para que me perdones”. Aquí encontramos lo que observábamos en el estado de la cuestión en cuanto a la labor de las mujeres como tutoras emocionales (Belmonte y Guillamón 2008; Figueras-Maz et al. 2014), que son las encargadas de guiar al hombre en la relación y/o de sacar su lado más sensible. Es Nadia la que tiene que decir a Guzmán qué hacer para conseguir su perdón, lo cual es bastante paradójico. Nadia le explica que en su cultura también le ha faltado el respeto a su familia y que por lo tanto tiene que pedir perdón a sus padres, lo cual Guzmán está dispuesto a hacer, presentándose en casa de la familia, ante la sorpresa de Nadia. Ella reconoce que solo le había dicho eso porque pensaba que no sería capaz de hacerlo: “sería la forma de que **me dejaras en paz de una vez** [...] para ti esto es otro reto [...] no quiero nada contigo”. Nadia está siendo muy clara y sabe identificar lo que ella supone para él, lo cual Guzmán indirectamente reconoce: “¿si no quieres ser un reto por qué me lo pones tan difícil?”. A pesar de esto, ella termina perdonándole y aceptando la invitación que él le hace a una gala benéfica. Aquí se puede estar enviando un mensaje problemático ya que parece que, en última instancia, el “no” de una mujer en realidad significa “insiste un poco más”. Guzmán, efectivamente, ve a Nadia como un reto, como alguien que “se lo está poniendo difícil” cuando lo único que ha hecho, contundentemente y más de una vez, es rechazarlo.

Su relación sigue avanzando en el terreno de la amistad, aunque Guzmán es claro y directo, expresando en más de una ocasión que no quiere ser solo su amigo. Nadia mantiene y sigue expresando que no quiere tener nada más: “vas a tener que acostumbrarte a no conseguir todo lo que deseas por una vez”. Para Guzmán lo que parece cada vez más evidente es que su gran interés hacia Nadia tiene más que ver con la dificultad que ella supone, con ser un reto que superar: “pues qué pena porque nunca he deseado algo tanto”. Mientras que el deseo por superar nuevos obstáculos, por muy

difíciles que sean, y afrontar nuevos retos, es muy humano, cuando estos retos son personas y, además, han expresado con claridad su postura, el asunto toma otros matices. De esta manera, este deseo interpretado como reto, pasa a tener más que ver con Guzmán mismo, en este caso, y su capacidad para conseguir algo complicado – a lo que no está acostumbrado – que con Nadia y todo lo que ella es, con sus cualidades y sentimientos.

En los últimos capítulos, Guzmán se entera de la intención del padre de Nadia de que esta no continúe sus estudios en el mismo instituto el año siguiente, e intenta intervenir hablando con la directora, sin mucho éxito. Por ello, y como último recurso, habla con el padre de Nadia, asegurándole que, si le permite quedarse en el instituto, él no se acercará más a ella. De todas formas, Nadia no acepta estas condiciones por parte de su padre y, si vuelve al instituto, quiere que sea sin restricciones. Así, es ella quien toma las riendas y está decidiendo sobre su vida y su futuro y no otros – Guzmán o su padre – quienes determinan su rumbo.

La relación entre Nadia y Guzmán está fuertemente marcada, por lo tanto, por una atracción basada en lo que es difícil de conseguir (Capdevila et al. 2013 193), aunque en un marco en el que no llegan a entablar una relación de pareja. Guzmán entiende a Nadia como un reto personal a superar más que como a una persona con unos sentimientos que pueden ser heridos. Guzmán en algunos aspectos cumple con el estereotipo del “nice guy”, que se cree con el derecho de ser correspondido sentimentalmente por la chica simplemente por haber sido bueno con ella. Este estereotipo es bastante perverso en tanto que parece que el único motivo para ser amable es la expectativa de recibir algo a cambio, en este caso, reciprocidad en los sentimientos. Como bien define Younglove: “[t]he term “Nice Guy” refers to people (men or women) who believe basic social expectations are currency for sex” (2020). Guzmán está siempre en busca de Nadia, le hace un regalo para pedirle perdón, la invita a fiestas, se presenta en más de una ocasión en su lugar de trabajo... Esta persistencia no solo debe ser recompensada a ojos de Guzmán, en este caso, sino muchas veces también a ojos de la audiencia, que puede encontrarla incluso “admirable” y lo que realmente hace que él consiga el “verdadero amor” (Younglove 2020). En este tipo de historias, se entiende que el hombre debe terminar con la mujer que quiere, independientemente de cuál sea la postura de ella al respecto. Que esta persistencia suela ser premiada a pesar de las también constantes negativas de ella “adds to rape

culture. “‘No’” becomes ‘convince me’” (Younglove 2020). Aunque, efectivamente, para el final de la temporada nada ha ocurrido entre estos personajes a nivel sentimental, no podemos afirmar que la serie no premie la insistencia de Guzmán, ya que ella se mantiene a su lado conociendo a la perfección las intenciones de él. De esta manera, ambos quedan como amigos, aunque él exprese querer algo más. Esto también puede lanzar el mensaje de que el objetivo final siempre será la relación sentimental y que la amistad no es más que un premio de consolación (Dasgupta 2014), una reciprocidad insuficiente.

4. 3. Lucrecia y Guzmán

Por último, analizaremos la pareja de Lucrecia y Guzmán que, aunque se indica que no son una pareja oficial y cerrada, sí que tienen suficientes interacciones significativas, aparte de que tienen una historia ya previa al inicio de la serie que sirve para darle más trasfondo a esas interacciones. No solo eso, sino que es a raíz de la existencia de esta pareja que Guzmán se acerca a Nadia en un primer lugar, como ya vimos. Lucrecia es de familia adinerada y es la mejor estudiante de la clase junto a Nadia, lo cual hace que haya una doble competitividad entre ellas: amorosa y académica.

