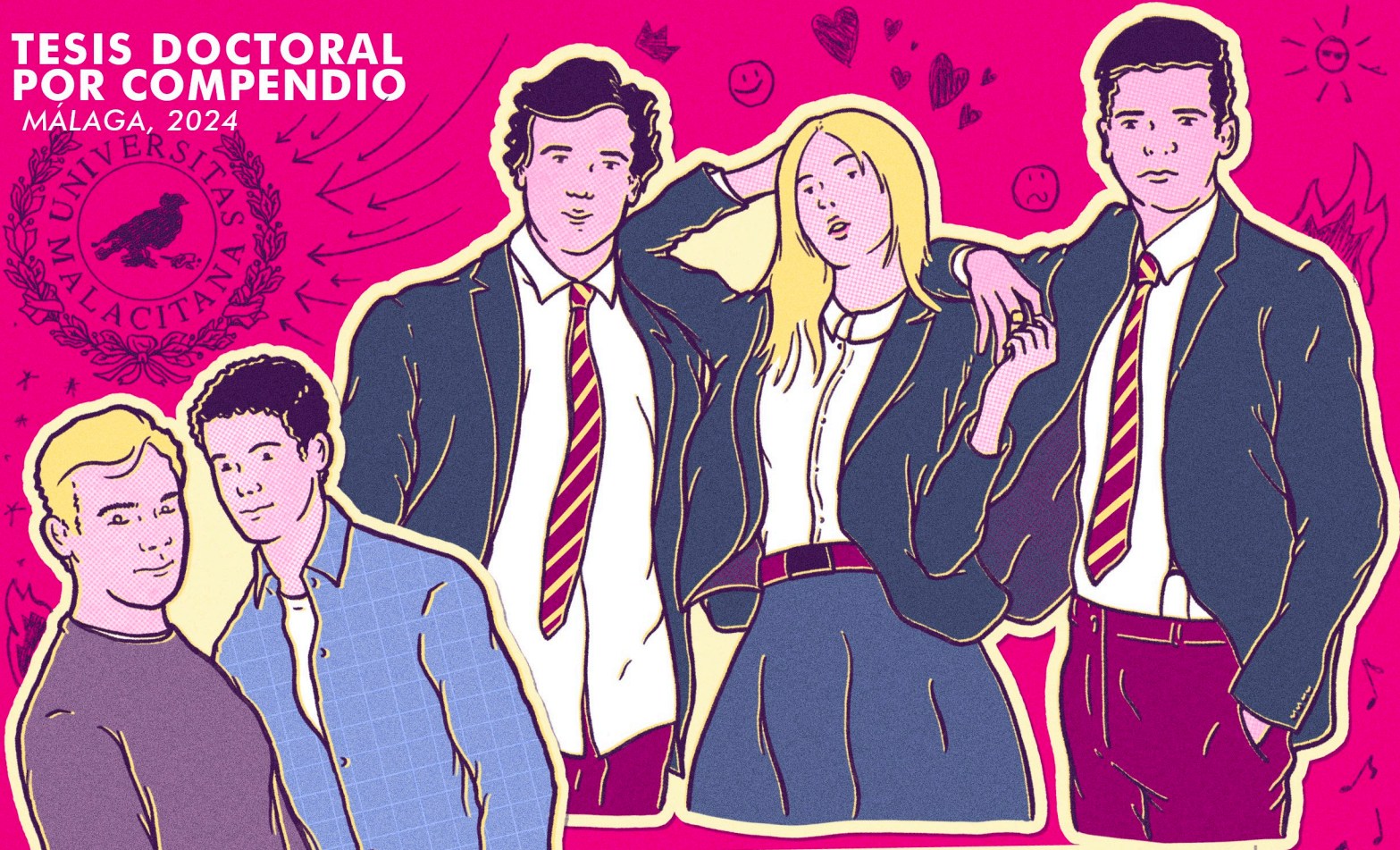


**TESIS DOCTORAL
POR COMPENDIO**

MÁLAGA, 2024



**LA REPRESENTACIÓN DE LA ADOLESCENCIA
EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA
AMBIENTADA EN LAS AULAS (1998-2020)**

**Cristina Hernández-Carrillo
de la Higuera**

Dirigida por
**María Rocío de la Maya Retamar y
Francisco Javier Ruiz del Olmo**



oXoXoXoXoXoX



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



TESIS DOCTORAL

POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES

**LA REPRESENTACIÓN DE LA
ADOLESCENCIA EN LA FICCIÓN
TELEVISIVA ESPAÑOLA AMBIENTADA EN
LAS AULAS (1998-2020)**

Cristina Hernández-Carrillo de la Higuera

Dirigida por
**María Rocío de la Maya Retamar y Francisco Javier Ruíz del
Olmo**

**Programa de Doctorado en Educación y Comunicación Social
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Universidad de Málaga**


MÁLAGA, 2024





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTORA: Cristina Hernández-Carrillo de la Higuera

 <https://orcid.org/0000-0001-5097-4661>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización

pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

Cristina Hernández-Carrillo de la Higuera estudiante del programa de doctorado de la Universidad de Málaga, autora de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: “La representación de la adolescencia en la ficción televisiva española ambientada en las aulas (1998-2020)”.

Realizada bajo la tutorización de María Rocío de la Maya Retamar y dirección de María Rocío de la Maya Retamar y Francisco Javier Ruíz del Olmo.

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 6 de marzo de 2024

Fdo: Cristina Hernández-
Carrillo de la Higuera
DOCTORANDA

Fdo: María Rocío de la
Maya Retamar
TUTORA Y DIRECTORA

Fdo: Francisco Javier
Ruiz del Olmo
DIRECTOR



EFQM AENOR



VISTO BUENO DE TUTORES Y/O DIRECTORES

Por la presente, en calidad de tutores y/o directores académicos de la investigación “La representación de la adolescencia en la ficción televisiva española ambientada en las aulas (1998-2020)”, que Cristina Hernández-Carrillo de la Higuera presenta para su calificación como Tesis Doctoral dentro del “Programa de Doctorado Educación y Comunicación Social”, de la Universidad de Málaga,

INFORMAMOS:

Que dicho trabajo de investigación desarrolla un planteamiento original sobre un tema relevante y novedoso dentro de su campo de estudio, llevando a cabo satisfactoriamente una pertinente serie de objetivos de investigación. Que la metodología de investigación del citado trabajo está en plena consonancia con los objetivos planteados manteniendo una excelente coherencia con las características del estudio que se propone. Que el trabajo de investigación que nos ocupa plantea a estudio y discusión una serie de problemas de especial relevancia, se obtiene una clara batería de conclusiones al respecto, y además posibilitan y ofrecen nuevas líneas de investigación. Que las publicaciones de la autora relacionadas con el trabajo de investigación que aquí se presenta y que lo avalan no han sido utilizadas en trabajos anteriores. Que resulta idónea la presentación de la tesis bajo la modalidad de compendio y que los medios de difusión empleados para la publicación de las aportaciones que componen la tesis constan de suficiente relevancia científica.

Por todo lo anterior, y al cumplirse los requisitos científicos requeridos del trabajo citado, avalamos su lectura y defensa como tesis doctoral.

Fdo: María Rocío de la Maya Retamar
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Universidad de Málaga
TUTORA Y DIRECTORA

Fdo: Francisco Javier Ruiz del Olmo
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Universidad de Málaga
DIRECTOR

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la incondicional ayuda de mis directores María Rocío de la Maya y Francisco Javier Ruiz del Olmo, que no solo me han orientado en el mundo académico sino también en lo personal y han resultado un gran apoyo emocional para mantener la motivación necesaria para concluir esta investigación.

También es necesario agradecer a todos los compañeros de departamento con los que he compartido docencia en asignaturas, pues gracias a su organización y sus materiales he podido descubrir una inesperada pasión por la enseñanza, que espero poder seguir desarrollando.

Igualmente, a aquellos profesores que me inculcaron el interés por el audiovisual durante mis años de formación tanto en el grado, como en el master. En particular me gustaría agradecer a mi tutora del Trabajo de Fin de Grado, Estrella, pues me animó a seguir por la vía académica y me descubrió lo fascinante que es la investigación.

A mi promoción de Comunicación Audiovisual: grabar cortometrajes y acabar trabajos a altas horas de la noche fue genuinamente divertido. A los amigos que me llevo de mi formación en la Escuela de Cine de Málaga y a aquellos que me han enseñado a amar la fotografía y la luz en la Escuela Apertura. Y por supuesto a María, que ha sido siempre mi mentora académica y ha resuelto pacientemente mis dudas desde ese primer día de facultad, cuando nos sentamos juntas en primera fila.

En lo personal, quiero agradecer a mi madre, que siempre me ha apoyado en todas mis decisiones, por muy locas que fuesen, y me ha animado a seguir mi propio camino. También a mi padre, con el que veía de pequeña las series en el salón y al que creo que le hubiera parecido curioso y sorprendente que mi futuro profesional se decantara por el análisis de los medios de comunicación en vez de por la abogacía.

A Antonio Jota Jiménez, con el que comparto crisis creativas en la orilla del mar y que amablemente ha accedido a ilustrar la portada de este documento. También a mis amigas, sin las cuales no hubiera aprendido tanto sobre la importancia de la diversidad, la tolerancia, la

necesidad de crear comunidad y espacios seguros. Sin ellas, y sin las personas que han abierto camino en ciertas materias, esta tesis no hubiera sido posible. Espero poder aportar mi granito de arena con este conocimiento para formar una sociedad donde cualquiera tenga cabida, respeto y amor.

Por último, a la que ahora es mi familia: Carlos, por cuidarme en los días de sentarme a escribir por la mañana y no levantarme hasta por la noche; y a mi perrita Oprah, que ha pasado las horas de redacción de esta tesis en mi regazo.

Gracias. Sin una red de apoyo como la que tengo no sería nada.

CONTRIBUCIONES QUE AVALAN LA TESIS DOCTORAL POR MODALIDAD DE COMPENDIO DE PUBLICACIONES

Artículos científicos:

Hernández-Carrillo, C. (2022). El retrato de la mujer adolescente en las ficciones televisivas contemporáneas españolas. *Área Abierta*, 22(2), 217-235.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n37a1882>

Hernández-Carrillo, C. (2023). Análisis diacrónico de la adolescencia en las ficciones televisivas españolas ambientadas en las aulas (1998-2018). *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (37), 291-312.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n37a1882>

Capítulos de libro:

Hernández-Carrillo, C. (2023). La representación de la salud mental en las series adolescentes españolas. Análisis de *Compañeros* (1998), *Física o Química* (2008) y *Merlí* (2015). En J. C. Figuerero Benítez (Ed.), *La comunicación en un contexto convulso* (pp. 342-360). Dykinson.

Hernández-Carrillo, C. (2023). El acoso escolar en las series adolescentes españolas. Estudio de caso de *Compañeros* (1998), *Física o Química* (2008) y *Merlí* (2015). En A. Gómez Gómez, D. Aclé y M. R. Carballada Camacho (Eds.), *Manipulación en imágenes visuales y sonoras en ficción y no ficción* (pp. 173-191). Dykinson.

**Esta tesis doctoral ha sido elaborada durante la contratación pre-doctoral del Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.*

Índice

PARTE I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS	10
1 Introducción y Justificación	11
2 Objetivos.....	15
3 Hipótesis.....	16
4 Estructura de la Memoria de la Tesis	16
4.1 Compendio de Publicaciones	17
5 Estado de la Cuestión	20
5.1 Estudios de Recepción y Consumo	22
5.2 Estudios sobre Representación.....	26
5.2.1 Los adolescentes	26
5.2.2 El género	30
5.2.2.1 El género en las series adolescentes.....	32
5.2.2.2 La violencia de género y las relaciones afectivas.....	34
5.2.3 La sexualidad en los adolescentes.....	36
5.2.4 Lo queer	38
5.2.5 La inmigración	45
5.2.6 Las personas con discapacidad	47
5.2.7 El consumo de drogas y alcohol en adolescentes	49
5.2.8 El bullying.....	51
5.2.9 La salud mental.....	52
6 Cuestiones Metodológicas.....	55
6.1 Notas Preliminares.....	55
6.2 Enfoque Metodológico.....	57
6.3 Fases de la Metodología.....	59
6.4 Corpus de Análisis.....	62
6.4.1 Análisis diacrónico.....	62
6.4.2 Análisis sincrónico	64
6.5 Instrumento Metodológico.....	65
6.5.1 Análisis diacrónico	65
6.5.2 Análisis sincrónico	68
7 Marco Teórico.....	69
7.1 Representaciones Audiovisuales y Psicología Social	69
7.2 Adolescencia, Formación de Identidad y Televisión.....	72
7.2.1 La adolescencia como etapa	72
7.2.2 La incidencia de los medios en la sociedad	74
7.2.3 La ficción televisiva en la identidad adolescente	75
7.3 Las Ficciones Televisivas.....	77
7.3.1 Concepto y estado actual en España	77
7.3.2 Características de las series españolas	79
7.3.3 Las series para jóvenes.....	80

7.3.4	Breve historia de las series adolescentes españolas	80
PARTE II: ANÁLISIS Y RESULTADOS		84
8	<i>Análisis diacrónico de la adolescencia en las ficciones televisivas españolas ambientadas en las aulas (1998-2018)</i>	85
8.1	Introducción	85
8.2	Método	87
8.3	Resultados	91
8.3.1	El papel de la mujer adolescente.....	92
8.3.2	La representación de la masculinidad del hombre adolescente.....	95
8.3.3	La representación de la sexualidad en los y las adolescentes.....	98
8.3.4	La representación de la orientación sexual en los y las adolescentes	100
8.3.5	La representación de la relación de los y las adolescentes con el alcohol y las drogas 102	
8.3.6	La representación de la relación de adolescentes con su familia	104
8.4	Discusión y Conclusiones	107
8.5	Referencias Bibliográficas	111
9	<i>Análisis diacrónico de trastornos psicológicos en las series adolescentes españolas. Estudio de caso de Compañeros (1998), Física o Química (2008) y Merlí (2015)</i>	118
9.1	Introducción	118
9.2	Objetivos	120
9.3	Metodología	120
9.4	Resultados	120
9.4.1	Trastornos representados	120
9.4.1.1	Trastornos del desarrollo neurológico	121
9.4.1.2	Espectro de la esquizofrenia y otros trastornos psicóticos	122
9.4.1.3	Trastornos depresivos	123
9.4.1.4	Trastornos de ansiedad.....	125
9.4.1.5	Trastornos alimentarios y de la ingestión de alimentos.....	127
9.5	Evolución de la Representación	131
9.6	Conclusiones	134
9.7	Referencias	136
10	<i>El acoso escolar en las series adolescentes españolas. Estudio de caso de Compañeros (1998), Física o Química (2008) y Merlí (2015)</i>	138
10.1	Introducción	138
10.2	Objetivos	139
10.3	Metodología	140
10.4	Resultados	141
10.4.1	Tipos de bullying que aparecen en estas series	141
10.4.1.1	Bullying por motivos raciales	142
10.4.1.2	Bullying por orientación sexual	144
10.4.1.3	Bullying por motivos de género	146

10.4.1.4	Bullying por motivos económicos	147
10.4.1.5	Bullying por otros motivos.....	147
10.4.2	Análisis de la evolución	149
10.4.3	El papel de las nuevas tecnologías	152
10.5	Conclusiones	153
10.6	Bibliografía.....	156
11	<i>El retrato de la mujer adolescente en las ficciones televisivas contemporáneas españolas</i>	158
11.1	Introducción y Marco Teórico.....	158
11.2	Objetivos.....	160
11.3	Metodología.....	160
11.4	Presencia de las Mujeres en las Series	162
11.5	Las mujeres Adolescentes en la Ficción Televisiva Española Actual	165
11.5.1	La Gobernadora y la Amante	169
11.5.2	La Cuidadora y la Inocente	170
11.5.3	Nuevos Arquetipos Femeninos	171
11.5.4	Relaciones entre los Arquetipos.....	173
11.6	Conclusiones	174
11.7	Bibliografía.....	176
	PARTE III: CONCLUSIONES	180
12	Conclusiones Generales	181
13	Consideraciones Finales	191
14	Limitaciones y Futuras Líneas de Investigación.....	192
	PARTE IV: BIBLIOGRAFÍA	195
15	Listado de Referencias Bibliográficas	196
16	Listado de Referencias Audiovisuales	231
17	Listado de Tablas, Gráficos y Figuras	240
	APÉNDICES.....	241
	Apéndice A. Formulario de Ficha de Análisis.....	242
	Apéndice B. Ejemplo de Instrumento Metodológico	247
	Apéndice C. Listado y Definición de Variables Analizadas.....	248

PARTE I: FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

1 Introducción y Justificación

La presente investigación analiza la representación de la adolescencia y su entorno a través de la ficción televisiva española ambientada en las aulas durante los últimos años. Este análisis es indiscutiblemente necesario, pues, tras años de investigación desde diferentes ámbitos de la ciencia, se llega a la conclusión de que la televisión transmite valores a la cultura de masas y es capaz de crear pautas de comportamiento para los espectadores que, mediante proyección, atribuyen una personalidad viva, una psicología, unas vivencias, unos sufrimientos y unos goces al conjunto de imágenes que ven.

Esto sucede más aún en los adolescentes, pues son un grupo susceptible de asimilar los comportamientos que observan, ya que su personalidad se encuentra en formación (Coleman y Hendry, 2003). Así pues, las series representan su realidad, a la vez que la crean y modifican a través de los estereotipos usados; que los jóvenes integran, voluntaria o involuntariamente, mediante el visionado a sus esquemas cognitivos y emocionales. Se ratifica entonces como fundamental el papel de los medios, en concreto de la televisión y la ficción, en la transmisión de valores (Montero Rivero, 2006).

Además, es necesario incidir en la fuerte presencia que tienen las series, ya no solo en el ámbito cultural, sino también en el económico español; pues las Industrias Culturales y Creativas constituyen uno de los pilares de la economía española, con el 6% del producto interior bruto (PIB) y el 5% del empleo en 2014 (Deloitte, 2017; Lacalle y Sánchez-Ares, 2019). En concreto, dentro de estas industrias destaca el sector audiovisual y multimedia, con una aportación al PIB total en 2020 del 0,68% (División de Estadística y Estudios, Ministerio de Cultura y Deporte, 2022, p. 44).

Este hecho se une a la circunstancia actual y acontecida hace ya unos años sobre el crecimiento de las series de televisión, que están experimentando un gran auge gracias a la popularidad de las plataformas de *streaming* (de la Torre, 2016). Se calcula que en 2022 el 79,4% de los españoles tenía acceso a contenidos de pago, esto es, plataformas que emiten

contenido a través de internet (Barlovento Comunicación, 2022, p. 1). Así pues, no solo hay cambios en el medio en el que se consumen las series, sino también en la forma de visionado, surgiendo así el llamado *binge-watching*, que consiste en el consumo de dos o más episodios seguidos de una ficción seriada en una única sesión de televisión (Castro et al., 2019). Como consecuencia natural de prolongar el visionado de las ficciones, la inmersión del público en ellas es más profunda y por lo tanto su influencia puede ser mayor.

De esta forma, los mundos ficcionados que nos transmite la televisión se mezclan con el flujo de la vida cotidiana, tanto que es difícil separar ambos. Si se tiene en cuenta la proximidad de ambos elementos (televisión y cotidianidad) el medio televisivo es sin duda uno de los principales representantes de la realidad. Al ser la televisión una interpretación construida a través de nuestro propio conocimiento del mundo, además de servir para el entretenimiento, se convierte en una herramienta de conocimiento; pues el material que ofrece sirve para entender la cultura y la sociedad (Buonanno, 1999).

Ver la televisión se ha catalogado a menudo como un proceso rutinario, no problemático y pasivo, pero esta simplicidad es ilusoria. Livingstone (1998) afirma que los psicólogos sociales dedicaban su atención a revelar las complejidades de las interacciones en las situaciones en sociedad; mientras descuidaban el lugar central que ocupaban los medios de comunicación de masas. Así, en 1980 Katz resumía las dos tendencias de resultados en la investigación de los medios: por una parte, definen la realidad, pues se ocupan de cómo estos constriñen la organización cognitiva y perceptiva; por otra, tienen un gran poder persuasivo, aunque sutil, cuya influencia puede ejercerse mediante la imposición de preocupaciones destacadas, estilos cognitivos y marcos de referencia.

Estas influencias se producen en parte a través de las relaciones que se establecen con los personajes, y en ello intervienen los mecanismos psicológicos de la identificación y la proyección, como forma de integrarse emocionalmente en la ficción seriada. Aunque estos procesos se dan en la vida cotidiana, tanto personal como social, se viven particularmente

intensos en el espectador. En primer lugar, la identificación se produce cuando el espectador asume emotivamente el punto de vista de un personaje, al considerarlo un reflejo de su propia situación vital o de sus sueños e ideales. En segundo, la proyección sucede cuando el espectador vierte una serie de sentimientos propios sobre unos personajes.

Son mecanismos inconscientes (más aún en espectadores jóvenes) y se producen más por implicaciones emotivas que por consideraciones ideológicas o éticas (Ferrés, 1996). De esta forma, cualquier relato (series de televisión inclusive) puede entenderse como un universo en el que entran en juego una serie de deseos en conflicto. El espectador, que se reconoce inconscientemente en la trama de deseos antagónicos, vive esta dicotomía como expresión metafórica o simbólica de sus propios conflictos y tensiones internas (González Requena, 1989).

Así, los espectadores pueden: identificarse con determinados personajes, viéndose en su lugar; considerarlos como modelos a seguir imitando su comportamiento, para obtener algunas de las recompensas de las que disfrutaban; o reconocer aspectos de un personaje como similares a los de una persona importante en sus propias vidas (Livingstone, 1998). Es de esta manera como con la repetición de una serie de representaciones el telespectador configura estereotipos y arquetipos; que se utilizan con la finalidad de hacerlos reconocibles para el mayor número de personas posibles. La incidencia de estos en los medios de comunicación de masas y la sociedad se sustenta en la teoría del reflejo; que defiende la necesidad de, al estudiar los medios de comunicación desde una perspectiva sociológica, tener en cuenta el contexto histórico-social y la psicología colectiva del momento (Galán Fajardo, 2007).

Se trata entonces de una relación bilateral en la cual las ficciones en los medios representan parte de la realidad y la realidad se construye con los cimientos de lo representado en los medios. De esta forma, cuando el espectador se alinea con los personajes, está poniendo de manifiesto sus ideas, intereses, pulsiones, esperanzas y problemas. Por lo tanto, al interpretar una serie, la audiencia no utiliza solo la información que esta transmite; sino que también hace uso de su experiencia previa, tanto con la ficción en sí misma como con su género televisivo; e

incluso con sus propias experiencias personales y sociales relacionadas con los fenómenos retratados.

La consecuencia de todo lo expuesto anteriormente es que los medios de comunicación en general y las ficciones televisivas en particular tienen una cierta responsabilidad con respecto a aquello que representan. En concreto, el peligro de no mostrar una sociedad diversa es que al espectador alejado de esas realidades le “empobrece como persona al no alimentarse más que con sus propias ideas y gustos, es decir, al faltarle una auténtica relación-confrontación” (Ferrés, 1996, p. 60).

Una vez asumidas estas premisas por la comunidad científica, el tratamiento mayoritario recayó en el análisis de los efectos negativos de las ficciones seriadas y no en su faceta positiva o beneficiosa. Sin embargo, desde hace décadas se advertía que instalarse en la queja impediría tanto rescatar lecturas más optimistas de los discursos mediáticos como carecer de perspectivas para responder a algunos retos culturales (Martín-Barbero y Rey, 1999). Es por ello interesante la postura que consiste en no negar la existencia de representaciones discriminatorias, pero sí advertir que existe una cultura televisiva exigente desde la que se proponen nuevas formas de construcción de la realidad y que da voz a las minorías excluidas del relato convencional.

Menéndez Menéndez (2008), sobre considerar los pequeños avances que hacen las series de televisión con respecto a las representaciones sociales, afirma: “No son estas series por tanto un ejemplo perfecto de una nueva sociedad no sexista (ojalá lo fueran) pero sí que se han arriesgado al proponer un perfil femenino heterogéneo, múltiple y menos sexista que otras” (p. 15). Esta investigación se enmarca en esta creencia, pues se parte de la consideración de que la televisión y sus representaciones avanzan en cuestiones sociales de manera paralela a la sociedad.

Es por eso que, para hacer un estudio de las series adolescentes españolas en torno a ciertas temáticas, se requiere tanto un análisis diacrónico en retrospectiva, como un análisis sincrónico de la programación contemporánea. La finalidad es demostrar que hay en ellas

valores potencialmente pedagógicos si el target principal de estas series, los adolescentes, los adaptan a su imaginario. Así pues, la relevancia de su realización se justifica con la necesidad de identificar ciertos estereotipos y arquetipos que se repiten a lo largo de esta tipología de series, basados en las problemáticas sociales de la adolescencia; como son el género, la orientación e identidad sexual, la relación con la familia, el consumo de sustancias, las discriminaciones o trastornos psicológicos que muestran. De igual forma es importante observar cómo se han desarrollado los discursos en torno a estas cuestiones a lo largo de los años del análisis.

El resultado final de la tesis doctoral es una radiografía general de lo que ofrecen las ficciones adolescentes a los jóvenes españoles, con el fin de establecer de dónde venimos y dónde estamos para poder reflexionar sobre hacia dónde vamos. Cabe pues destacar la valía de este tipo de estudios ya no solo para la producción científica de manera transversal (en el ámbito de la comunicación, de la psicología, de la sociología y de la filosofía), también para los miembros de la sociedad y para el ámbito educativo.

2 Objetivos

Objetivo general (OG):

OG. Analizar la representación de la adolescencia y los temas que la rodean en la ficción televisiva española ambientada en las aulas emitida de 1998 a 2020.

Objetivos específicos relativos al análisis diacrónico retrospectivo (OE):

OE1. Identificar las series españolas más representativas de cada época sobre adolescencia en las aulas entre 1998 y 2018.

OE2. Detectar los temas que se repiten con mayor frecuencia en las series adolescentes españolas.

OE3. Identificar los patrones narrativos utilizados para abordar los siguientes temas y evaluar su evolución: el papel de la mujer, la masculinidad, la sexualidad, la orientación

sexual, la identidad sexual, la relación con el alcohol y las drogas, el acoso escolar, la salud mental y el entorno familiar.

Objetivos específicos relativos al análisis sincrónico contemporáneo (OE):

OE4. Localizar de entre toda la producción española las series adolescentes contemporáneas a la realización de la tesis (2015-2020).

OE5. Conocer el contexto de producción de las ficciones televisivas adolescentes actuales en lo que a la presencia femenina se refiere.

OE6. Describir las prácticas de representación femenina adolescente en relación con los arquetipos y los estereotipos de género.

3 Hipótesis

Esta investigación parte de las siguientes hipótesis (H):

H1. Las series más representativas adolescentes españolas a lo largo de los años han coincidido en centrar sus argumentos en torno a las mismas temáticas.

H2. Temas tales como el papel de la mujer, la masculinidad, la sexualidad, la orientación sexual, la identidad sexual, la relación con el alcohol y las drogas, el acoso escolar, la salud mental y el entorno familiar evolucionan hacia un tratamiento cada vez más sensible y cuidado de los valores sociales.

4 Estructura de la Memoria de la Tesis

Esta tesis doctoral está dividida en tres grandes partes. La primera trata los fundamentos teóricos y metodológicos; en ella se pueden encontrar: la introducción, seguida por los objetivos e hipótesis de la investigación, el estado de la cuestión, la metodología y el marco teórico. La segunda parte de la memoria muestra el análisis realizado durante la investigación y los resultados de este. Se divide en cuatro publicaciones que avalan el depósito de la tesis doctoral en la modalidad de compendio. Estas se incluyen tal y como fueron publicadas, adecuándose a los estándares que establecía cada medio de publicación.

La tercera parte consiste en la discusión y las conclusiones, que se extraen de manera conjunta y general; puesto que de forma individual y concreta ya se pueden encontrar en cada publicación. También se explicitan las limitaciones del estudio y las futuras líneas de investigación que este puede suponer en el ámbito académico. Por último se detalla la bibliografía general, referenciada a lo largo de todo este manuscrito, y un listado de tablas y de referencias audiovisuales; así como un apéndice donde se incluyen algunos documentos complementarios.

4.1 Compendio de Publicaciones

Las cuatro publicaciones presentadas siguen los criterios de calidad que establece el programa de doctorado Educación y Comunicación Social, así como el reglamento de la Universidad de Málaga. En estas se atienden a los objetivos principales de la investigación planteados al inicio del doctorado. Se procede a hacer un breve resumen de cada una.

La primera consiste en un artículo de investigación titulado “**Análisis diacrónico de la adolescencia en las ficciones televisivas españolas ambientadas en las aulas (1998-2018)**” y publicado en la revista *Doxa Comunicación*, indexada en SJR y posicionada en Q3 en Comunicación e incluida en el catálogo *Emerging Sources Citation Index (ESCI)*. En ella, se analiza la representación de la adolescencia en las ficciones televisivas españolas ambientadas en las aulas durante el periodo de tiempo comprendido entre 1998 y 2018, a través del estudio de caso de las series *Compañeros* (Ríos San Martín et al., 1998-2002), *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) y *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018). Se hace uso de una metodología mixta, cuantitativa y cualitativa, a partir del análisis de contenido audiovisual para determinar si existe una evolución en el tratamiento de los valores sociales.

Este análisis ayuda a comprender la representación que se ha hecho de los adolescentes en los últimos veinte años y a evaluar si los valores que reciben hoy día están tendiendo a ser cada vez más inclusivos y educativos. Así pues, en este artículo se analizan las siguientes variables: el papel de la mujer adolescente; la masculinidad del hombre adolescente; la

sexualidad de los adolescentes; la orientación sexual adolescente; su relación con el alcohol y las drogas; y, por último, la influencia del entorno familiar en el adolescente. Los resultados evidencian que no todas las temáticas evolucionan, encontrando así únicamente una representación al alza de la orientación sexual y el entorno familiar del adolescente; una representación constante a través de los años de la masculinidad, la sexualidad, el alcohol y las drogas; y una menor representación en la actualidad del papel de la mujer.

Se encontraban tras este estudio todavía cuestiones que merecían ser analizadas y que no tenían cabida en dicho artículo por motivos de extensión. Una de ellas es la importancia que cobra la salud mental en estas series, que se decide abordar en el capítulo “**La representación de la salud mental en las series adolescentes españolas. Análisis de *Compañeros* (1998), *Física o Química* (2008) y *Merlí* (2015)**” publicado en el libro *La comunicación en un contexto convulso* de la editorial Dykinson, posicionada como Q1 en el ranking *Scholarly Publishers Indicators* (SPI).

La metodología de esta investigación consiste también en un análisis de contenido cualitativo de las primeras tres temporadas de las mismas series, categorizando los trastornos observados para su análisis pormenorizado. El instrumento utilizado para la recogida de datos es una ficha de elaboración propia para su posterior comparación con el libro *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Tras el visionado de la muestra se encuentra una división entre los siguientes ítems representados, todos ellos descritos de manera acorde al manual de diagnóstico: trastornos del neurodesarrollo; espectro de la esquizofrenia y otros trastornos psicóticos; trastornos depresivos; trastornos de ansiedad y trastornos de la alimentación. El estudio concluye que se repiten ciertos patrones de representación en los trastornos depresivos y en los trastornos de la conducta alimentaria y se incluyen con el paso del tiempo trastornos no tratados anteriormente.