Es esta competitividad la que hace que Lucrecia le cuente a Nadia las intenciones de Guzmán con ella. Esta confesión, lejos de ser una forma genuina de sororidad, responde al sentimiento de amenaza que Lucrecia siente que es Nadia, al darse cuenta de que Guzmán puede estar desarrollando sentimientos reales por ella. Lucrecia con esto solo busca hacerle daño a Nadia – y lo consigue – intentando provocar que esta se aleje de él debido a sus malas intenciones – lo cual, como vimos, no ocurre – y contribuyendo a una enemistad entre mujeres por un chico que al principio desprecia abiertamente a las dos.

En general, no vemos a Guzmán tratar con mucho afecto a Lucrecia en casi ninguna escena, dejándose claro que especialmente por parte de él la relación que tienen es solo sexual y casi nada más. A pesar de ello, veremos cómo Lucrecia insiste en acercarse a Guzmán de la misma forma que este, a su vez, está acercándose persistentemente a Nadia. Así, Lucrecia persevera en mantenerse a su lado, ser su apoyo

y mostrarse para él como algo más que alguien con quien mantener relaciones. Esto lo observamos bien en una escena en la que ella se presenta en su casa: “necesitas despejarte [...] Estoy aquí para escucharte” y él insiste en que se marche “no me apetece [...] quiero estar solo [...] no es el momento [...] quiero que te vayas”. Ella desoye todo esto: “¿No echas de menos lo que teníamos? [...] no voy a permitir que eso lo perdamos nunca”. Al decir esto de alguna manera impone su propio deseo de mantener lo que tienen a pesar de las claras indicaciones por parte de él de que no es el momento. Ella termina tirándose a la piscina, sigue insistiendo y finalmente se besan, como de si alguna forma él terminara “rindiéndose a sus encantos”. Al igual que con Guzmán y Nadia, esto vuelve a lanzar el mensaje de que insistir en contra de la voluntad expresa de la otra persona no solo es válido, sino que es efectivo, pues Lucrecia termina consiguiendo lo que quiere.

Con las crecientes interacciones entre Nadia y Guzmán y la preocupación de este por el encarcelamiento de su padre a mitad de temporada, esta pareja pierde momentos en pantalla, que se traducen en un distanciamiento entre ambos personajes. De hecho, la siguiente vez que los vemos interactuar Lucrecia vuelve a presentarse en su casa para mostrarle su apoyo, pidiéndole que no la aparte, y Guzmán confiesa: “Ya no hay un nosotros [...] Estoy enamorado de Nadia”. Lucrecia, con la insistencia que hemos visto que la caracteriza, achaca esta confesión a que se le ha “nublado el juicio”, en lugar de aceptar los sentimientos de él hacia otra persona, por muy doloroso que pueda resultar.

La última escena entre estos dos personajes es ya posterior al asesinato de Marina. Guzmán, inmerso en un profundo dolor por la muerte de su hermana, se refugia en la bebida y, después de una discusión con Samuel en un bar – estando con Lucrecia – se acerca hasta un precipicio, hasta el que esta le sigue. Lucrecia intenta convencer a Guzmán de que se baje, ya que este parece tener intenciones de arrojarle: “Si te pasa algo me muero yo [...] No causes más dolor”. Finalmente se baja, ambos se abrazan y Guzmán le agradece que siempre esté ahí:

- Lucrecia: ¿Y dónde más quieres que esté? Te necesito
- Guzmán: No, yo te necesito a ti Lu

Esta última interacción parece reconectar a la pareja como no lo habían hecho prácticamente en ningún momento de la serie. A lo largo de la temporada apenas

podemos apreciar un cariño genuino entre ellos; hay poca sinceridad y se perciben segundas intenciones. Guzmán vuelve a Lucrecia en una ocasión ya sabiendo que quiere tener algo con Nadia, y Lucrecia quiere mantenerse al lado de Guzmán a toda costa, aunque eso suponga intentar arruinar lo que él tiene con Nadia o sobrepasar los límites del espacio personal que él le pide. En esta última escena, de todos modos, no podemos olvidar que ambos, especialmente Guzmán, están en un momento muy vulnerable ante la pérdida de un ser querido y eso puede contribuir a que confunda sus sentimientos más de lo normal, pues besa a Lucrecia ya habiéndole reconocido a la cara que está enamorado de otra persona. Ella, que siente más por él, parece conformarse con cualquier momento o muestra de afecto que este la pueda otorgar, pues eso es mejor que no tener nada en absoluto.

Guzmán y Lucrecia se desmarcan del resto de parejas analizadas en tanto que en ellos no vemos una construcción progresiva de la atracción, sino que ya se conocen y hay mucho de su historia que no sabemos. De hecho, en todo caso podríamos decir que en ellos sucede el proceso contrario, que es el de la pérdida de atracción, al menos de él hacia ella. Aun así, quizá por esa conexión que se remonta tiempo atrás, ambos parecen buscarse cada cierto tiempo, pues se aportan cierta seguridad y confianza. Esto, no obstante, pone a Lucrecia es una posición más vulnerable, ya que al tener más sentimientos por él tiene más riesgo de salir herida de esas interacciones.

No podemos olvidar que al principio de la serie ambos son aliados en intentar humillar a Nadia ni que esto es inicialmente una idea de Lucrecia, reforzándose así la idea de que las mujeres se tienen que enfrentar por un hombre. Como afirma Morales: “[l]a misoginia entre mujeres y fomentar la enemistad femenina a través de la envidia y de la competitividad es un recurso narrativo frecuente del orden simbólico patriarcal” (2015, 64), y es un recurso que vemos en estos dos personajes claramente reproducido, especialmente en Lucrecia, que parece verlo todo como una competición en la que se niega a asumir su derrota. Esta actitud de Lucrecia marca fuertemente su forma de relacionarse con Guzmán, ya que lo ve como alguien fugaz que ella tiene que esforzarse por mantener. En este sentido, como la insistencia de ella gana al deseo expresado por Guzmán, la posición de él no queda clara y provoca aún más confusión en una pareja en la que hay una evidente falta de comunicación, ya que está claro que tampoco ha habido un consenso a la hora de definir qué son.