Otro importante aspecto en las series adolescentes españolas es el acoso escolar o *bullying*. Se indaga sobre él en “**El acoso escolar en las series adolescentes españolas.**

Estudio de caso de *Compañeros (1998)*, *Física o Química (2008)* y *Merlí (2015)*”, capítulo del libro *Manipulación en imágenes visuales y sonoras en ficción y no ficción*, también de la editorial Dykinson. A través del análisis de contenido se busca identificar los patrones narrativos utilizados para abordar el tema del acoso escolar en las mismas series y categorizar los diferentes motivos por los cuales este se produce. Además se determina la evolución que cada uno de ellos ha sufrido y se reflexiona sobre el papel del surgimiento de las nuevas tecnologías y el *ciberbullying*. Los resultados evidencian que el acoso escolar sucede en estas series por motivos raciales, de orientación sexual, de género, económicos y por otras casuísticas particulares aisladas. Se concluye que coinciden así en dirigirse las agresiones hacia las personas que se consideran diferentes y se observa que este es un rasgo cambiante según la época.

Por último, y de cara a afrontar el objetivo de analizar el panorama actual de las series adolescentes españolas, se realiza una radiografía de su representación desde la perspectiva del género. Para ello se publica el artículo **“El retrato de la mujer adolescente en las ficciones televisivas contemporáneas españolas”** en la revista *Área Abierta*, C en la Clasificación Integrada de Revistas Científicas (CIRC) en el área de Ciencias Sociales e incluida en el catálogo *Emerging Sources Citation Index (ESCI)*. Se estudian así a las mujeres adolescentes en las series de televisión en España de 2015 a 2020 y se analiza su retrato en relación con los nuevos arquetipos de Faber y Mayer (2009) y con los estereotipos de género.

Para ello se localizan las series que pertenecen al género adolescente de entre toda la producción española y se estudia el contexto de estas en lo que a creación y a presencia femenina se refiere. Se utiliza una metodología mixta, principalmente cualitativa de análisis de contenido donde la muestra a analizar es la primera temporada de *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018), *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) con un total de 42 capítulos. Los resultados enseñan que a pesar de que se perpetúa la representación de las mujeres a partir de dos roles opuestos (el de la mujer fatal y el de la bondadosa e inocente) sí que se aprecia una tendencia hacia nuevos tipos

de personalidad y características, como son la comicidad, la rebeldía, la sabiduría y la heroicidad.

5 Estado de la Cuestión

Durante el periodo en el cual se ha llevado a cabo la tesis doctoral se realiza a la par un exhaustivo análisis bibliográfico para determinar en qué punto se encuentra el objeto de estudio, la ficción televisiva, en el marco académico. Uno de los principales hallazgos es que desde 2018 (año en el que se diseña la investigación) se aprecia un gran auge en la producción científica, reunida en este estado de la cuestión. Es por lo tanto un hecho que la investigación académica sobre series de ficción españolas ha ido en aumento a lo largo del presente siglo (Mateos-Pérez, 2021a).

Además, es necesario prestar atención a la metodología empleada, el análisis de contenido, y a su recorrido en los estudios de comunicación. Se considera pionero a Greenberg (1980) que estudió desde este método diversos aspectos de la televisión comercial estadounidense. Hace para ello uso de entrevistas, pruebas experimentales y de análisis de representación de las familias estadounidenses en las series de televisión.

Así, el interés por analizar qué se representa en los medios y traspasa a la sociedad comenzó fuera de las fronteras españolas, en países anglosajones, a lo largo de las décadas de los setenta y ochenta. Ya en 1970 Gerbner realiza un análisis de la violencia en series de televisión y advierte sobre un aspecto central de los indicadores culturales: los sistemas de mensajes cultivan concepciones de la vida relevantes para la socialización y las políticas públicas. Posteriormente, Morgan (1982) examinó la relación entre el tiempo que los adolescentes veían la televisión y los estereotipos de género que demostraban en su día a día. En los años siguientes, comienza el interés concreto por la representación de los jóvenes en los medios; así Signorielli (1987) concluye que los adolescentes suelen aparecer fumando, bebiendo y consumiendo drogas.

En España, país de procedencia del objeto de estudio, los análisis de contenido en televisión comienzan años más tarde. Álvarez Monzoncillo y López Villanueva (1999) señalan como motivo la ausencia de creación de contenido propio, pues la producción nacional surge más lentamente que en otros países como los anglosajones. El avance de este tipo de estudios se debe a la fundación de grupos de investigación, tanto europeos (*European Audiovisual Observatory*) como nacionales (Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva), así como a investigadores que dedican su carrera científica a esto.

Los trabajos que tratan el medio de comunicación televisivo cuentan con una gran diversidad, tanto temática como metodológica, lo cual dificulta la tarea de agruparlos todos en un estado de la cuestión homogéneo y lineal. Sin embargo, a partir de los años noventa sí que se pueden apreciar dos grandes líneas de investigación. Según Puertas Gómez (2005) estas son: el análisis de la representación de género, raza u otros temas sociales, a partir de las estructuras narrativas del texto; y el análisis del consumo y la recepción activa de las ficciones televisivas. Se procede entonces a realizar una revisión histórica de aquello escrito desde el inicio del siglo XXI desde ambas perspectivas.

Cabe destacar también la existencia de una tercera línea de investigación señalada por Mateos-Pérez (2021a), de reciente inclusión en España y que estudia el proceso de la producción en los medios. Si bien estadísticamente esta es minoritaria con respecto a las investigaciones de contenido y audiencia es también necesario nombrarla, aunque no se trate en profundidad al no estar tan estrechamente relacionada con el objeto de estudio. Todas ellas se basan en aquellos que han sentado precedentes en lo teórico desde el punto de vista internacional (Banks, Conor y Mayer, 2016; Caldwell, 2008, 2009; Havens y Lotz, 2017; Hesmondhalgh, 2010; Holt y Perren, 2009; Levine, 2001; Newcomb y Lotz, 2002).

Así pues, y en lo que respecta al ámbito español, cabe destacar en este sentido aquellas investigaciones dedicadas a la producción, ya sea a la propia función del productor y a la importancia que cobra para la ficción televisiva (Diego, 2005; Higuera-Ruiz et al., 2021) o para

ofrecer un contexto sobre cómo se produce en España, tanto en una primera etapa (Álvarez Monzoncillo y López Villanueva, 1999); como abarcando ya el nuevo milenio (Lacalle y Sánchez, 2019). Igualmente se apunta la tendencia de estos estudios a adoptar la perspectiva de género para visibilizar aquellas producciones creadas por mujeres (Higueras-Ruiz, 2019; Torres-Martín et al., 2022; Zurián, 2017).

5.1 Estudios de Recepción y Consumo

Los estudios de recepción se centran en los procesos a través de los cuales la audiencia construye significado a partir de la exposición a los medios. Se recogen aquí aquellos cuya temática gira de alguna manera en torno a las series de televisión adolescentes o a estos como público objetivo. Es pionera en este ámbito França Rocha, que en 2001 analiza las contribuciones de las series juveniles de televisión a la formación de la identidad del adolescente. Utiliza para ello *Compañeros* (Ríos San Martín et al., 1998-2002), al posicionarse esta como una de las favoritas. Con su trabajo se comprueba empíricamente que en España las series juveniles de televisión influyen en la formación de opiniones y en la actuación social de los adolescentes.

Montero Rivero (2005), años más tarde, aborda la otra serie juvenil de la época, realizando una lectura crítica de *Al salir de clase* (Benítez et al., 1997-2002) y un estudio de recepción. Coincide con los estudios anglosajones en la función socializadora del medio televisivo en la edad fundamental de la adolescencia, en concreto de los espacios de ficción por su carácter de entretenimiento. A continuación, Pindado (2006) detecta que las series están entre los productos favoritos de los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato y Ciclos Formativos. Los resultados evidencian que estos ven las series como una experiencia más sobre el mundo y la vida.

Poco después comienzan los estudios divididos por sexos, con la finalidad de averiguar si el gusto por la programación televisiva y los personajes favoritos varían entre hombres y mujeres adolescentes. Medrano et al. (2009) concluyen, sin embargo, que no aparecen

diferencias en este ámbito; aunque sí que las hay en la mediación parental, pues a ellas les prohíben ver más programas que a ellos. Determinan que no se puede hablar de reproducción de estereotipos sociales de género, resultado que será rebatido por varias investigadoras en los años siguientes.

A consecuencia del incremento de este tipo de estudios, Fedele y García (2010) realizan una aproximación teórica de los trabajos sobre recepción juvenil y ficción televisiva entre 1980 y 2009 en un contexto internacional. Los resultados evidencian que hay cinco grandes tendencias en la investigación de este objeto de estudio: efecto cultivo, estudio de las motivaciones, apropiación de significados por parte de los jóvenes, construcción de las identidades y consumo y usos de las series.

Enmarcada en este último se encuentran López Vidales et al. (2012) al analizar el consumo de televisión de los adolescentes y advertir un cambio de paradigma. Indagan en los motivos por los cuales los jóvenes de entre 14 y 25 años son aquellos que menos televisión consumen. Estos argumentan que no hacen uso del aparato televisivo puesto que en internet pueden elegir lo que ven y escuchan, así como la compañía, el espacio y el tiempo. Aunque todos señalan el entretenimiento como macrogénero favorito, se encuentra una diferencia por sexos, pues las mujeres prefieren las series por encima de otros formatos. El mismo resultado lo confirma Lacalle (2012) mediante un cuestionario anónimo y el uso de *focus groups*. Además, describen características comunes en los personajes preferidos: seguros de sí mismos, rebeldes y ambivalentes.

Por otra parte, Simelio et al. (2013) interpretan que la preferencia de la audiencia juvenil por series como *Física o química* (Baltanás y Navarro, 2008-2011) o *El internado* (Écija et al., 2007-2010) (con personajes adolescentes, relaciones sentimentales y sexuales, temas como el embarazo o la homosexualidad) demuestra una demanda por parte de los adolescentes de una ficción más representativa. Afirman además que la sociedad del momento evoluciona más rápidamente que el mundo representado en los productos de ficción.

El estudio posterior de Chicharro (2014) explora la relación entre las jóvenes generaciones y el tipo de consumo, determina que escogen según el interés a través de la red. Los resultados afirman el carácter emocional a la hora de ver series, pues su visionado tiene un sentido eminentemente hedonista y que busca la evasión. López Vidales y Gómez Rubio (2014) apuntan que, a pesar de la prevalencia de este consumo en red y multipantalla que conlleva al individualismo; los jóvenes prefieren ver televisión en compañía, bien de su familia, de amigos o de su pareja. En ese mismo año, Fedele et al. (2014) comienzan a estudiar a estas audiencias con fines sociales: proporcionar indicaciones a los programadores televisivos respecto a las exigencias de los adolescentes y a las instituciones para diseñar políticas de educación en comunicación adecuadas.

Se reitera con Korres y Elexpuru (2016) el resultado anterior de que los adolescentes prefieren en la ficción seriada a los personajes que muestren humor y personalidad. Añaden además la característica de tener una sana relación con la familia y los amigos. En lo que respecta a la variable del género, ambos prefieren a los personajes masculinos. Posteriormente Menéndez Menéndez et al. (2017) afirman que la ficción como constructora de la identidad juvenil tiene más influencia en el público femenino.

Es necesario mencionar las nuevas formas de estudiar las audiencias que surgen, una de ellas consistente en aprovechar el auge de internet para analizar los comentarios de los fans en foros. Así, Medina-Bravo et al. (2018) investigan cómo evalúan los jóvenes espectadores el comportamiento de la pareja protagonista adolescente de *Los protegidos* (Mercero et al., 2010-2012). Al contrario que en otros estudios mencionados, donde la audiencia joven premia las buenas conductas, en este justifican el comportamiento agresivo del personaje masculino hacia el femenino, culpándola de sus malos tratos. Esta tendencia de analizar los paratextos que se generan a raíz de las ficciones aumenta conforme avanzan los años. Es el caso de Forteza Martínez et al. (2021), que concluyen a través de la audiencia de *Élite* (Betancor et al., 2018-

presente) que se produce una participación constante a través de las redes sociales para comentar la serie.

Bandrés-Goldáraz (2022) al analizar los gustos de alumnos de secundaria observa que no hay concienciación hacia los estereotipos que socaban la igualdad de género. Además, señala que a través de series como *La que se avecina* (Caballero et al., 2007-presente) o *La teoría del Big Bang* (Lorre et al., 2007-2019), incorporan a su cotidianeidad expresiones sexistas repetidas en personajes que admiran. Concluyen que esto naturaliza la presencia de violencia machista en sus vidas.

En cuanto a las innovaciones metodológicas, se están buscando nuevas formas de analizar las audiencias, incluso prescindiendo de ellas de manera directa. Por ejemplo, Gago Gelado et al. (2023) preguntan a los productores y directores del sector sobre *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y otras series adolescentes su visión sobre el fenómeno fan causado. También se observa una especialización en el público objeto de estudio, como es el caso de Sánchez Soriano et al. (2023), que utilizan los *focus group* para conocer las interpretaciones de la audiencia sobre la ficción actual con personajes LGTBIQ+. Dividen así entre participantes que pertenecen al colectivo y aquellos que no, concluyendo que ambos grupos difieren en la mayoría de categorías analizadas. Mediante el análisis de series adolescentes como *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), *Euphoria* (Levinson et al., 2019-presente) o *Merlí: Sapere Aude* (Araújo et al., 2019-2021) determinan que los participantes LGTBIQ+ son más críticos con las ficciones seriadas en las que aparecen representados. También muestran tener más capacidad para identificarse con cualquier tipo de personaje, independientemente de su género y orientación sexual. Aún más concreto es el estudio de Villegas Simón et al. (2023), que buscan averiguar cómo se relaciona el público trans con su representación en las series de televisión. A través del *focus group* y de entrevistas en profundidad incluyen a personas jóvenes para conocer sus percepciones.

5.2 Estudios sobre Representación

5.2.1 Los adolescentes

Las investigaciones sobre representación se centran en indagar la transferencia de conocimientos desde el medio de comunicación a la sociedad. Los hay de corte muy variado, por ejemplo, a nivel temático; algunos de ellos analizan un tema concreto, otros valoran los estereotipos transmitidos o estudian a los personajes en general. También difieren las metodologías, que van desde lo cuantitativo hasta lo cualitativo e incluyen instrumentos de análisis diferentes, tales como son las encuestas, las entrevistas, los grupos focales y el análisis de contenido o del discurso.

A la hora de trazar una revisión histórica bibliográfica sobre el análisis de la representación de las relaciones sociales y los estereotipos en los medios de comunicación se observa que estos surgen principalmente en el ámbito de las investigaciones de género. Esto se debe a que son, entre otras, las que han causado rupturas epistemológicas y metodológicas en las ciencias sociales. Simelio Solà justifica el interés de las series como objeto de estudio: “Los estudios realizados muestran como la ficción televisiva abarca un abanico más amplio de representaciones sociales que la información, al mismo tiempo esta representación se ajusta más a la realidad diversa y plural de las sociedades occidentales actuales” (2010, p. 3). Así, en lo que respecta a las investigaciones acerca del contenido de las ficciones televisivas, es a partir del siglo XXI cuando estas aumentan, dando lugar a una amplia bibliografía; motivo por el cual se considera necesario acotar el campo de búsqueda y dividirlo en temáticas.

En primer lugar, conviene recoger aquellas investigaciones que tratan específicamente sobre la representación de los adolescentes en las series españolas. Se considera precursor en España a García de Castro (2001) al analizar cinco series televisivas de ficción producidas por Globomedia y emitidas de 1995-2000. Entre ellas se encuentra *Compañeros* (Ríos San Martín et al., 1998-2002), a la cual aplica un análisis de contenido para estudiar aspectos de los

personajes adolescentes, tales como sus relaciones familiares, sus actitudes morales y el perfil sexual y generacional de estos.

A continuación, Ramajo et al. (2008) utilizan también el análisis de contenido para la identificación y cuantificación de la presencia adolescente en los diferentes géneros televisivos. En lo que respecta a la ficción, destacan una desaparición de la parrilla de las comúnmente llamadas series de adolescentes durante el periodo analizado. A pesar de ello, concluyen que los adolescentes siguen siendo recurrentes en las tramas argumentales, pues contabilizan una presencia en la muestra del 18'2%.

En oposición a lo anteriormente señalado, Guarinos (2009) reflexiona sobre una “invasión del adolescente en la pantalla televisiva como reclamo en busca de un sector de audiencias” (p. 203). Muestra además los prototipos de personajes adolescentes que se generan, comparando las series anglosajonas, como *Hannah Montana* (Peterman et al., 2006-2011) o *Raven* (Poryes et al., 2003-2007), con las españolas *El internado* (Écija et al., 2007-2010) y *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011). Señala una notable diferencia entre el adolescente Disney y el patrio; pues en las españolas el sexo no es un tabú, los personajes no están infantilizados, no tienen grandes aspiraciones profesionales y sus vidas se reducen al momento presente. En contraposición se encuentran las americanas, donde la belleza, el éxito y la superación personal son la esencia de los personajes y no existe en ellas nada de lo que en las series españolas es vida cotidiana y supervivencia.

Lacalle (2010) al realizar su revisión bibliográfica coincide en que hay una cierta apropiación de los contenidos por este grupo de edad adolescente. Igualmente, observa la tendencia de los estudios a confirmar la asociación entre este tipo de personajes adolescentes con el sexo y el ocio; aunque también se reconozca su vertiente educativa. García-Muñoz y Fedele (2011) también revisan los principales antecedentes en el estudio de la representación de los jóvenes en la ficción televisiva, describen el marco conceptual y lo ilustran con el estudio de caso de la serie *Dawson crece* (Prange et al., 1998-2003). En lo que respecta al diseño

metodológico, resulta innovadora su división en dos grupos de variables: las relativas a los personajes y las relativas a las tramas y a los conflictos. Sus resultados recogen algunos elementos comunes a estas series, como son la aceptación de la identidad personal, el amor, la amistad y las relaciones sociales entre personajes como desarrolladores de tramas y de los conflictos.

Se observa así una cierta tendencia al análisis de contenido, aunque con ciertas variantes en los estudios de las ficciones televisivas. Es el caso de Lacalle (2013), que utiliza un análisis cualitativo de carácter socio-semiótico ilustrado con ejemplos para estudiar los personajes y la articulación del relato. Otro aspecto recurrente es la búsqueda de las características específicas de las series adolescentes en España. Para ello Fedele (2014) analiza 40 series emitidas en España en el periodo 2008-2012 y a sus protagonistas, para posteriormente compararlas con las británicas y las norteamericanas.

En este sentido, un importante hallazgo respecto a la especificidad del formato, es el gusto internacional por los géneros dramático y fantástico en las series adolescentes; sin embargo, se destaca la diferencia en horario y duración del modelo español. Sus resultados evidencian en todas las series, independientemente de su origen, la perpetuación de estereotipos de género patriarcales y heteronormativos, especialmente en lo relacionado con las características físicas y sociodemográficas. Las alusiones a lo social a lo largo de este estado de la cuestión son evidentes, así investigaciones como la de Belmonte (2018) analizan los discursos sociales, educativos y televisivos sobre la juventud. Los resultados exponen que hay correspondencia directa entre la ideología de una cadena de televisión concreta y las series que esta emite para los adolescentes.

También se observa la tendencia de partir de lo concreto, normalmente a través del estudio de caso, para llegar a conclusiones abstractas. De esta manera Raya Bravo et al. (2018) proponen una ficha de análisis donde estudian al personaje como persona y como rol, basada en las teorías de los autores Casetti y Di Chio, para aplicarla a *Por trece razones* (Steve Golin et al.,

2017-2020) y *Atípico* (Gordon et al., 2017-2021). Igualmente, Forteza-Martínez (2019) utiliza el análisis de personajes, en este caso para estudiar las distintas emociones que presentan a través de sus actitudes y comportamientos. Concluye, a través de *Élite* (Betancor et al., 2018-presente) que, aunque los personajes difieran en carácter y procedencia, coinciden en la inseguridad, lo cual deja traslucir la fragilidad del colectivo adolescente.

Además, Masanet y Fedele (2019) combinan este estudio de personajes con uno de audiencias. Se centran en las diferencias de género de los adolescentes al escoger y valorar a sus personajes favoritos; que posteriormente analizan cualitativamente. Los resultados refuerzan un dato anteriormente demostrado: que tanto hombres como mujeres escogen a personajes masculinos como sus favoritos. Además, entre las características de estos destacan la rebeldía y la diversión; mientras que en los personajes femeninos señalan la bondad y la valentía. Continúa Ferrera (2020) al analizar la construcción de este tipo de personajes en toda Europa. Estudia así 23 series originales de Netflix, coincidentes en mostrar la importancia del grupo de pares para el personaje adolescente y la existencia de un comportamiento sexual incongruente con respecto a su edad.

Con carácter retrospectivo indaga Fedele (2021) en los personajes adolescentes de todo el mundo. Compara la primera generación de series adolescentes (años 90) y las de segunda generación (de 2000 en adelante) para concluir que estas últimas suelen ofrecer representaciones juveniles más diversas y variadas. Al tratar de definir la especificidad de este género en España, observa, en lo que respecta a subgéneros, un especial gusto por el drama, la ciencia ficción y el suspense; y en cuanto al formato, una mayor duración. Identifica también una serie de tramas comunes en todos los países, que giran en torno a las relaciones amorosas, frecuentemente usando argumentos universales como los del amor redentor y del amor prohibido. Señala que entre los títulos más recientes hay un nuevo esquema: el amor hacia uno mismo.

Lacalle et al. (2021) llevan a cabo ese mismo año un estudio similar para llegar a diferentes conclusiones. Al estudiar las series adolescentes desde 1997 hasta 2020 señalan un cambio en el conflicto amoroso, al afirmar que en los últimos años se convierte la sexualidad en el eje de las relaciones sentimentales en detrimento del compromiso y al romanticismo. En lo que respecta al formato, señalan la innovación en series recientes como *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y *Élite* (Betancor et al., 2018-presente) al organizarse en ocho capítulos que cierran la trama principal y dejan abiertas otras cuestiones susceptibles de ser desarrolladas en futuras temporadas. Tanto en estas como en *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) observan además un retorno de la primacía del centro escolar. También Mateos-Pérez (2021b) señala esta renovación, tanto a nivel de discurso como de formato, de las series juveniles españolas y añade el análisis de *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018).

5.2.2 El género

Aunque la tesis doctoral se especializa en las series adolescentes, se considera necesario abordar otro tipo de representaciones que aparecen en el análisis. Una de ellas es el género, donde se encuentra concentrado el mayor volumen de literatura científica. Galán (2007) relaciona el incremento de los estudios de género con la incorporación de la mujer al mundo académico y la existencia de una mayor concienciación social. Este se ha estudiado de manera crítica, con la finalidad de señalar las desigualdades representadas y los estereotipos perpetuados. Comienza así en España proponiendo fichas de análisis para estudiar la construcción de género en las ficciones televisivas, en concreto en *Hospital central* (Lillo et al., 2000-2012) y *El comisario* (César Benítez et al., 1999-2009) (Galán, 2007). Belmonte y Guillamón (2008) añaden a este análisis de estereotipos un carácter didáctico, al señalar la posible aplicación de los estudios científicos como forma de paliar los modelos de desigualdad mediante la alfabetización audiovisual.

De nuevo el estudio de caso resulta recurrente para indagar sobre las representaciones, en esta ocasión sobre estereotipos de género. Así Menéndez (2010) analiza la serie *Mujeres*

(García y Méndez, 2006); Tortajada et al. (2011) *Sin tetas no hay paraíso* (Sánchez-Biezma, 2008-2009) para denunciar la persistencia del modelo tradicional patriarcal en la representación de la mujer y su sexualidad; Coronado Ruiz y Galán Fajardo (2017) describen los movimientos feministas y el ámbito laboral en las series históricas *Cuéntame cómo pasó* (Bernardeau y Cuadrado, 2001-2023) y *La chica de ayer* (Mercero y Ron, 2009); y Ruiz Muñoz y Pérez Rufi (2020) buscan los estereotipos de género en las ficciones seriadas corales protagonizadas por mujeres.

Se observa un punto común en este tipo de investigaciones, pues todas concluyen en evidenciar la desigualdad de la representación. Algunas tratan aspectos generales (Ortega y Simelio, 2012) y otras, ámbitos concretos, como es el caso de los roles ocupacionales (García-Muñoz et al., 2011). A pesar de ello, se vislumbra un cambio hacia una representación más igualitaria. Por ejemplo, Lacalle y Castro (2017) concluyen que los personajes jóvenes de la muestra identifican el empoderamiento con la asertividad y el control.

Martínez García y Aguado-Peláez (2017) sostienen que tradicionalmente la ficción televisiva invisibiliza a las mujeres al representarlas como objeto pasivo dedicado al placer masculino; aunque también observan en los últimos años el nacimiento de producciones que quiebran este modelo androcéntrico normativo, como *Orange is the new black* (Jenji Kohan et al., 2013-2019). En el ámbito español, Chicharro-Merayo (2018) estudia *Amar en tiempos revueltos [Amar es para siempre]* (Banacolocho, 2005-presente), *La señora* (Banacolocho et al., 2008-2010) y *14 de abril. La República* (Banacolocho et al., 2011-2018) y determina que estas articulan una representación conectada del cambio social que concede un papel de liderazgo a las mujeres.

También se han estudiado estas cuestiones desde el punto de vista de la percepción y la recepción. Así Gavilán et al. (2019) tratan de comprender y profundizar en cómo perciben las mujeres a las protagonistas de las series de ficción y el modo en que el discurso feminista influye en sus preferencias, actitud y juicios. Los resultados arrojan que, aunque se perciben ciertos

cambios en los estereotipos, las telespectadoras reclaman una evolución mayor y paralela al cambio que está experimentando la sociedad.

Investigaciones realizadas en el mismo año sobre la programación televisiva concluyen que existe una infrarrepresentación de las mujeres, las orientaciones sexuales no heterosexuales y las identidades de género fuera de las tradicionales (De-Caso-Bausela et al., 2020; González-de-Garay et al., 2020). Además, en el ámbito del trabajo se asocian a las mujeres con ocupaciones profesionales menos cualificadas y con objetivos menos ambiciosos. Difieren sin embargo en lo que respecta a la sexualidad; mientras que el primero afirma no encontrar ningún vínculo estadístico entre el género y la hipersexualización, el segundo señala a los personajes femeninos como hipersexualizados.

De esta forma, se pueden observar dos posturas en estos últimos años, los que creen que los estereotipos de género se siguen perpetuando (Barrios et al., 2021; Gómez-Puertas y Besaú Casademont, 2022; Torres-Romay e Izquierdo-Castillo, 2022) y aquellos que sostienen que se está avanzando considerablemente en este ámbito. Este último es el caso de Elías-Zambrano et al. (2023), cuyos resultados defienden la incorporación de patrones relativos a la estructuración familiar con modelos nuevos y relaciones diversas.

5.2.2.1 El género en las series adolescentes

Asimismo, el género se ha estudiado en las series adolescentes, siendo destacable el trabajo de Guarinos (2011), que critica la invisibilidad de la mujer en los medios a ciertas edades, en concreto, en la edad madura, la vejez y la adolescencia. Analiza así el papel de la adolescente en las ficciones seriadas de Disney Channel, aludiendo al término “adulescente” cuando alternan la demostración de psicologías adultas de gran madurez con momentos de ingenuidad, fruto de la poca experiencia, la independencia y el riesgo. Dictamina que se repiten ciertos estereotipos, como la rivalidad femenina, pues se ven envueltas en tramas de comedia o melodrama romántico donde dos de ellas luchan por un chico, al estilo clásico patriarcal. También señala que, en la muestra analizada, las mujeres adolescentes son puritanas y son

desconocedoras del sexo, la homosexualidad, la delincuencia, el alcohol o las drogas, que son siempre temas tabúes.

Por otra parte, Bonavitta y De Garay (2019), analizan una serie adolescente, *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018) para reflexionar acerca de los perfiles de mujeres que se elaboran en el catálogo de Netflix. Sus conclusiones coinciden con algunas de las alcanzadas en esta investigación, y es que si bien *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018) trata temas que antaño no se incluían en la televisión, como las diversidades y disidencias sexuales, sigue sosteniendo paradigmas patriarcales en las maneras de narrar estas historias e involucrar a las mujeres. Ejemplo de ello es la trama sobre la difusión de un video sexual de una alumna y el tratamiento que se hace a la víctima por parte de la serie. Destacan además un aspecto de esta serie que, aunque concierne al mundo adulto del universo ficticio, se traslada al público objetivo de esta, los adolescentes. Se trata de la vida sexual del profesor, que se representa como objeto de deseo de varias mujeres de la serie: Laia y Silvana, jóvenes profesoras compañeras de departamento; y Miriam y Gina, madres de alumnos. Señalan que a todas ellas se las excluye de la narrativa central y de cualquier tipo de participación intelectual.

Gil-Quintana y Gil-Tevar (2020) al repasar la historia de las series adolescentes, alertan sobre una alta proyección de roles y estereotipos de género basados en la discriminación. Sus resultados evidencian que gran parte de las tramas de *Compañeros* (Ríos San Martín et al., 1998-2002) o *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) no cumplen Test de Bechdel; *Un paso adelante* (Cueto et al., 2002-2005), sin embargo, rompe algunos roles y estereotipos respecto la masculinidad con actividades como la danza. Al analizar el periodo actual inciden en que muchas de las series sucumben a viejas fórmulas, pero con nuevos formatos y citan como ejemplo a *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), que definen como estereotipada y alejada de la realidad. Por último, proponen *Las del hockey* (Masllorens et al., 2019-2020), como paradigma de la evolución social hacia la igualdad de género.

Los resultados negativos se repiten, pues Maroto González y Rodríguez Martelo (2022) al analizan los arquetipos de las protagonistas femeninas de la serie *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) concluyen que; a pesar del enfoque novedoso de la trama y la intención de mostrar nuevos patrones femeninos, las mujeres que intervienen responden en su mayoría al arquetipo maternal de la cuidadora. Además, en lo que a la familia de los adolescentes representados se refiere, la corresponsabilidad paterna es escasa, recayendo el peso de los cuidados en los personajes femeninos.

En lo que respecta a la masculinidad también ha suscitado interés en el ámbito científico. Así Aran et al. (2014) hacen uso de la perspectiva de género para analizar a los hombres y su forma de relacionarse en la serie *Porca misèria* (Orea, 2004-2007). Sus conclusiones apuntan a cuatro modelos de masculinidad: dialógica, narcisista, cariñosa y donjuanesca; y auguran un avance en su representación que consiga alejarse de los tópicos y esté más en sintonía con las nuevas realidades sociales de la masculinidad.

5.2.2.2 La violencia de género y las relaciones afectivas

Un importante aspecto dentro de los estudios de género es la violencia sexual y cómo esta se representa. Mientras que, en las series estadounidenses para adolescentes ha sido objeto de análisis (Berridge, 2013; Kahlor y Eastin, 2011; Ryalls, 2021), no es común encontrar esta temática de forma específica en España. Aparece, sin embargo, entre otras variables analizadas en todo tipo de series de producción española conforme pasan los años.