El análisis de estas cuatro parejas nos permite extraer conclusiones sobre los aspectos que todas tienen en común. En primer lugar, podemos afirmar que, en todas, la inestabilidad está ligada a la pasión, pues ninguna de ellas llega a consolidarse (Capdevila et al. 2013), bien por un suceso trágico – asesinato de Marina –, por el rechazo de una de las partes – Nadia con Guzmán – por la falta de sentimientos – Marina con Samuel – o por falta de comunicación efectiva – Lucrecia y Guzmán. Sea como sea, la imposibilidad de que el amor pueda prosperar marca fuertemente a estas parejas, y eso hace que la vivencia sea más pasional. En segundo lugar, se constata que la fuerza del amor justifica las desigualdades (Figueras-Maz et al. 2014) y los malos comportamientos e intenciones iniciales de algunos personajes. Tanto Nano como Guzmán se acercan en un primer lugar a Marina y Nadia, respectivamente, por motivos ajenos al amor – el primero para robar y el segundo para evitar que le delatara. Sin embargo, que ambos terminen enamorándose de verdad parece sobreponerse a esos comportamientos, colocando al amor como esa fuerza que puede con todo, en nombre de la cual actitudes problemáticas son perdonadas o quedan impunes.

Además, tampoco se muestra respeto hacia los límites que marcan algunos personajes en cuanto a sus sentimientos. Guzmán insiste una y otra vez a pesar de las negativas de Nadia, y lo mismo ocurre con Lucrecia al no aceptar el rechazo de Guzmán y seguir insistiendo. Todos estos comportamientos perpetúan mitos que sitúan al amor como fuerza suprema que todo lo puede, y a las personas objeto de deseo como conquistas o retos a superar, retos por los que se hará todo lo necesario – quedando justificado de una u otra forma – para la consecución del amor.

Finalmente, es necesario también resaltar que, al contrario de lo visto en el estudio de Capdevila, Crescenzi y Araña (2013), en *Élite* no podemos afirmar que el amor sea una trama central para ellas y no para ellos. Mientras que las relaciones de pareja tienen una gran importancia en la serie, todos los personajes tienen al menos una trama al margen de su relación. Lo cierto es que al tener las parejas tanto peso, las relaciones y el amor son igual de importante para personajes femeninos y masculinos. Tampoco podemos afirmar que *Élite* constituya un ejemplo de producto que participe en la construcción cultural de la violencia de género. Si bien se ha demostrado que sí reproduce muchos estereotipos tanto de roles de género como de comportamientos dentro de una relación, no se ha podido observar una romantización de la violencia hacia las mujeres. Aunque hayamos visto que, para Marina, triunfa el prototipo del

“malote”, y el deseo hacia este modelo tiene implicaciones problemáticas, al no haber violencia por parte de Nano a Marina, no creemos que podamos afirmar, categóricamente, que la serie participe de este fenómeno.

5. Análisis de la recepción

Para el análisis de la recepción hemos seleccionado un total de ocho vídeos de la plataforma Youtube. Estos vídeos, en los casos de las parejas de Marina y Samuel, y Marina y Nano, son una recopilación de diversos momentos que tienen en pantalla, y han sido escogidos por recoger un número significativo de comentarios para el análisis – a falta de vídeos de escenas concretas que contaran con esto último. En el caso de Guzmán y Nadia, y Lucrecia y Guzmán, se han seleccionado tres y dos vídeos respectivamente, siendo cada uno de ellos una escena en concreto – a la que se ha hecho referencia en el apartado anterior – en la que la pareja interactúa. En la siguiente tabla⁵ se exponen los vídeos recogidos, con una cuantificación y clasificación de los comentarios según qué tipo de lectura son dentro del modelo de Hall (1973).

Título del vídeo	Número de comentarios	Tipos de lectura		
		Dominante	Negociada	Oposicional
Samuel Marina All Sweet Moments and Kiss Scenes Elite Season 1 https://www.youtube.com/watch?v=f2nllnpGcJM	59	0	1	18
[Samuel & Marina] My one in a million https://www.youtube.com/watch?v=G2YQrXF2-Q0	43	11	1	2
Marina & Nano – Lovely https://www.youtube.com/watch?v=i7iO1OXhklc&t=93s	195	28	2	5
ELITE – Nadia a Guzmán: no quiero nada contigo, eres una mala persona https://www.youtube.com/watch?v=yD-IP8Ht4eA	59	21	1	1
ELITE – Nadia se entera de la verdad sobre Guzmán https://www.youtube.com/watch?v=EogQX5S9-5I	193	6	0	15

⁵ Que la suma de los tres tipos de lecturas no se corresponda con el número total de comentarios indicado responde a la existencia de comentarios que nada tienen que ver con el vídeo y que por lo tanto quedan fuera de una posible clasificación.

ELITE – Nadia y Guzmán. Estoy a gusto contigo https://www.youtube.com/watch?v=quPPCwUtfy8	92	25	1	2
ELITE – Guzmán y Lucrecia. “Te necesito” https://www.youtube.com/watch?v=kivKi6XSDio&t=5s	351	59	9	7
ELITE – Guzmán y Lucrecia. Estoy enamorado de Nadia https://www.youtube.com/watch?v=zLYunVNTUns&t=7s	209	9	5	25

Teniendo en cuenta el análisis hecho de las parejas y habiendo quedado señalados los aspectos más problemáticos, se han clasificado los tipos de lectura de la siguiente manera:

- Se han considerado lecturas dominantes aquellos comentarios que hacen una valoración exclusivamente positiva de la pareja, sin ninguna alusión a aspectos negativos de la misma. También aquellos que expresen deseo por que dos personajes acaben juntos, y los que lamentan algún obstáculo que se pueda presentar entre ellos.
- Se han considerado lecturas negociadas aquellas que, valorando positivamente la pareja y deseando un final feliz para esta, también resaltan dinámicas problemáticas o comportamientos negativos de alguno de los dos o de ambos.
- Se han considerado lecturas opositivas aquellas que emiten una crítica o desagrado hacia la pareja en cuestión, pudiendo especificarse o no los motivos de esta crítica.