Así, Cambra-Badii et al. (2019) estudian a las protagonistas femeninas de la serie *Big little lies* (Fienberg et al., 2017-2019) y el caso de violencia de género que acontece en ella. También Menéndez Menéndez y Fernández Morales (2021) escriben sobre *Juego de tronos* (Benioff et al., 2011-2019) y la violación de tres de sus protagonistas: Daenerys Targaryen, Cersei Lannister y Sansa Stark. Este último afirma el uso de un enfoque que erotiza la violencia sexual, se inscribe en un paradigma de idealización del amor romántico o maltrata a las mujeres como prerequisite para su empoderamiento.

Desde el punto de vista de la audiencia, Masanet y Dhaenens (2019) analizan el foro de *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) y sus resultados evidencian que los jóvenes espectadores justifican la violencia de los hombres hacia las mujeres. Destacan a pesar de ello el papel de esta ficción, pues con sus tramas invitan a los adolescentes a cuestionar mitos, hablar y reflexionar de la violencia de género y de los peligros de la idealización romántica. Años después, Donstrup (2022) obtiene un resultado diferente al analizar series internacionales emitidas en 2020. Señala que, en cuanto a la violencia de género, sí que se aprecian cambios con respecto a las *teen series* anteriores como *Sensación de vivir* (Wagner et al., 1990-2000), *Dawson crece* (Prange et al., 1998-2003), *Smallville* (Davola et al., 2001-2011) o *Gossip girl* (Schwartz et al., 2007-2012); pues en estas se invisibilizaba la figura del agresor, recayendo la trama sobre las mujeres. Sin embargo, en *Por trece razones* (Steve Golin et al., 2017-2020) o *Euphoria* (Levinson et al., 2019-presente) los agresores son personajes recurrentes y el foco de la narrativa recae en sus actitudes nocivas; tampoco se relaciona el ser mujer sexualmente activa con aspectos negativos.

También Simón-Astudillo (2023) señala que las nuevas series favoritas de los jóvenes tratan la violencia sexual, citando como ejemplo *Normal people* (Abrahamson et al., 2020) o *The end of the f*** world* (Baker et al., 2017-2019). Los resultados muestran un avance al alejarse del estereotipo de que las violaciones son perpetuadas por desconocidos en la calle; y muestran otros escenarios, como la presión ejercida por una pareja o la difusión de imágenes sexuales sin consentimiento. Sin embargo, no se observa todavía en estas un debate sobre el problema del consentimiento ni se trata la violencia sexual como un problema social estructural y patriarcal.

Igualmente, y al hilo de lo anterior, es necesario analizar cómo se representan las relaciones afectivas entre hombres y mujeres. Son Medina-Bravo y Rodrigo-Alsina (2009) pioneras en España, investigando a través de *Los Serrano* (Écija et al., 2003-2008) y *Porca misèria* (Orea, 2004-2007). sobre los modelos de convivencia amorosa que se representan;

seguidas de Masanet et al. (2016), que estudian *Los protegidos* (Mercero et al., 2010-2012) y *El barco* (Escobar et al., 2011-2013). Ambas investigaciones concluyen que se representan las relaciones desde el punto de vista de la idealización y del mito del amor romántico.

En lo referente a las audiencias, el estudio de Fedele et al. (2019) busca identificar los estereotipos de amor y género que tienen los adolescentes y su influencia en su dieta mediática. Concluyen las encuestas que, al escoger series, los hombres prefieren argumentos relacionados con la violencia, el sexo o las drogas y el alcohol; y las mujeres eligen tramas basadas en relaciones personales de amor o amistad. Aunque hay diferencias cuando señalan los atributos que valoran en los personajes (ellos el autoritarismo o la violencia y ellas la amabilidad o el afecto); ambos géneros coinciden en sus personajes de ficción favoritos, todos ellos hombres: Walter White, Sheldon Cooper, el Doctor House, Homer Simpson y Barney Stinson. Así, tras un análisis de contenido de las relaciones amorosas que mantienen estos, se observa que no cuestionan los mitos románticos, reproducen modelos heteronormativos y, en la mayoría de los casos, se alejan de lo igualitario.

5.2.3 La sexualidad en los adolescentes

La sexualidad es un punto clave dentro de la ficción seriada dirigida a este público objetivo, más aún en los últimos años. Van Damme (2010) afirma que los medios de comunicación ofrecen a los adolescentes más contenido sexual que antes y que la naturaleza del propio contenido ha cambiado: es más explícito, disminuye la edad del primer contacto sexual y aumentan las relaciones casuales; augura que en el siglo XXI el sexo en los jóvenes será informal y ausente de problemas.

En el ámbito anglosajón Kelly (2010) sostiene que el drama adolescente trata de forma recurrente el debut sexual e identifica en la muestra las siguientes actitudes al respecto: la abstinencia (otorga gran valor a la virginidad y hace hincapié en retrasar su pérdida); la urgencia (la define como un estigma, un proceso necesario para mantener el estatus social y afirmar la orientación sexual); y la gestión (el comportamiento sexual de los adolescentes es inevitable y es

necesario educar en la gestión de los riesgos físicos, sociales y emocionales asociados). Tras analizar *Veronica Mars* (Thomas et al., 2004-2019), *One tree hill* (Schwahn et al., 2003-2012), *Smallville* (Davola et al., 2001-2011) o *The O.C* (McG et al., 2003-2007) determina que todas construyen narrativas sobre un tipo de sexo “apropiado”. Este debe cumplir los siguientes criterios: uso de anticonceptivos, comunicación con adultos sobre sus experiencias sexuales, contexto de relación romántica monógama y haber alcanzado la edad de 16 años.

En España, Masanet Jordá et al. (2012) comparan las tramas sexuales en *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) y *Los protegidos* (Mercero et al., 2010-2012). En la primera, la representación de la sexualidad es más amplia, pues aborda temas como la orientación sexual, la práctica sexual, las enfermedades de transmisión sexual, los métodos anticonceptivos, la pérdida de la virginidad y las agresiones sexuales. Así, mientras que esta reivindica el placer sexual; en *Los protegidos* (Mercero et al., 2010-2012) el concepto de sexualidad va ligado al amor, sin relaciones esporádicas y protagonizadas por unos personajes más emocionales y reflexivos que buscan un amor romántico.

Volviendo la mirada hacia el modelo anglosajón, Pérez Lence (2019), observa en *Sex education* (Nunn et al., 2019-2023) un gran avance en lo que respecta a la sexualidad en las series de televisión adolescentes. Esta se compone de tramas centrales innovadoras, que giran en torno a la masturbación femenina o al consentimiento, haciendo alusión directa al “no es no”. Concluye su análisis señalando un cambio en los estereotipos que rodean a los protagonistas:

Ya no es el brabucón o la niña bonita el estándar de lo esperable sino la adolescente empoderada que no se deja guiar por las habladurías de sus compañerxs [sic] (Maeve) o el chicx [sic] que decide seguir su deseo a pesar de no tener el apoyo de sus xadres [sic] para ejecutarlo (Eric). (Pérez Lence, 2019, p. 124).

Por último, Donstrup (2022) recoge a diferentes teóricos (Aubrey, 2004; Reñones et al., 2011; Russell y Russell, 2009; Van Damme, 2010; Wright, 2009) para evaluar determinados ítems en las principales series internacionales de 2020 dirigidas a adolescentes. Sus

conclusiones evidencian un mayor tabú en la primera relación sexual que en otros aspectos del sexo; además de una escasa utilización de medidas anticonceptivas (solo en un 16,67% de las escenas sexuales). Asimismo, son las adolescentes las que protagonizan tramas sobre consecuencias negativas derivadas: embarazos no deseados, enfermedades de transmisión sexual, vergüenza social y acoso escolar.

5.2.4 Lo queer

A la hora de establecer un estado de la cuestión sobre la representación de lo *queer* en las ficciones televisivas adolescentes, es necesario aclarar algunas nociones generales con la finalidad de delimitar el objeto de estudio. Todo aquello relacionado con las orientaciones sexuales e identidades disidentes se amparan bajo el paraguas de la Teoría *Queer*:

Los *Queer Studies* son los estudios que se ocupan de asuntos relacionados con la orientación sexual y la identidad. En algunas universidades también se han denominado *Sexual Diversity Studies*, *Sexualities Studies*, o *LGBTQ Studies* (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender/transexual/two-spirited, Queer/questioning Studies). (González de Garay, 2012, p. 35).

El término surge del inglés “*queer*”, que significa “raro” o “extraño” y se usa para definir cualquier discordancia: “un ataque frontal a la categoría de normal, una reivindicación de lo diferente, ya que todo criterio de normalidad lleva asociada la creación de una anormalidad” (González de Garay, 2012, pp.44). Según esta teoría, la sexualidad no es una característica natural, sino una categoría construida a partir de la experiencia, cuyos orígenes son históricos, sociales y culturales, más que biológicos (Foucault, 1995, 1998a, 1998b). De esta manera, la Teoría *Queer* se puede resumir en la creencia de que no existen solo dos sexos (ni son opuestos, ni son iguales); que este no es natural sino una construcción; que se debe estudiar en relación a la raza, la cultura, la identidad sexual y la clase; que se deben adoptar identidades sexuales distintas y cambiantes; y que el género es performativo: se crea por la repetición (Butler, 2002, 2007; Mérida Jiménez, 2002; Sáez, 2004).

Además, conviene destacar la particularidad de España, pues los derechos humanos asociados a la diversidad, tanto de género como de identidad sexual, llegan a la sociedad española más tarde. Calvo y Escudero (2009) señalan que “tras cuatro décadas de un régimen dictatorial represivo durante el cual la homosexualidad estaba prohibida y se castigaba con penas de cárcel y electroshock, España se convirtió en un país democrático en 1978” (pp. 35). Otro hecho remarcable es que, tanto en la sociedad como en las representaciones, habitualmente lo *queer* se ha visto reducido a lo gay, es decir, a la homosexualidad masculina; abriendo paso en el espacio público al resto del colectivo LGTBIQ+.

Se considera así al precursor de esta temática a Ricardo Llamas (1998) con *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*. En cuanto a producción nacional, los primeros estudios de representaciones de este tipo giran en torno al universo de Pedro Almodóvar (Lomas Martínez 2018; Pelayo, 2011; Pérez, 2012; Silverthorne, 2005). A partir de 2005, con la aprobación de la ley del matrimonio entre personas del mismo sexo, aumentan las representaciones en los medios de comunicación y consecuentemente, las investigaciones sobre ellas. De esta forma, realiza González de Garay (2012) un trabajo historiográfico trazando la evolución histórica de la representación de la homosexualidad en la televisión española hasta ese momento.

Posteriormente, Ramírez Alvarado y Cobo Durán (2013) estudian las ficciones televisivas catalogadas como *gay-friendly* emitidas entre 2009 y 2010 para analizar la representación de modelos de homosexualidad masculina. A través de una matriz de análisis de la masculinidad y de los personajes masculinos concluyen que la hipermasculinidad gay es un estereotipo en busca de una imagen deseable equiparable a la del hombre heterosexual. También que los personajes gais de las series españolas estudiadas son muy jóvenes, de entre 15 y 25 años. Además, en estas no se siguen las tendencias estadounidenses, pues no tienen un alto estatus económico, más bien pertenecen a la clase media y baja y no destacan por su atractivo físico. En lo que respecta a la sexualidad, afirman que se les plasma como seres asexuados, al omitir argumentos explícitos

en torno a este tema. Igualmente, y en relación con los estereotipos de género, el estudio revela que algunos de estos personajes reproducen conductas machistas.

De manera paralela, y ante la especialización por la homosexualidad masculina de las representaciones, surgen estudios alrededor de las lesbianas con la finalidad de reivindicar esta figura. González de Garay y Alfeo (2010) afirman que, aunque en España se considerase innovador ver a mujeres homosexuales en televisión, en el ámbito anglosajón era ya común. Asimismo, al comparar series como *Queer as folk* (Cowen et al., 2000-2005) o *The L word* (Chaiken et al., 2004-2009) con algunas nacionales como *Aquí no hay quien viva* (Moreno, 2003-2006), aprecian dos formas de visibilidad totalmente diferentes, siendo las extranjeras un modelo *queer* y estas un modelo integrado de la homosexualidad femenina.

Años más tarde, y tras analizar el perfil de todos los personajes lésbicos en las ficciones seriadas españolas hasta 2011, González de Garay (2012) reitera sus resultados sobre una imagen integrada del lesbianismo en España, alejada de otras modalidades de representación (oculta, marginalizadora o reivindicativa). Ha recibido especial atención la representación en series concretas, como *Hospital central* (Lillo et al., 2000-2012) (Calvo y Escudero, 2009) o *Tierra de lobos* (Cueto et al., 2010-2014), donde se estudian especificidades del mito del amor romántico a través de la pareja lésbica principal. En ella, Francisco et al. (2016) señalan que, a pesar de la innovación de incluirlas, estas siguen los modelos tradicionales y simulan una relación heterosexual normativa; donde la atracción entre los personajes se codifica en torno a patrones del género masculino (sujeto de la acción, valores asociados a fuerza, valentía y determinación) y femenino (sujeto pasivo, subordinado a la historia del héroe, objeto de la mirada masculina).

Se ha tratado además este tema en relación a otras variables, como la familia; ejemplo de ello, son Martins y Ferré (2015), que analizan el tratamiento de la familia homoparental en las series de ficción de Brasil y España. Asimismo, González de Garay et al. (2019) revisan los personajes televisivos lésbicos en relación con la maternidad y señalan que su tratamiento

narrativo ha cambiado considerablemente por la forma en la que se accede a ella, planteando nuevos métodos; como es el tener hijos fruto de relaciones heterosexuales precedentes, mantener una relación heterosexual, recurrir a un donante conocido o a través de una inseminación. Afirman además que estas tramas siguen una estrategia asimilacionista, consistente en la apropiación o imitación del modelo heteronormativo tradicional y siempre en el marco de una pareja estable. Concluyen con la creencia de que en los últimos años hay una mayor variedad de representaciones, y se combinan características socioculturales con la homosexualidad, como etnias no caucásicas, niveles socioeconómicos bajos o apariencias *butch*.

Con la llegada de los nuevos formatos y la variedad de contenido que ofrece el *video on demand*, se comienza a estudiar en el mundo científico la diversidad sexual como un todo, en detrimento del análisis de las relaciones masculinas y femeninas por separado. Destaca en ello Sánchez Soriano (2017), que busca averiguar si hay diferencia entre las tramas LGBTQ mostradas en canales públicos y los de pago como Netflix o HBO. Sus resultados evidencian un aumento en los últimos, debido a condicionantes económicos y de marketing. A pesar de esto, los índices de diversidad siguen siendo bajos y Marcos Ramos et al. (2020) los sitúan en 0,76 en una escala de 0 a 4. Advierten además que hay un número superior de personajes gais en menoscabo de lesbianas y bisexuales.

El mismo resultado sobre infrarrepresentación lo corroboran Marcos Ramos, González de Garay y Pérez Álvarez (2022) a través de un análisis de contenido de 749 personajes. De forma contraria, González de Garay et al. (2022) sí que observan una mejoría en la representación; pues no encuentran en las ficciones televisivas españolas analizadas relación entre la orientación sexual y otras variables como el peso narrativo, la edad, la nacionalidad y el tipo de trabajo.

Con respecto a lo *queer* y a las series adolescentes, Ballesteros Aguayo et al. (2021) reflexionan sobre su presencia en Netflix. A través del análisis de *La casa de las flores* (Caro et al., 2018-2020) y *Sex education* (Nunn et al., 2019-2023) aprecian que, si bien es cierto que hay

un avance en la representación de personajes juveniles alejados de la heteronormatividad; también lo es que se presentan en el marco de las convenciones culturales establecidas. Refuerzan así el heterosexismo, los valores tradicionales como la familia o la monogamia y enfatizan estereotipos que asocian la homosexualidad a la falta de masculinidad o feminidad.