En el caso de Marina y Samuel, vemos que predominan las lecturas opositivas (57,6%) frente a las dominantes (33,3%) y negociadas (6,06%). Este es un caso paradigmático porque casi la totalidad de estas lecturas opositivas son una crítica directa a Marina y a su comportamiento dentro de la relación (Ejemplos 1 y 2), sin que haya apenas alusiones a comportamientos por parte de Samuel, y cuando los hay, se le quita toda responsabilidad (Ejemplo 3):

Ejemplo 1 *“She makes Samuel think she's into him, that she loves him and then goes and cheats on him with his own brother; who's an absolute idiot and fool. She then gets pregnant and decides to keep the baby [...]she honestly had it coming to die because she'd messed up other peoples' lives and then decided to just leave”*

Ejemplo 2 *“What did she even know about Nano? They exchanged a couple of convos and had a hookup. Meanwhile she found with Samuel someone who understands her on a deeper level”*

Ejemplo 3 *“marina and samu were both stressful to watch, especially that they were central characters. samu was always out of the loop and always seem lost or lied to (not his fault though) while marina was just infuriatingly annoying that brought down everyone around her because of how selfish she was” (sic.)*

Si bien encontramos un claro rechazo hacia las actitudes más problemáticas de ella – sus constates engaños y su infidelidad – llegar a afirmar que por ello mereciera morir (ejemplo 1, un comentario con 412 *likes*) nos parece exagerado. En este sentido encontramos opiniones muy polarizadas: por un lado, las que rechazan la relación por la actitud de Marina; por otro, los que la aceptan por la bondad de Samuel (ejemplo 4). En ambos casos hay un elemento en común: Marina es la clara villana de la historia, mientras que Samuel es el “chico bueno” que merecía algo mejor (ejemplo 5). En una de las pocas lecturas negociadas que encontramos, se mantiene esta idea de que los chicos buenos se merecen algo más, aunque también hay cierta comprensión hacia Marina por preferir al chico malo, que se considera también un estereotipo atractivo (ejemplo 6).

Ejemplo 4 *“I love samuel he is so kind. I know is common that a teenager felt in love with the 'bad Boy' steriotype but I love samuel and I felt really sorry for him”*

Ejemplo 5 *“I love Samuel ♥ Marina didn't deserve him”*

Ejemplo 6 *“Marina sort of reminds me of Hannah from 13 reasons why and then Samuel is like Clay and thinks Hannah is in love with him but she's not. She is litterally sleeping with every other guy than him. And those nice guys actually deserve more. But honestly the bad boys are fine and intriguing so I get you Marina. Nano is sexy and fine asf”*

En estos últimos ejemplos podemos ver la idea arraigada del “chico bueno” que solo por ser amable y tratar con respeto a la chica parece ser merecedor de que esta le corresponda. Mientras que Marina es culpable de no ser sincera y ser infiel a Samuel, no lo es de no sentir lo mismo que él, y que este la trate con respeto no debería ser algo

destacable sino lo normal. En las lecturas dominantes se han encontrado tanto valoraciones positivas de Samuel específicamente como de ambos, y en las lecturas oposicionales ocurre lo contrario: se especifica en Marina lo negativo, y no se ha encontrado ningún comentario que critique algún comportamiento de Samuel.

En cuanto a la pareja de Nano y Marina, en la muestra analizada las lecturas son mayoritariamente dominantes (80%), y Marina no recibe tantas críticas como cuando se analiza su relación con Samuel. De hecho, las pocas lecturas oposicionales que encontramos (14,3%) no se centran específicamente en ella, como ocurría antes, sino que se expresa una falta de agrado hacia ambos por igual, aunque sin especificarse por qué, a excepción de un comentario (ejemplo 7) que sí critica la falta de lealtad de ambos hacia Samuel. En las lecturas dominantes encontramos multitud de referencias a la fuerte química entre estos dos personajes (ejemplos 8 y 9), expresándose varias veces ser estos la pareja favorita de dichos usuarios. También encontramos alguna alusión al elemento trágico asociado a su historia, sin que esto convierta estas lecturas en negociadas u oposicionales, ya que lejos de emitirse una crítica, parece que este componente trágico involucra más a estos usuarios en la historia, empatizando con su sufrimiento y deseando para ellos un final mejor (ejemplos 8 y 10). Incluso en una de las pocas lecturas oposicionales que encontramos que señala, muy superficialmente, lo problemático de esta pareja, se acepta su amor, que se coloca por encima de todo lo demás (ejemplo 11). Este es un buen ejemplo que refleja la idea de que la consecución del amor puede justificar malos comportamientos y actitudes. No hay ningún ejemplo en la muestra que aborde las intenciones iniciales de él al acercarse a ella.

Ejemplo 7 *“I don’t understand how people like Marina and Nano together when they both betrayed Samuel”*

Ejemplo 8 *“Their relationship was so complicated and tragic. its still making me tear up. These two had some of the best chemistry I’ve seen”*

Ejemplo 9 *“Marina and Nano are twin flames/almas gemelas they belong together their love is consuming, passionate, and real sooo beautiful they are madly in love with each other “*

Ejemplo 10 *“These two were great together.. Its so tragic especially since she was pregnant.. Everyone is so busy making Nano into the villian of the story that nobody bothered to ask about what he is going thru he lost the girl he loved and his child”*

Ejemplo 11 *“The way they ended up together is messed up but their love story ♡
I wish it would have lasted”*

Para el análisis de Nadia y Guzmán se han utilizado tres vídeos que recogen tres escenas bastante significativas: en la que Nadia le dice que ella es solo un reto para él y que la deje en paz, en la que esta se entera del plan de Guzmán para humillarla, y una en la que están haciendo un trabajo juntos, y de nuevo Nadia hace referencia a que ella le supone un reto. Las lecturas difieren bastante de un vídeo a otro, sobre todo en el que Nadia le da una bofetada a Guzmán después de enterarse de su plan. En contraste con los otros dos, en este predominan las lecturas oposicionales, ya que hay un predominante apoyo a Nadia y al hecho de que Guzmán merecía el golpe (ejemplo 12). Lo hemos clasificado como oposicional en tanto que esta actitud por parte de ella supone un “obstáculo” para que la pareja consiga un final feliz, mientras que las dominantes han sido aquellas que dejan a un lado este incidente aludiendo, especialmente, al atractivo de Guzmán (ejemplo 12). Es revelador que a pesar de haber un apabullante apoyo a Nadia, apenas encontramos críticas expresas a la actitud de Guzmán, o negativas a que lleguen a ser pareja. Podríamos interpretar que, por lo tanto, se trata más de un rechazo puntual a este comportamiento en concreto, que algo que trascienda y se interponga en su historia de amor. En cuanto a las otras dos escenas, el compromiso de los usuarios para con la pareja es mucho más marcado, viéndose un claro apoyo, y mostrando pena y empatía hacia Guzmán cuando Nadia le dice que no quiere nada con él porque es una mala persona (ejemplo 14). Esta compasión hacia Guzmán, que es predominante, se ha clasificado como lectura dominante porque interpretamos que lamentar un obstáculo para que la pareja llegue a estar junta supone un deseo de que lleguen a estarlo. Es también llamativo que los únicos comentarios que hacen referencia a la insistencia de Guzmán, lo hacen de forma positiva (ejemplos 15 y 16) por lo que no se pueden clasificar como oposicionales. En estas opiniones se está valorando positivamente esta insistencia, que se interpreta como esfuerzo para conseguir a la persona que quieres, y se está confundiendo el rechazo de Nadia con “no ser una chica fácil”. Estos comentarios reproducen los estereotipos de que ser perseverante con alguien terminará dando sus frutos, y que el “no” de una mujer significa simplemente que se lo está poniendo difícil al hombre. Por último, debemos mencionar que la muestra de lecturas negociadas es muy baja (dos comentarios),

quedando las malas actitudes de Guzmán muy justificadas por la fuerza de cambio que supone el amor para él (ejemplo 17).

Ejemplo 12 *“La verdad me encantó el guantazo se lo merecía por jugar con las mujeres”*

Ejemplo 13 *“If someone/Guzman stared at me the way Guzman does Nadia I wouldn't get anything done”*

Ejemplo 14 *“The hurt on his face when she says he's a bad person kills me”*

Ejemplo 15 *“A él le gusta Nadia porque ella le pone carácter no le da confianza fácil y eso hace que él tenga que esforzarse, [...] él sabe que Nadia es sincera, ella no es una chica fácil [...]es una chica que tiene valores y eso a él lo enamora”*

Ejemplo 16 *“primer hombre que no se da por vencido y que trata de estar con la persona que ama”*

Ejemplo 17 *“He was a bad person, but not bad as in evil, but bad as in ignorant and sheltered. His character development because of his feelings for Nadia started sometime before this scene”*

Los dos últimos vídeos de la muestra recogen dos escenas de la pareja formada por Guzmán y Lucrecia. Uno recoge el momento en el que Lucrecia acude a Guzmán cuando este está a punto de arrojarle por un precipicio, y el otro reproduce la escena en la que Guzmán le confiesa a Lucrecia que está enamorado de Nadia. Aunque predomina la lectura dominante en general (59,6%), hay bastante diferencia entre un vídeo y otro en cuanto a aceptación de la pareja se refiere. En el vídeo del precipicio muchas de las lecturas dominantes hacia Guzmán y Lucrecia como pareja son al mismo tiempo una lectura oposicional hacia Guzmán y Nadia. Se hace mucha referencia a cómo Guzmán estaría mejor con Lucrecia porque ella se preocupa realmente por él, no como Nadia (ejemplo 18). De la misma forma, en el otro vídeo predominan las lecturas oposicionales, que son a la vez dominantes hacia Nadia y Guzmán (ejemplo 19), y en las que se destaca con frecuencia que Lucrecia se merece el rechazo, ya que fue su idea que Guzmán se acercara a Nadia en un primer lugar (ejemplo 20). Las lecturas negociadas abordan la falta de reciprocidad de los sentimientos y destacan la lealtad de Lucrecia a Guzmán por “siempre estar ahí” y el hecho de que él no la quiere o no la valora (ejemplos 21 y 22).

Ejemplo 18 *“Si, Lucrecia siempre se preocupó por él mientras que Nadia siempre lo trató mal, no le daba bola y se centraba en sí misma, cuando él la necesitaba nunca estuvo ahí”*

Ejemplo 19 *“Yo creo que ellos dos como pareja son imposibles porque son iguales, no al 100% pero los dos al juntarse hacen cosas malas, en cambio cuando Guzmán está con Nadia parece otra persona, se le ve la parte más vulnerable de él y eso es lo más lindo”*

Ejemplo 20 *“El karma. Ella fue quien lo empujó a Nadia con su la broma que le quería hacer. Nadia solo saco lo bueno de Guzman”*

Ejemplo 21 *“Además siento que aunque lu es pesada, demuestra que si lo quiere de verdad y lo que Guzmán siente por Nadia es un capricho y un reto para su ego, Nadia no se preocupa por Guzmán”*

Ejemplo 22 *“Lu loves guzman but guzman just gets lu whenever he needs. Lu is more like someone who's always there [...] but he doesn't love her”*

Que las lecturas tanto dominantes como oposicionales se basen, en su mayoría, en una comparación con la otra pareja que Guzmán hace con Nadia, hace que el debate entre usuarios esté muy centrado en la competitividad, y en debatir quién de las dos es mejor para él, sin que encontremos comentarios que hagan referencia explícita a qué puede ser lo mejor para ellas. Además, si lo comparamos con el análisis de vídeos de Guzmán y Nadia, en estos encontrábamos una compasión hacia Guzmán por ser rechazado que es mucho menos visible hacia Lucrecia por no ser correspondida, llegando incluso a hacerla responsable. En este sentido es bastante llamativo los dobles estándares con los que se están juzgando a estos personajes. Tanto Guzmán como Lucrecia son insistentes con su interés amoroso, pero la insistencia que se valora positivamente en Guzmán no se aprecia de la misma forma en Lucrecia: en ella no encontramos ejemplos que valoren esto como algo que debe corresponderse con amor – aunque sí se valora su lealtad –, lo cual sí ocurre en el caso de él.