Aunque, Vázquez-Rodríguez et al. (2020) comparten estos resultados, aportan una posible justificación, al señalar que ya resulta suficientemente transgresor tratar temas explícitamente sexuales:

Como para añadir a las tramas instancias racistas y problemáticas –que desviarían el foco de la educación sexual en adolescentes– como la discriminación o la violencia hacia personas LGBTIQ+ puesto que ‘Sex Education’ busca llegar a una audiencia amplia, lo cual explica y justifica en gran medida el carácter utópico de la serie, tanto en lo que tiene que ver con cuestiones de género y sexuales como con la raza y clase. (p. 60).

Se observan así dos posturas en el ámbito científico, aquellos que perciben que se ofrecen nuevos retratos y que la inclusión de personajes LGBTIQ+ tanto protagónicos como secundarios en la narrativa serial parece estar superada (Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2022) y otros que no suscriben estas afirmaciones al evidenciar la construcción de personajes estereotipados (Sánchez Soriano, 2022; Valverde Maestre y Pérez Rufí, 2021).

Una vez abordadas las diversidades sexuales, es necesario recordar que lo *queer* también atiende a las diversas identidades de género. Al igual que ocurría con la orientación sexual, tanto las representaciones de estas como su respectivo estudio llegan más tarde a España (Craig et al. 2015). Ya en 2020, Vázquez-Rodríguez et al. remarcan la ausencia de realidades transexuales e intersexuales en las primeras dos temporadas *Sex education* (Nunn et al., 2019-2023) y afirman que se pierde la oportunidad de expandir los conocimientos de su audiencia juvenil en torno a cuestiones como el género no binario o las relaciones no monógamas. Cabe destacar sin embargo que, años después de la realización de este estudio, esta serie sí que aborda en mayor medida estas cuestiones.

Continuando el análisis de ficciones extranjeras, se aprecia una tendencia a estudiar *Euphoria* (Levinson et al., 2019-presente). En primer lugar, Esteban Bretones (2022) se ocupa de lo trans en el personaje de Jules y su relación con Rue, determinando que es una representación libre de la preocupación de lo que la sociedad pueda pensar de ellas, alejada de la heteronormatividad obligatoria.

También les ha liberado, en parte, de la homonormatividad, porque Jules y Rue huyen de categorías al no definir su orientación sexual ni su relación, ni se ajusta a la monogamia. Tampoco la condición transgénero de Jules, su transición, centra el devenir del personaje, alejado de la transnormatividad, de representaciones aceptadas socialmente, estigmatizando así a quienes no cumplen con estos estándares completamente binarios y transicionales. (Esteban Bretones, 2022, p. 45).

De forma contraria a este caso estadounidense, González de Garay et al. (2022), al analizar ficciones españolas, concluyen que las mujeres transexuales suelen aparecer en un segundo plano narrativo, tienen menos estudios, están más hipersexualizadas, son de nivel socioeconómico más bajo y manifiestan hábitos poco saludables. Tal y como afirman Masanet et al. (2022), el personaje de Jules resulta paradigmático al estar alejado de este modelo, pues aprecian una narrativa que va más allá de lo trans y presenta historias complejas y plurales. Además, ofrece una representación del individuo como elemento de valor y amor, alejado del fetichismo y que vincula el ámbito trans con espacios específicos de confort y libertad. Coincide en ello Higuera-Ruiz (2024), que observa en *Euphoria* (Levinson et al., 2019-presente) un avance hacia una representación alejada de estereotipos, mostrando una realidad no condicionada exclusivamente por la identidad de género.

Se ha estudiado así desde el ámbito académico (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2020; Higuera Ruiz, 2023; Suárez Mateu et al. 2023) la evolución de la representación trans en la ficción televisiva española, desde el primer personaje en *Farmacia de guardia* (Gandara, 1991-1995), pasando por *Aquí no hay quien viva* (Moreno, 2003-2006) o *La que se avecina*

(Caballero et al., 2007-presente) hasta series contemporáneas como *Las chicas del cable* (Díaz et al., 2017-2020) o *Veneno* (Ambrossi et al., 2020). La última destacando por estar protagonizada por actrices transgénero que interpretan a Cristina Ortiz “La Veneno” en tres de sus etapas vitales. Además, resulta innovador el caso de Abril Zamora, primero actriz en *Vis a vis* (Colmenar et al., 2015-2016), a continuación, en *El desorden que dejas* (Cervera, 2020) (donde interpreta a la amiga de una de las protagonistas sin ser relevante que es una mujer trans) y por último creadora y protagonista de la serie *Todo lo otro* (Botello et al., 2021-presente); donde se trata esta temática por primera vez en España desde una voz trans.

A lo largo de estos estudios se señala una evolución hacia una mayor y mejor representación. A pesar de esto, se critica la repetición de ciertos patrones y estereotipos, pues, aunque el sexo biológico deja de ser un indicador del género, pasa a serlo la expresión del género, que determina y asigna la identidad sexual que valida la sociedad. Así pues, el relato que se expone en torno a la transexualidad es el de haber nacido en un cuerpo equivocado a consecuencia de un error de la naturaleza, y lo más urgente por lo tanto es modificarlo para adaptarlo al deseado. Esto supone una concepción de la transexualidad patologizante, que necesita una intervención quirúrgica para que la persona pueda vivir de acuerdo con su identidad sexual. Quedan además en este discurso invisibilizadas las personas transgénero o *queer*, puesto que se vuelve al binomio sexo femenino-masculino (Suárez-Mateu et al. 2023).

De esta forma, las ficciones españolas no deberían contemplar únicamente la transexualidad, sino también el transgénero y el género fluido (Cobo-Durán y Otero-Escudero, 2021). Se advierte sin embargo la ausencia de personajes explícitamente no binarios hasta el año 2021, con el estreno de la segunda temporada de la serie adolescente *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) y *El pueblo* (Caballero et al., 2019-2023). Teniendo en cuenta los cuatro estadios de representación que señala Higuera Ruiz (2023): la no-representación (cuando el grupo es ignorado), el estadio del ridículo (lo que motiva la protesta), la regulación (que supone una representación forzada) y, finalmente, el respeto (cuando los personajes se liberan de los

estereotipos, y su representación va más allá de la identidad de género en busca de la naturalidad); se observa que esta cuestión se encuentra todavía en vías de desarrollo.

5.2.5 *La inmigración*

Comienza el interés por el análisis de este tema a raíz de la observación de los nuevos fenómenos sociales acontecidos en España, al suscitar los desplazamientos migratorios debate tanto a nivel político como en los medios de comunicación. En ese contexto, sostiene Lacalle (2003) que la falta de un auténtico diálogo público sobre la inmigración, más allá de las noticias sobre la detención de migrantes ilegales o las declaraciones sesgadas de los políticos, resulta en una cobertura televisiva que refleja la inquietud que genera en la sociedad española. Así, analizando la figura del inmigrante en las series españolas de ficción emitidas entre 2000 y 2003, concluye que la representación del inmigrado se representa desde una relación con lo social de exclusión en *Policías: En el corazón de la calle* (Cana et al., 2000-2003); segregación en *Cuéntame cómo pasó* (Bernardeau y Cuadrado, 2001-2023); admisión en *El comisario* (César Benítez et al., 1999-2009) y *Hospital central* (Lillo et al., 2000-2012); asimilación en *Un paso adelante* (Cueto et al., 2002-2005) e integración en *Código fuego* (Campoy, 2003).

Ruiz Collantes et al. (2006) alcanzan resultados similares, a los que añaden la presencia nula de personajes de origen chino en el conjunto global de las series, así como la aparición escasa de personajes de origen magrebí. Apuntan además que, en la ficción seriada catalana, los personajes que representan a inmigrantes no proyectan desconfianza de forma tan recurrente como los de las series de ámbito estatal. Años más tarde, Igartua et al. (2012) realizan un análisis de contenido de la ficción emitida en 2010 en el horario de *prime time* en seis cadenas televisivas. Coinciden con los datos anteriores de Galán Fajardo (2006b) y Lacalle (2008), al demostrar que existe una infrarrepresentación de los personajes inmigrantes y una construcción basada en estereotipos negativos. Como consecuencia de estos estudios, se advierte sobre la urgente necesidad de elaborar códigos o recomendaciones para la producción de series de

ficción y el establecimiento de estándares para la formación de comunicadores en temas de importancia social como la inmigración y el racismo.

En lo que respecta al tipo de representación, Marcos Ramos et al. (2014) afirman que los personajes inmigrantes realizan en su mayoría papeles muy secundarios y cuando cobran protagonismo son analfabetos o realizan trabajos no cualificados. Desempeñan además roles de villanos y se suelen definir con atributos negativos: agresivos, conflictivos, desleales e intolerantes. En su siguiente estudio, Marcos Ramos et al. (2019) vislumbran una mejoría, al obtener como resultado que la representación del nivel de estudios de los personajes inmigrantes está al mismo nivel que el de los personajes nacionales.

Por otra parte, Abad Villamor y Fernández Romero (2018) con el análisis de caso de *Aída* (Sastre et al., 2005-20) y *La que se avecina* (Caballero et al., 2007-presente) reflexionan sobre cómo en las *sitcoms* toda actitud o lenguaje discriminatorio se ampara bajo el paraguas de la comedia; aunque la intención de los guionistas sea denunciar el racismo y la xenofobia a través de la sátira y la parodia. Observan también cierta autocrítica en la construcción de los personajes españoles racistas, pues se ponen de manifiesto temas como la explotación laboral. Asimismo, se aprecian diferentes relaciones interculturales según el país de procedencia, al recibir a los del norte de forma positiva (ingleses o suecos) y a los del sur con prejuicios (latinoamericanos, árabes y africanos). Por otra parte, Palomares et al. (2022) analizan la procedencia de los personajes de las ficciones televisivas del *prime time* y observan que España es el país predominante con un 79%, seguido por una representación residual de Marruecos (7%), Palestina (3%) y Francia (3%).

Es en 2022 cuando se complementa de forma específica este tipo de análisis con la transversalidad del análisis de género (Marcos-Ramos, González de Garay y Cerezo Prieto, 2022) y se concluye que, en comparación con los hombres inmigrantes, ellas son representadas como menos violentas:

A pesar de una caracterización menos estereotípica, las series de televisión en España continúan presentando una infrarrepresentación de las mujeres, siendo esta más acuciante en el caso de las mujeres inmigrantes ya que sufren doble discriminación, por ser mujeres y por ser inmigrantes. (p. 213).

Cabe destacar que no se encuentran en el ámbito español investigaciones que estudien el papel de los adolescentes inmigrantes en las series de ficción televisiva española.

5.2.6 Las personas con discapacidad

Es necesario remarcar que en cuestiones sociales el uso del lenguaje cobra especial relevancia; por ello, se acude al *Manual de lenguaje inclusivo* de la Confederación Española de Personas con Discapacidad Física y Orgánica (COCEMFE), que recoge pautas para referirse a las personas con discapacidad de un modo correcto, respetuoso y consensuado. De esta forma, aconsejan utilizar el término “persona con discapacidad” y no “discapacitado”, pues su discapacidad es una característica más de todas las que tienen, no lo único por lo que se les debe reconocer (Servicio de Información sobre Discapacidad [SID], 2023). También recomiendan evitar el uso de eufemismos, pues rechazan la utilización de expresiones como personas con capacidades diferentes, personas con diversidad funcional, personas especiales, discapacitados, incapacitados, inválidos, minusválidos, disminuidos, invidentes o cualquier otra que trate de amortiguar la discapacidad. Señalan que estas no describen la realidad, sino que en ocasiones pretenden ocultarla, atacando el enfoque inclusivo y de defensa de derechos (Vázquez-Barrio et al. 2021).

En lo que respecta a los medios en general, la representación de la discapacidad ha sido mostrada de manera inadecuada, centrada en los aspectos limitativos, aludiendo a escenarios de marginación y a un tratamiento estereotipado. Igualmente, en las ficciones televisivas, todos los académicos consultados observan una infrarrepresentación a partir de sus análisis. Así, García Prieto (2020), al estudiar 30 series del canal público infantil Clan, concluye que ninguno de

estos contenidos cuenta con personajes femeninos con discapacidad, ya sean protagonistas, personajes habituales o personajes ocasionales.

De cara a reforzar la idea de esta falta de visibilidad, Palenzuela Zanca et al. (2019) analizan 1237 personajes de ficción en las seis cadenas generalistas españolas durante los años 2016, 2017 y 2018; y determinan que solo quince personajes mostraban algún signo visible de discapacidad, representando tan solo un 1,2 % de la muestra. Aprecian también los siguientes estereotipos recurrentes: la persona con discapacidad valiente que se sobrepone a las malas experiencias vitales y ve la belleza de la vida; y la discapacidad como un obstáculo que hace que la persona no pueda cumplir sus objetivos, resultando en enfado o en la necesidad de apoyo de una persona sin discapacidad. Asimismo, años adelante, analizan discursivamente a estos personajes y señalan su falta de relevancia narrativa y la ausencia de un modelo de vida independiente (Palenzuela Zanca et al., 2021).

Además, Martín García et al. (2023) afirman que, aunque se utilice el *diversity washing* como estrategia de marketing para atraer al espectador a los servicios de suscripción; aún no puede hablarse de una representación diversa en las plataformas de *streaming*. Así, aunque se haya aumentado en series españolas la presencia de personajes de diferentes orígenes geográficos y etnias, la gran mayoría son caucásicos y apenas hay personajes con discapacidad. A pesar de ello, sí que se aprecia una mínima mejora, según Álvarez Moreno y Mora de la Torre (2020) gracias a las producciones independientes. Aunque en ocasiones se sigue manteniendo una visión paternalista, en estas se muestra a personajes con discapacidad que alejados de las narrativas tradicionales. Señalan como ejemplo las series *Instinto* (Araújo et al., 2019) o *Vida perfecta* (Corral et al., 2019-presente), que representan la discapacidad desde su aceptación, como un camino de integración multidisciplinar.

En lo que respecta al objeto de estudio, las series adolescentes, no se encuentran investigaciones especializadas debido a la ausencia de representación. Sin embargo, en los últimos años, Vázquez-Rodríguez et al. (2020) destacan su buen hacer y el inicio de un posible

nuevo paradigma. Por ahora, se ha mostrado fuera de la producción nacional, a través de la incorporación del personaje de Isaac en *Sex education* (Nunn et al., 2019-2023), que problematiza los estereotipos capacitistas y lo sitúa como sujeto deseante y deseado (García-Ramos y Villamar-Prevost, 2023).

5.2.7 El consumo de drogas y alcohol en adolescentes

A lo largo de la historia de la televisión se ha mostrado de forma indiscriminada el consumo de alcohol y sustancias, hasta finalmente requerir regulación en lo que respecta a la publicidad de estos productos. Resulta además una cuestión especialmente delicada en las ficciones televisivas dirigidas a adolescentes; pues, desde años atrás (Russell y Russel, 2009), se advierte la representación de un consumo habitual y normalizado, relacionado con el ocio, y que suele mostrar resultados positivos asociados. Es así común mostrar junto con el alcohol algunos beneficios; en el caso de la serie *The O.C* (McG et al., 2003-2007) son los siguientes: facilidad para sentirse relajado (76,3%), diversión (35,5%), expresión de sentimientos (25%), felicidad (19.7%), autoestima (18.4%) y habilidades sociales (14,5%). En lo que respecta al tabaco, Reñones et al. (2011) afirman que se tiende a asociar cierto carácter del personaje con el hábito de fumar; por ejemplo, la pareja rebelde de *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) formada por Gorka y Ruth, o el atractivo y peligroso Duque de *Sin tetas no hay paraíso* (Sánchez-Biezma, 2008-2009). Sin embargo, no se estudiaban estas cuestiones de manera concreta y genuina en las ficciones juveniles hasta hace unos años.