Pareja	Tipos de lectura		
	Dominante	Negociada	Oposicional
Marina y Samuel	33,3%	6,06%	57,6%
Marina y Nano	80%	5,7%	14,3%
Nadia y Guzmán	72,2%	2,8%	25%

Lucrecia y Guzmán	59,6%	12,3%	28,1%
-------------------	-------	-------	-------

Todo este repaso nos permite extraer algunas conclusiones generales. En primer lugar, que las lecturas oposicionales están predominantemente marcadas por un rechazo hacia la chica en cuestión, a excepción de Marina y Nano – que tienen el porcentaje de lectura oposicional más bajo – que sí son rechazados más conjuntamente. Esto pone de relieve que, en nuestra muestra, cuando se rechaza a la pareja se rechaza mucho más el papel que ellas tienen dentro de la relación, siendo muy escasos los comentarios que hacen alusión directa a los comportamientos más problemáticos de ellos. También, hemos podido observar que es mayor la empatía y compasión hacia ellos que hacia ellas. Por Samuel se expresa lástima ya que Marina juega con él; por Nano por perder a su pareja y al hijo que esperaban; por Guzmán por ser rechazado por Nadia. Ellas, sin embargo, no reciben el mismo nivel de compasión. Si bien no muestran actitudes necesariamente menos problemáticas que ellos – que además los usuarios señalan acertadamente – sus errores son menos perdonables que los de ellos para la audiencia analizada. De ahí que veamos cómo incluso se llega casi a responsabilizar a Marina de su propia muerte o a Lucrecia de ser rechazada, mientras que ellos tienden a ser más victimizados y desligados de las consecuencias de sus propias acciones.

Que en todos los casos el porcentaje más bajo sea el de las lecturas negociadas indica que las opiniones no solo están divididas, sino muy polarizadas, colocando también a los personajes en categorías bastante fijas, sin que entren en juego sus posibles luces y sombras a la hora de actuar de una u otra forma dentro de la relación. Como ya comentábamos en la metodología, un contacto más directo con cada uno de los usuarios sería necesario para conocer sus opiniones más en profundidad, sobre todo en las lecturas oposicionales, ya que muchos comentarios no especifican el porqué del desagrado hacia una pareja y no podemos saber si este es producido por haber detectado dinámicas problemáticas o no.

6. Conclusiones

Todo el análisis previo nos ha permitido profundizar en el conocimiento del papel socializador de la televisión, la gran influencia que puede tener en el público adolescente por la fase vital de desarrollo en la que se encuentra, e investigar en una serie actual en concreto la reproducción de estereotipos de género en las relaciones de pareja, así como el grado de aceptación o negación de los mismos por parte de una comunidad en Internet. *Élite*, como una de las series adolescentes más recientes y de mayor éxito a nivel global, suponía un ejemplo perfecto en el que analizar los objetivos de partida de la investigación. El estudio realizado nos ha permitido dar las hipótesis iniciales como ciertas, ya que hemos visto cómo siguen presentes muchos de los estereotipos expuestos en el estado de la cuestión, y cómo la muestra de audiencia analizada acepta, mayoritariamente, las dinámicas de las parejas escogidas.

Uno de los aspectos en los que *Élite* se desmarca del resto de producciones referidas en el estado de la cuestión, es en que tanto personajes femeninos como masculinos otorgan una gran importancia a las relaciones amorosas, siendo estas la trama principal de todos ellos. La prioridad otorgada al interés amoroso no es exclusiva ni más predominante en ellas. Sin embargo, y al mismo tiempo, la relevancia atribuida al amor sí provoca que en nombre de este y en favor de su triunfo, queden justificadas o camufladas algunas actitudes o comportamientos problemáticos o poco éticos. Esto favorece la creencia de que el amor se sitúa por encima de las decisiones y libertades individuales y de que, mientras este se consiga se cumple con la premisa de que “el fin justifica los medios”. El amor es la máxima principal a la que aspiran todos los personajes, quedando en segundo plano otros aspectos igual de importantes para el desarrollo personal, como las relaciones con la familia, los amigos o los estudios. Esto se refleja a la perfección en las parejas analizadas, ya que los casos en los que el amor no llega a buen fin – Samuel y Marina, Guzmán y Lucrecia – es en favor de su triunfo, pero con otra persona – Marina con Nano y Guzmán con Nadia. No hay ningún caso en la serie de pareja que no acabe junta simplemente para estar solos, lo que refuerza el papel totalizador del amor y el carácter irremediabilmente trágico de que una relación termine. Además, aunque no podamos hablar de una desigualdad de género evidente en el trato que se da a los personajes – aparte del menor número de personajes femeninos – en cuanto a tiempo que aparecen en pantalla o cualidades atribuidas, los estereotipos de género sí aparecen más reforzados en la representación de relaciones sentimentales. Así,

hemos visto cómo siguen apareciendo prototipos como el chico “malote” o la chica que es la tutora emocional de la relación, y actitudes como la insistencia, que se ven como algo positivo por ir a favor, como decíamos, de la consecución del amor, sin tener en cuenta las negativas expresadas de los personajes a tal perseverancia.

En el breve estudio de recepción hemos podido observar una predominante aceptación de las parejas, y una ausencia de desarrollo en las lecturas oposicionales, lo que ha impedido que conozcamos los motivos concretos por los que estos usuarios rechazan a la pareja en cuestión. La concepción del amor como máxima principal y objetivo final también se ha visto reflejada en los comentarios, que con frecuencia expresaban lamento ante los obstáculos que se interponían entre una pareja, aun cuando ese obstáculo fuera el rechazo explícito de una de las partes. Esto pone de relieve que los mitos asociados al amor romántico no solo están presentes en el producto sino en la audiencia que lo consume, al menos en nuestra muestra. Aun así, no por ello dejan de ser relevantes las lecturas más críticas, pero necesitaríamos de entrevistas personales y mayor indagación para conocer los motivos concretos por los que se dan los rechazos analizados, ya que apenas aparecen desarrollados. Por esta razón era importante tener presente la aportación de Haraway (1991), ya que el lugar y circunstancias de las que parte cada usuario o usuaria es diferente, y eso ha influido tanto en el tipo de información que aporta como en la cantidad que ha decidido expresar. También nos parece importante señalar que, aunque existieran por parte de este público lecturas e interpretaciones mayoritariamente críticas y de rechazo, mientras siga habiendo un sector del mismo que valide conductas problemáticas, seguirá siendo relevante este tipo de estudio.

Los productos audiovisuales han contribuido en multitud de ocasiones a legitimar estereotipos producidos por la ideología patriarcal, pero tienen también la capacidad de subvertir estos modelos, alentar o desalentar ciertas conductas y crear relatos culturales alternativos (Alcedo y Fontanil 2013, 88), y por ello es necesario apelar a la responsabilidad que tienen estas series. Con esto no queremos decir que sea responsabilidad total de este tipo de productos educar a la población, o que deban dejar de mostrar realidades que, por muy problemáticas que sean, se dan en la vida real. Lo que creemos necesario es que se amplíen los prototipos de personajes, que haya más pluralidad de tramas y se le dé la misma importancia a las no amorosas, así como que se ofrezcan resoluciones alternativas a las parejas, que no se limiten al triunfo del amor o a

la tragedia que supone que se trunque. Como ya veíamos con Butler y como también afirma Connell (1995, 23), ya que los roles de género se han construido culturalmente, pueden ser reconstruidos y transformados a través de esta misma cultura, y para ello los diferentes agentes de socialización tienen que transmitir nuevas expectativas. *Élite* no se desmarca de lo investigado en el estado de la cuestión, y se presenta como un ejemplo más de serie que participa en la perpetuación de estereotipos de género en parejas adolescentes. Para la construcción de esas nuevas expectativas, se necesitan nuevas formas de entender las relaciones de pareja, nuevas pautas basadas en el respeto, el cuidado y la lealtad, finales que prioricen otros aspectos más allá del amor, parejas que no encajen necesariamente en modelos prefijados y estereotipados, y que cuando lo hagan, se ofrezcan conductas y resoluciones alternativas. Es también importante señalar que no por representar ciertas realidades problemáticas en una serie necesariamente se están validando, pues puede ser un acercamiento a informar y mostrar cómo es la realidad de muchos y muchas adolescentes. Sin embargo, sí podemos hablar de validación – o poco cuestionamiento – cuando la resolución de estas tramas, como no hemos cesado de recalcar, es premiada con el triunfo del amor.

Una de las formas de transformar las estructuras que producen la desigualdad de género es trabajar en nuevas estrategias comunicativas (Fedele et al. 2019, 34), que no solo muestren otras realidades a los y a las adolescentes, sino que les enseñen a identificar las pautas tóxicas y posibles conducentes a la violencia de género que se pueden dar en estas ficciones, para así desarrollar una mirada más crítica, y que puedan disfrutar de estos productos siendo conscientes de los mensajes que presentan y la posible influencia que pueden tener en ellos y ellas. No se trata de crear personajes moralmente perfectos y tramas utópicas que no reflejen en absoluto las conductas problemáticas que, en efecto, se dan en la vida real, sino de que el guion no las presente como aceptables, deseables y atractivas. Para conseguir esto, también sería necesario que los y las guionistas de televisión recibieran formación de género para construir tramas y personajes más comprometidos con la igualdad de género.

7. Bibliografía

- ABAD, Ana Isabel, y Cayetano Fernández. 2016. “Consumo adolescente de series de televisión. El caso de “La que se avecina”. *Doxa Comunicación* 23: 131-152.
- ALCEDO, M^a Ángeles, y Yolanda Fontanil. 2013. “*El Piano* (1993) de Jane Campion: análisis psicológico de las relaciones afectivas”. En *Análisis interdisciplinar de la violencia de género*, editado por Yolanda Fontanil, M^a Ángeles Alcedo y Janine Roberts, 87-94. Oviedo: Krk Ediciones.
- ARAÜNA, Nuria, Iolanda Tortajada, y Arantxa Capdevila. 2013. “So cruel... yet so cool: Teenager readings of love and attraction on *Sin tetas no hay paraíso*”. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* 5 (21): 35-50.
- ARNETT, Jeffrey Jensen. 1995. “Adolescents’ Uses of Media for Self-Socialization”. *Journal of Youth and Adolescence* 24 (5): 519-533.
- BELMONTE, Jorge, y Silvia Guillamón. 2008. “Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV”. *Comunicar* 16 (31): 115-120.
- BONINO, Luis. 2002. “Masculinidad hegemónica e identidad masculina”. *Dossiers feministes* 6: 7-35.
- BUTLER, Judith. 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista* 18: 296-314.
- CAPDEVILA GÓMEZ, A., L. Crescenzi Lanna, y N. Araüña i Baró. 2013. “Relaciones afectivas, adolescencia y series de ficción. Sexo y amor en *Sin tetas no hay paraíso*”. *Miguel Hernández Communication Journal* 4: 191-212.
- COSTAS, Nayín. 2018. “El valor social de ‘Élite’ (Netflix): así destierra los prejuicios sobre el VIH y la serofobia”. *Elconfidencial.com*, 14 de octubre.
- CONNELL, R. W. 1995. *Masculinities*. Los Angeles y California: University of California Press.
- DASGUPTA, Rivu. 2014. “The friend zone is sexist”. *Themaneater.com*, 13 de febrero.
- DRISCOLL, Catherine. 2011. *Teen Film: A Critical Introduction*. Oxford y Nueva York: Berg.