De esta forma, Alarcón y Segovia (2021) analizan la evolución del consumo de sustancias en las series adolescentes a través del estudio de caso de *Francisco el matemático* (Cuellar et al., 1999-2017), *Skins* (Elsley et al., 2008-2013) y *Élite* (Betancor et al., 2018-presente). Sus resultados arrojan que la modernización del contenido televisivo conlleva un cambio en esta cuestión, pues aquellas que anteriormente se percibían como drogas fuertes, en la actualidad se conciben como drogas suaves. Aprecian así una normalización de las sustancias, a la par que una reducción en el impacto de las consecuencias que el consumo puede acarrear.

También con carácter retrospectivo realizan su investigación Lopera-Mármol y Jiménez-Morales (2023), comparando la representación narrativa de la adicción a las drogas en *Skins* (Elsley et al., 2008-2013) y en la estrenada doce años después, *Euphoria* (Levinson et al., 2019-presente). Afirman que, aunque las series de televisión actuales intenten optar por mejores representaciones, todavía se producen una perpetuación de ideas erróneas; debido a la dificultad de mostrar valores realistas y educativos a la par que se ofrece un drama audiovisual y narrativo apasionante.

En esa línea, Donstrup (2022) utiliza las siete series mejor valoradas por adolescentes en 2020 para establecer una radiografía general del asunto. Entre ellas, se encuentra la española *Élite* (Betancor et al., 2018-presente) y algunas internacionales como *Por trece razones* (Steve Golin et al., 2017-2020), *Sex education* (Nunn et al., 2019-2023) o *Euphoria* (Levinson et al., 2019-presente). Los resultados reiteran lo observado en décadas anteriores, pues no se presenta el consumo de alcohol como una actividad de ocio peligrosa para los jóvenes; sino que se utiliza para divertirse, conocer nuevas amistades o declarar su amor. En lo que respecta a las drogas ilegales, señalan que tienen un grado de aparición menor, aunque las naturales (marihuana y hachís) se toman en contextos rutinarios; mientras que las sintéticas se asocian a mayores consecuencias negativas.

Además, se aprecian diferencias a la hora de analizar el género de los personajes que consumen sustancias; así Donstrup (2022) concluye que hay un 47,52% de hombres y un 33,66% de mujeres. También Palomares-Sánchez et al. (2022) afirman que en las series españolas el perfil del consumidor de alcohol se detecta en un 58% del género masculino y en un 42% del femenino. Añade que el 100% de los adolescentes hombres representados beben alcohol, frente al 86% de las mujeres, encontrándose así todos los casos de abstemias entre ellas.

Con respecto al tipo de consumo, los investigadores que analizan las *teen series* españolas recientes, como *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018), *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) o *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente);

determinan que el alcohol es la sustancia más representativa, seguida por el tabaco y otras drogas, de entre las que destacan el cannabis o la cocaína. Resulta necesario remarcar que, del total de casos analizados, solo el 5% de los personajes no consumen ninguna de las sustancias analizadas. En cuanto al contexto, coinciden en la tendencia a representar a los adolescentes bebiendo en situaciones sociales; aunque en ocasiones se les muestra bebiendo en soledad, lo cual supone una alta posibilidad de adicción.

5.2.8 El bullying

En primer lugar, conviene definir el *bullying* como una conducta de persecución física o psicológica que realiza una persona o grupo de personas contra un compañero, de manera repetitiva, haciendo abuso de poder real o ficticio, con la intención de causar daño en la víctima (Olweus, 2004). Esta es una cuestión poco estudiada en lo que respecta a su representación en series de televisión, aunque aquellas investigaciones que estudian la violencia en general pueden incluirla (González Fernández, 2022). Por el contrario, mucha más literatura científica surge sobre un nuevo modo: el *ciberbullying*.

Este concepto hace alusión a una forma de agresión intencional y repetida que violencia a través de las nuevas tecnologías, como el correo electrónico, los chats, los móviles o las redes sociales, entre otros (Cortés Alfaro, 2020). Forteza-Martínez (2020) añade que, si bien es cierto que la forma tradicional de acoso se ha producido dentro del aula, con la inclusión de las tecnologías de la información, la comunicación y las redes sociales se inicia una nueva forma de acoso fuera de ellas. Recuerda también que el *ciberbullying* tiende a incurrir en sentimientos particulares, tales como el escarnio público a una víctima.

Además, Tajahuerce Ángel et al. (2018) afirman que las investigaciones en este campo suelen ignorar los aspectos que involucran al género, obviando la reproducción de los mismos estereotipos que suceden en los espacios físicos. Así, el ciberacoso dirigido a las adolescentes suele consistir en la amenaza de difusión de contenidos que atentan contra su reputación y ponen en riesgo sus relaciones personales y laborales, presentes o futuras. De igual forma,

concluyen que el mensaje transmitido al respecto en los medios de comunicación (ficciones seriadas incluidas) no es de empoderamiento, sino de miedo, pues se emplaza a las jóvenes a protegerse y actuar con precaución.

Asimismo, critica Navarro (2016, citado por Tajahuerce Ángel et al., 2018) que aquellas investigaciones minoritarias que incorporan la variable del género en el *ciberbullying*, toman como marco de referencia las teorías del acoso escolar tradicional. Estas disgregan las conductas, atribuyendo a ellos comportamientos de agresividad directa, disruptiva; y a ellas una agresividad indirecta o relacional, que consiste en propiciar el aislamiento del grupo y en menoscabar la reputación. Al adaptar dicha creencia al *ciberbullying*, señala como únicas perpetradoras a las adolescentes; olvidando reflexionar sobre la construcción de la feminidad y la socialización de las mujeres en una cultura que les prohíbe el empleo de la fuerza.

Una vez establecida esta base teórica, es Morejón Llamas (2020) quien, al observar el éxito de *Gossip girl* (Schwartz et al., 2007-2012), *Pretty Little Liars* (King et al., 2010-2017) y *Sed de revancha* (Maddox, 2020), concluye que el *ciberbullying* es un nuevo eje narrativo de los dramas adolescentes. Sus representaciones resultan, sin embargo, problemáticas, pues se abordan a través de la justicia particular de sus protagonistas, sin recurrir a un adulto o a las autoridades para tratar el delito en cuestión. En ellas, la mujer se polariza en el binomio víctima o villana; y se la culpabiliza de guardar fotos de contenido erótico en su móvil. Por último, afirma que estas protagonistas adolescentes son caracterizadas como vulnerables ante los acontecimientos y siempre es un hombre el que acude al rescate, ya sean familiares, amigos o parejas.

5.2.9 La salud mental

Según Gómez García (2006) la relación entre las ficciones filmadas y la psicología es longeva y se remonta al cine expresionista alemán, continúa con el surrealismo de Buñuel o Dalí, y culmina con el cine negro de Hitchcock. Conforme avanza la historia del cine y la televisión, este interés se vuelve cada vez más marcado: “La locura es muy atractiva para el arte.

Cuando además el comportamiento extraño o directamente autodestructivo, se conjuga con cambios físicos, resulta una tentación para los creadores de historias” (Lara Martínez y Lara Martínez, 2018, p. 22).

Conviene recordar que, si bien hoy día hay una concienciación sobre la salud mental y una mayor sensibilidad y adecuación en el tratamiento de la información con respecto a los trastornos psicológicos, no siempre fue así. De esta forma, en los primeros intentos por describir la relación entre medios y psicología o psiquiatría surgieron análisis tratados desde el sensacionalismo. Ejemplo de ello es esta sinopsis del libro de Vera Poseck (2006):

Imágenes de la locura repasa exhaustivamente el mundo de la psicopatología, describiendo los principales trastornos de la mente (autismo, amnesia, esquizofrenia, ansiedad, retraso mental, agorafobia, trastorno obsesivo compulsivo, disociación...) y analizando su reflejo y tratamiento en el celuloide. [...] Una guía por los más recónditos y oscuros pasadizos de la mente humana a través de la gran pantalla. (Sinopsis de contraportada).

Así, al analizar Pirkis et al. (2006) la bibliografía publicada sobre el alcance, la naturaleza y las repercusiones de la representación de las enfermedades mentales en películas y programas de televisión de ficción; determinan que las representaciones en pantalla son negativas y generan un efecto acumulativo en la percepción del público acerca de las personas que las padecen.

En lo que concierne el ámbito científico hispano, se han ido desarrollando investigaciones en las que se opta por estudiar algún tipo de trastorno concreto. Es el caso de Collado-Vázquez y Carrillo (2013) con el Síndrome de Tourette, que identifican en diversas ficciones televisivas, de entre las cuales destaca *Hospital central* (Lillo et al., 2000-2012); y concluyen que este se utiliza frecuentemente para dar un mayor dramatismo o ridiculizar a un personaje. Igualmente, Lara Martínez y Lara Martínez (2018) se centran en el cine y el análisis

de los trastornos alimentarios, para evidenciar que en estos se mezclan la desinformación, los prejuicios y los estereotipos, sin profundizar en las raíces de la enfermedad.

Se aprecia un especial interés desde los estudios de comunicación por la representación del Trastorno del Espectro Autista (TEA), analizándose así los personajes protagonistas de *La teoría del Big Bang* (Lorre et al., 2007-2019) (Lopera-Mármol y Pintor Iranzo, 2022; Nordahl-Hansen et al., 2018) y *Atípico* (Gordon et al., 2017-2021) (Jones et al., 2023). En ambos estudios se consultan tanto a profesionales del diagnóstico como a personas autistas para evaluar la adecuación o no de la representación. Mientras que la primera cae en estereotipos, se considera que la segunda es precisa y puede aportar beneficios informativos, así como mejorar las actitudes hacia el autismo. También Cambra Badii y Baños (2018) observan los rasgos del autismo y del síndrome de Savant en *The good doctor* (Kim et al., 2017-presente). Coinciden con los anteriores en que, aunque esta ficción puede generar estereotipos y estigmas, también puede desempeñar un papel crucial en la concienciación de la población sobre el TEA, destacando sus oportunidades de empleo y la posibilidad de establecer relaciones románticas.

Por otra parte, abordan la psicología y las series Martínez-Lucena y Cambra-Badii (2020) de manera general en su libro, dedicando un capítulo por trastorno y serie. En él, Paragis (2020) dibuja un recorrido por las series adolescentes y su representación, señalando como pionera a *Skins* (Elsley et al., 2008-2013), al abordar temas como las enfermedades mentales o los trastornos de personalidad y de alimentación. Menciona al personaje de Cassie, cuyos trastornos de la conducta alimentaria la llevan a ingresar en instituciones psiquiátricas por intentos de suicidio; y lo compara con la protagonista de *Euphoria* (Levinson et al., 2019-presente), Rue, que fue diagnosticada con múltiples trastornos desde pequeña (bipolar, obsesivo-compulsivo y ansiedad).

Acerca de la depresión, Lopera-Mármol (2020a) incide en la constante reproducción de clichés en los medios, aunque señala que hay una notable evolución en los últimos años, puesto que los espacios psiquiátricos ya no son percibidos como lugares de encierro o de tortura. Lo

ejemplifica con *My mad fat diary* (Benn et al., 2013-2015) o *Atípico* (Gordon et al., 2017-2021) y destaca el gusto que muestran las *teen series* por esta temática. Apunta además la problemática de *Por trece razones* (Steve Golin et al., 2017-2020) a la hora de abordar el suicidio y la enfermedad mental, puesto que parte de la consumación de este para después acercarse al desarrollo del proceso depresivo que sufre la protagonista. Lo presenta así como la única vía posible y como herramienta de venganza o castigo, sin explorar la sintomatología, diagnóstico o tratamiento de la enfermedad que padece Hannah.

Es necesario además contemplar la variable del género, pues según Lopera-Mármol (2020b) se ha asociado la depresión a las mujeres y otros trastornos, como el desorden de personalidad antisocial, el espectro autista o la esquizofrenia, al género masculino; es el caso de *Mr. Robot* (Esmail et al., 2015-2019) o *Dexter* (Colleton et al., 2006-2013) en adultos y de *The end of the f*** world* (Baker et al., 2017-2019) o *Atípico* (Gordon et al., 2017-2021) en adolescentes (Lopera-Mármol, Jiménez-Morales y Jiménez-Morales, 2022, 2023).

6 Cuestiones Metodológicas

6.1 Notas Preliminares

Las cuestiones metodológicas de esta tesis doctoral son dispares, puesto que se presenta por compendio de cuatro publicaciones y, aunque coinciden en algunos puntos del diseño metodológico, difieren en otros. Se distinguirá entonces entre la metodología que se refiere al análisis diacrónico de las series adolescentes ambientadas en las aulas de 1998 a 2018 y entre el análisis sincrónico de las series adolescentes contemporáneas a la realización de la tesis, esto es, entre 2015 y 2020.

Por otra parte, es necesario precisar la postura que aquí se adopta, coincidente con Livingstone (1998) que sostiene que, para poder estudiar la representación en las ficciones televisivas es necesario asumirlas como texto. Así pues, utilizar la metáfora del texto en relación con la televisión es subrayar que los programas son productos simbólicos estructurados,

situados culturalmente, que solo pueden entenderse en relación con los lectores y que, junto con estos, generan significados. Estos significados serán los aquí analizados.

Igualmente, y en lo que a los personajes de estas ficciones se refiere, se parte de la concepción del personaje como persona de Casetti y Di Chio (1991), con sus implicaciones consecuentes: “Analizar el personaje en cuanto a persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.” (p. 177).

Se enmarca así esta investigación en lo que Casetti y Di Chio (1999) denominan análisis del contenido transmitido, puesto que se centra en los temas, informaciones y valores representados y difundidos por la televisión. Afirman que existen diversos tipos, de entre los que se encuentran aquellos que valoran las repeticiones de alguno de los elementos del texto; o los que hacen un tratamiento temático de las relaciones entre los contenidos para ver cómo reflejan y moldean la estructura del sistema social que representan. Asimismo, se diseña esta metodología asumiendo que dichas representaciones de personajes trascienden tanto en el espectador como en la sociedad:

El fenómeno más notable en la fabulación icónica reside en que el lector, mediante proyección, atribuye una personalidad viva, una psicología, unas vivencias, unos sufrimientos y unos goces al conjunto de manchas o de líneas, móviles o inmóviles, impresas sobre papel o sobre película. (Gubern, 1974, p. 198).

Por otra parte, se lleva a cabo una exhaustiva revisión bibliográfica bajo la creencia de que es necesario conocer estudios previos a la realización de esta investigación para poder diseñar la metodología e interpretar los resultados de una forma más eficiente (Verd y Lozares, 2016). Así pues, en el estado de la cuestión se recogen todos los hallazgos primordiales en lo que al objeto de estudio se refiere, y en el marco teórico se clarifican algunos conceptos necesarios para el análisis y la comprensión de la investigación.

De forma paralela se efectúa un seguimiento de las ficciones seriadas en la programación televisiva española, más allá del corpus seleccionado; así como el visionado de estas para conocer el panorama actual y los diferentes estadios por los que ha pasado a lo largo de su historia. Igualmente, y con la finalidad de contextualizar los resultados obtenidos, se contemplan las series adolescentes más famosas en el ámbito internacional.

6.2 Enfoque Metodológico

El método empleado en esta tesis doctoral es principalmente el análisis de contenido, que Piñuel y Gaitán (1999) definen de la siguiente manera:

Conjunto de procedimientos interpretativos y de técnicas de comprobación y verificación de hipótesis, aplicados a productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) o a interacciones comunicativas que, previamente registradas, constituyen un documento, con el objeto de extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas que se han producido, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior. (p. 511).