- FIGUERAS-MAZ, Mónica, Iolanda Tortajada, y Núria Araüna. 2014. “La erótica del “malote”. Lecturas adolescentes de las series televisivas: Atracción, deseo y relaciones sexuales y afectivas”. *La Juventud en la pantalla. Ficción televisiva, videojuegos y edu-entretenimiento. Revista de estudios de juventud* 106: 49-61.
- FIGUERAS-MAZ, Mónica, Iolanda Tortajada, y Celia Willem. 2017. “Patrones de representación postfeminista en *Girls*. Análisis de significados construidos por fans y detractores . *Oceánide* 9: 1-11.
- FEDELE, Maddalena, y García-Muñoz, Nuria. 2010. “El consumo adolescente de la ficción seriada”. *Vivat Academia* 111: 1-18.
- FEDELE, Maddalena, Maria-Jose Masanet, y Rafael Ventura. 2019. “Negotiating Love and Gender Stereotypes among Young People: Prevalence of “Amor Ludends” and Television Preferences Rooted in Hegemonic Masculinity”. *Masculinities and Social Change* 8 (1): 1-43.
- FRANÇA, Maria Elisa. 2001. “La contribución de la series juveniles de televisión a la formación de la identidad en la adolescencia. Análisis del contenido y de la recepción de la serie *Compañeros*”. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- GARCÍA-MUÑOZ, Nuria, y Maddalena Fedele. 2011a. “Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una «teen series»”. *Comunicar* XIX (37): 133-140.
- . 2011b. “The Teen Series and the Young Target. Gender Stereotypes In Television Fiction Targeted to Teenagers”. *Observatorio (OBS*) Journal* 5 (1): 215-226.
- GIDDENS, Anthony. 1992. *The Trasformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford: Stranford University Press.
- GUARINOS, Virginia. 2009. “Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar* XVII (33): 203-211.
- HALL, Stuart. 1989. “Encoding/decoding”. En *Culture, Media, Language*, editado por Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe y Paul Willis, 117-127. University of Birmingham: Routledge.

- HARAWAY, Donna J. 1991. *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Londres: Cátedra.
- HERNÁNDEZ-ÁLVAREZ, C., González de Garay-Domínguez, B., y Frutos-Esteban, FJ. 2015. "Gender representation in contemporary Spanish teen films (2009-2014)". *Revista Latina de Comunicación Social* 70: 934-960.
- HERRERA, Coral. 2010. "Los mitos del Amor Romántico". Haikita.blogspot.com, 5 de agosto.
- , 2011. "La Pasión en nuestra cultura occidental". Haikita.blogspot.com, 12 de diciembre.
- ÍÑIGUEZ, Javier. 2018. " 'Élite' o por qué Netflix ha hecho más por normalizar el VIH que muchas campañas". Elespañol.com, 26 de octubre.
- LACALLE, Charo. 2015. "Young people and television fiction. Reception analysis". *De Gruyter Mouton* 40 (2): 237-255.
- LACALLE, Charo, y Deborah Castro. 2017. "Representations of Female Sexuality in Spanish Television Fiction". *Convergencia Revista de Ciencias Sociales* 75: 45-64.
- LACALLE, Charo, y Cristina Pujol. 2017. "Online communication and everyday life: Female social audience and tv fiction". *UNIVERSUM* 32 (2): 117-132.
- LAZAR, Michelle M. 2009. "Entitled to Consume: Postfeminist Femininity and a Culture of post-critique". *Discourse and Communication* 3 (4): 371-400.
- LUZÓN, Virginia, Nati Ramajo, Mónica Figueras-Maz, Arantxa Capdevila, Lorena Gómez, Mónica Jiménez, e Iliana Ferrer. 2009. "La imagen de los y las adolescentes en el prime time televisivo. Consumo y recepción". Universidad Autónoma de Barcelona.
- MASANET, María-Jose, Pilar Medina, y Joan Ferrés. 2012. "Representación mediática de la sexualidad en la ficción seriada dirigida a los jóvenes. Estudio de caso de *Los protegidos* y *Física o Química*". *Revista Comunicación* 10 (1): 1537-1548.

- MASANET, María-Jose, y Maddalena Fedele. 2019. “El “chico malote” y la “chica responsable”: modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las *teen series* españolas”. *Palabra Clave* 22 (2): 1-27.
- MARCOS RAMOS, María. 2013. “Algunos apuntes sobre la ficción seriada nacional: tipologías y características”. *Revista de Comunicación Vivat Academia* 124: 34-50.
- MENÉNDEZ, María Isabel, Mónica Figueras-Maz, y Beatriz Fermina Núñez Angulo. 2017. “Consumo y percepción juvenil sobre la ficción seriada televisiva: influencia por sexo y edad”. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales* 12 (2): 369-394.
- MORALES, Beatriz. 2015. “Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas”. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- MOSELEY, Rachel. 2001. “The Teen Series”. En *The Television Genre Book*, editado por Glen Creeber, 52-54. Nueva York: Bloomsbury.
- NEWCOMB, Horace. 2004. *Encyclopedia of Television*. Nueva York: Fitzroy Dearborn.
- PADRÓS, María. 2012. “Modelos de Atractivo Masculinos en la Adolescencia”. *Masculinities and Social Change* 1 (2): 165-183.
- PADRÓS, María, y Adriana Aubert. 2010. “Modelos de atracción de los y las adolescentes. Contribuciones desde la socialización preventiva de la violencia de género”. *Revista interuniversitaria de Pedagogía social* 17: 73-82.
- PANJWANI, Sana. 2019. “It’s time we stop romanticizing all forms of suffering”. *The Tempest.co*, 23 de mayo.
- RODRÍGUEZ SALAZAR, Tania. 2016. *Representaciones mediáticas del amor, el sexo y el poder femenino. Seis estudios de caso*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- TORTAJADA, Iolanda, y Cilia Willem. 2019. “Creación de significado online: recoger las voces de los y las fans de series televisivas”. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales* 42: 99-112.
- YOUNGLOVE, Rose. 2020. “The ‘Nice Guy’ Trope: Representations, Expectations and the Reality”. *Studybreaks.com*, 17 de marzo.

VAN DAMME, Elke. 2010. "Gender and sexual scripts in popular US teen series: discourses in *One Tree Hill* and *Gossip Girl*". *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* 2 (1): 77-92.

SERIES

Élite. 2018. Creada por Carlos Montero y Darío Madrona. María Pedraza, Itzan Escamilla, Miguel Bernardeu, Ester Expósito. Zeta Ficción TV.