Es por eso que esta metodología se recomienda en los estudios de comunicación, así como en el estudio de las representaciones que involucran (Igartua y Humanes, 2004; Wimmer y Dominick, 1996). Se trata de “una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (Krippendorff, 1990, p. 28). Este conjunto de instrumentos metodológicos, que tiene su origen en la hermenéutica y las inferencias, se encuentra en constante mejora; pues señala Bardin (1991) que se aplica a discursos diversificados, tanto contenidos como continentes y que su punto fuerte radica en combinar, desde el punto de vista de la interpretación, el rigor de la objetividad y la fecundidad de la subjetividad.

Se considera así esta técnica como idónea para la investigación, puesto que los contenidos de los medios suelen ser el reflejo de la sociedad y del sistema de valores predominante; y este enfoque metodológico no solo aporta datos sobre la significación, sino

también sobre el emisor del texto, los posibles efectos en el público y la cultura que crea en consecuencia (Eguizábal, 1990). Tal y como sostienen Piñuel y Gaitán (1999): “el texto no se considera un objeto en sí mismo de la investigación, sino un instrumento para reflexionar sobre el contexto social donde se produce o recibe” (p. 32). Se utilizan por lo tanto los resultados obtenidos para reflexionar sobre la evolución social con respecto a ciertas materias, como es la relación de los adolescentes con el género, lo *queer*, las adicciones, la familia, la violencia o la salud mental.

A través de una metodología mixta, que complementa el enfoque cualitativo y cuantitativo, se busca alcanzar la triangulación de datos y sacar provecho de las ventajas de cada uno de ellos (Hernández, Fernández y Baptista, 2014). De esta forma se aúnan un conjunto de procedimientos interpretativos, así como técnicas de comprobación y verificación de hipótesis, aplicados a productos comunicativos (en este caso las ficciones televisivas) que se registran para extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones en que se han dado (Piñuel y Gaitán, 1999).

Si bien al inicio de la producción científica se relacionaba el análisis de contenido únicamente con lo cuantitativo (Andreú Abela, 2008), hoy día su combinación con lo cualitativo, se considera algo imprescindible. De hecho, según Casseti y Di Chio (1999) el tipo cualitativo puede incluso producir datos numéricos, pero los sostiene e integra con mayor esfuerzo interpretativo, no concediendo valor al número en sí, sino a los modelos que sugiere. En resumen, el análisis cualitativo se encarga del significado y en él “se utiliza el lenguaje humano como expresión de la experiencia cotidiana en un contexto específico” (Galán Fajardo, 2005, p. 39).

Refuerza esta idea De Andrés (2004) al afirmar que el mero análisis cuantitativo no es suficiente, pues la riqueza del análisis sucede con la interpretación subjetiva, pero argumentada, basada en los datos cuantitativos. Se acoge así esta tesis a la postura de no limitar la investigación a la cuantificación de datos y a profundizar cualitativamente en las formas y

valores de la representación desde una perspectiva crítica (Billard, 2016; Levitt y Ippolito, 2014). Respecto a esto, García Manso (2012) señala que la simple visibilidad de una realidad sin una forma pedagógica que la acompañe es peligrosa de cara a la formación y el refuerzo de estereotipos.

6.3 Fases de la Metodología

A la hora de profundizar en la metodología, conviene recordar que esta tesis doctoral aborda dos tipos de análisis, el diacrónico, que estudia la evolución de las series adolescentes ambientadas en las aulas en un periodo de veinte años, desde 1998 hasta 2018; y el sincrónico, que estudia la representación contemporánea de este tipo de series en el momento del diseño de la investigación, es decir, de 2015 a 2020. Estas se llevaron a cabo en las siguientes etapas:

- Revisión bibliográfica. Se realiza una exhaustiva investigación de la literatura científica relacionada con el objeto de estudio, comprendiendo todo lo escrito al respecto sobre las series adolescentes. Igualmente se elabora un recorrido histórico sobre los análisis de contenido y de recepción de las ficciones televisivas, haciendo especial hincapié en los temas que se abordan de forma transversal en la tesis, como son el género o lo *queer*. Además, se estudia el marco teórico necesario para comprender estas cuestiones, como el estado actual de las series en el país de la investigación o los procesos de la psicología social involucrados en la recepción de las ficciones.
- Revisión documental. Se recogen y se visualizan todas las series susceptibles de ser catalogadas como *teen series* en el ámbito español, tales como *Verano azul* (Esquide, 1981-1982), *Segunda enseñanza* (Cabañas, 1986) y *El internado* (Écija et al., 2007-2010). Esto se complementa con un visionado de aquellas ficciones que hayan alcanzado fama internacional con respecto a esta temática a lo largo de la historia de la televisión. Algunas de ellas son *Dawson crece* (Prange et al., 1998-2003), *Skins*

(Elsley et al., 2008-2013), *Por trece razones* (Steve Golin et al., 2017-2020) y *Euphoria* (Levinson et al., 2019-presente).

- Selección de la muestra para el análisis diacrónico. La justificación de la elección y el corpus de análisis se especifica en el siguiente apartado de esta tesis. De forma resumida, las series se seleccionan por cuestiones de relevancia histórica, popularidad, influencia y la adecuación a los criterios del formato. Estas son las tres primeras temporadas de *Compañeros* (Ríos San Martín et al., 1998-2002), *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) y *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018).
- Primer visionado de la muestra. Se visualizan las nueve temporadas que conforman el análisis diacrónico con la finalidad de detectar las temáticas recurrentes y así proceder al diseño de la ficha de análisis.
- Identificación y categorización de las variables detectadas en una ficha de análisis. El instrumento metodológico (que se explica en siguientes apartados) se materializa en un formulario digitalizado (Apéndice A) que resulta en una base de datos.
- Prueba, revisión y modificación de la ficha de análisis. El instrumento de recogida de datos se testea en 10 capítulos antes de comenzar el análisis. Tras ello se modifican algunas cuestiones con la finalidad de proporcionar una terminología lo más adecuada posible.
- Segundo visionado de la muestra. Se lleva a cabo para detectar los casos de las variables, cumplimentarlos en la ficha de análisis y procesarlos posteriormente en la base de datos.
- Procesamiento de resultados. Implica la extracción del apartado “comentarios” de las fichas para el análisis cualitativo de las escenas que involucran a las variables analizadas. Elaboración de gráficas a partir de los datos cuantitativos recogidos y prorrateo en porcentajes con respecto al número de capítulos de cada serie para el análisis comparativo diacrónico (muestra en Apéndice B).

- Análisis de contenido de metodología mixta. Se analizan en primer lugar los resultados de las diferentes series de la muestra de manera individual y, a continuación, de manera comparativa para poder establecer tendencias en la evolución de las categorías estudiadas.

Se aborda, a partir de ese punto, el análisis sincrónico:

- Selección de la muestra del análisis sincrónico. Especificada en el apartado siguiente, engloba las ficciones televisivas *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018), *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente), así como el contenido de sus primeras temporadas.
- Análisis del contexto de producción de la muestra. A través de la contabilización (basada en la cabecera y créditos finales) del equipo femenino en cuanto a: creación, producción, dirección y escritura de la serie; y del número de mujeres con respecto a hombres que hay en el grupo adolescente. Se elaboran también los porcentajes correspondientes de la participación de mujeres.
- Diseño de fichas de análisis de personajes. Se contemplan en ellas aspectos tales como las características asociadas a cada uno, las tramas en los que se ven involucrados, clase social, relación con los estudios, aficiones, contexto familiar y valores que representan.
- Visionado de la muestra, recogida de datos y cumplimentación de la ficha de análisis.
- Análisis de contenido cualitativo de los personajes representados y clasificación de estos según la teoría de los nuevos arquetipos realizada por Faber y Mayer (2009).
- Relación de los resultados obtenidos con respecto a la presencia femenina en el contexto de producción y a la representación arquetípica de las adolescentes.
- Extracción de conclusiones particulares del estudio diacrónico y sincrónico; y posteriormente, generales en cuanto al estado e historia de las series adolescentes en España.

Cabe destacar así en ambas la importancia del proceso de categorización, pues se considera necesario combinar la observación y la producción de datos con la interpretación y el análisis de los mismos (Fernández-Chaves, 2002). Se procede así bajo la creencia de que el establecimiento de categorías ayuda a la reducción de los datos para su procesamiento (Stemler, 2000).

6.4 Corpus de Análisis

6.4.1 Análisis diacrónico

A la hora de realizar la selección de la muestra del análisis diacrónico se persigue el objetivo de encontrar las series españolas más representativas ambientadas en las aulas, en un periodo de veinte años anterior al momento en el que se inicia la investigación. Para ello se establecen unos criterios básicos basados en las características propias de este producto en el mercado televisivo español (García de Castro, 2002; Diego y Pardo, 2008). Así, los requisitos de la muestra son los siguientes:

- Ser producciones nacionales que se hayan emitido y finalizado dentro de un periodo de veinte años. Se escoge así el lapso entre 1998 y 2018, pues es próximo a la fecha de comienzo de la tesis, habiendo pasado el tiempo suficiente para que las series hayan finalizado su programación y se pueda observar la repercusión en la audiencia. Se descartan así para el análisis diacrónico series como *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), puesto que esta continúa en la actualidad.
- Pertenecer al género “dramedia” o comedia dramática, por excelencia usado en España. No se contemplan entonces las de ciencia ficción como *El internado* (Écija et al., 2007-2010).
- Tener una duración mínima de 45 minutos y que su emisión no sea de periodicidad diaria. Quedan descartadas *Al salir de clase* (Benítez et al., 1997-2002) o *La pecera de Eva* (García et al., 2010-2011).

- Estar ambientados en las aulas de un instituto de secundaria. Se descarta por lo tanto *Un paso adelante* (Cueto et al., 2002-2005).

Se justifica así, tras contemplar todas las series de este periodo, la elección de la muestra escogida: *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018), *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) y *Compañeros* (Ríos San Martín et al., 1998-2002). Sin embargo, estas no solo debían adecuarse a los criterios anteriores, también tenían que estar avaladas por datos de emisión y de popularidad entre los jóvenes, con la finalidad de considerarlas representativas de cada época. Se recogen estos datos en la Tabla 1.

Tabla 1

Repercusión de las series seleccionadas como muestra para el análisis diacrónico

Popularidad (cuota de pantalla)	<i>Compañeros</i>	36,9% en su tercera temporada (Radiotv, 1999).
	<i>Física o química</i>	20.9% en su estreno (20minutos, 2008).
	<i>Merlí</i>	22,2% en su último episodio (mejor dato de la historia de TV3) (Redacción AV451, 2018).
Premios	<i>Compañeros</i>	Premio Ondas a mejor serie española en 1999.
	<i>Física o química</i>	Premio Ondas a mejor serie española en 2008
	<i>Merlí</i>	<i>Premis Nacionals de Comunicació</i> en categoría televisión en 2019.
Productos derivados	<i>Compañeros</i>	Película <i>No te fallaré</i> en 2001.
	<i>Física o química</i>	Miniserie de dos capítulos <i>Física o Química: El reencuentro</i> en 2021.
	<i>Merlí</i>	Serie <i>spin off</i> de dos temporadas <i>Merlí: Sapere Aude</i> , emitida de 2019 a 2021.

Con respecto a la unidad de análisis, se limita a las tres primeras temporadas de dichas series y a todos los capítulos que comprenden. La acotación de la muestra se efectúa por dos motivos; siendo el primero que en estas se lleva a cabo la presentación de los personajes iniciales y la resolución de la mayoría de tramas, sin la introducción de nuevas generaciones.

Como segundo motivo, se considera la forma más simple de asemejar el volumen de la muestra, puesto que *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018) tiene solo tres temporadas. De esta forma el corpus de análisis final, recogido en la Tabla 2, comprende un total de 113 capítulos y un tiempo estimado de siete mil minutos.

Tabla 2

Corpus del análisis diacrónico

Serie	Cadena de emisión	Año de emisión	Temporadas analizadas	Episodios	Duración media
<i>Compañeros</i>	Antena 3	1998-2002	3	40	80'
<i>Física o química</i>	Antena 3	2008-2011	3	33	75'
<i>Merlí</i>	TV3 - Netflix	2015-2018	3	40	50'

6.4.2 Análisis sincrónico

Para el análisis sincrónico de las series adolescentes contemporáneas a la fecha del diseño metodológico de la tesis (2020) se establecieron criterios similares; aunque sin una limitación tan estricta del formato o de sus repercusiones en la sociedad, para así poder evaluar todo tipo de tendencias en torno a los adolescentes. Debían por lo tanto ser producciones nacionales de ficciones televisivas estrenadas recientemente (2015-2020); tener una trama principal que gire en torno a la vida de los adolescentes y cuyo principal interés sea la relación que se establece entre ellos; y desarrollarse en las aulas de un instituto español.

Así pues, la muestra se reduce a estas cuatro series: *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018), *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente). Por otra parte, el corpus de análisis comprende todos los capítulos de la primera temporada de estas cuatro series, esto es 42 episodios. En concreto se presta especial atención a los 17 personajes adolescentes femeninos protagonistas. La razón que justifica acotar la muestra a la primera temporada, viene dada por la creencia de que en ella se

describe y contextualiza con mayor profundidad a los personajes principales de la serie; ya que, en estos episodios, la trama se centra en la presentación de los mismos, que son el sujeto de análisis.

Tabla 3

Corpus del análisis sincrónico

Serie	Cadena de emisión	Año de emisión	Temporadas analizadas	Episodios	Duración media	Personajes analizados
<i>Merlí</i>	TV3 - Netflix	2015-2018	1	13	50'	3
<i>Skam España</i>	Movistar+	2018-2020	1	11	20'	6
<i>Élite</i>	Netflix	2018-presente	1	8	50'	4
<i>HIT</i>	TVE	2020-presente	1	10	65'	4

6.5 Instrumento Metodológico

6.5.1 Análisis diacrónico

El instrumento utilizado para la metodología del análisis diacrónico es una ficha de elaboración propia; realizada tras el estudio teórico de las estructuras dramáticas (Greimas, 1987; Propp, 2001), el guion (McKee, 2010; Seger, 1990) y el análisis de personajes (DiMaggio, 1992; Forero, 2002; Martínez i Surinyac, 1998; Pérez-Rufí, 2016). De la aplicación de esta al corpus de análisis se obtiene una base de datos con todos los resultados, facilitando así su posterior procesamiento en tablas (ejemplo en Apéndice B).

La ficha de análisis, disponible en el Apéndice A, está dividida en tres secciones. La primera establece de manera descriptiva y a modo de catalogación el nombre de la serie, el número de temporada y el título del capítulo analizado; así como una breve sinopsis, extraída de

la plataforma de *video on demand* en la que se realiza el visionado (en este caso Prime Video, Netflix y Atresplayer). A continuación, se encuentran una serie de ítems que recogen todas las variables estudiadas en lo concerniente al género y a lo LGTB; incluyendo así el papel de la mujer adolescente, la masculinidad del hombre adolescente, la sexualidad de los adolescentes y la orientación sexual de los adolescentes. Además, se incluye en una primera versión un apartado acerca de la identidad de género, posteriormente retirado debido a su nulo protagonismo en los adolescentes de la muestra. En tercer lugar, se investigan otro tipo de factores que afectan a los jóvenes en el objeto de estudio: el *bullying* en el adolescente, la relación de los adolescentes con el alcohol y las drogas, la salud mental y la influencia del entorno familiar en el adolescente.

Este formulario de recogida de datos, más allá de servir para seleccionar las categorías tratadas en cada capítulo de cara a los resultados cuantitativos; incluye también dos apartados de respuestas abiertas, para el análisis cualitativo. Uno de ellos se utiliza para recoger los comentarios al respecto de cada variable, así como para reunir las citas textuales correspondientes; el otro es útil para incluir los nombres de aquellos personajes implicados, con la finalidad de poder relacionarlos posteriormente con ciertas temáticas.

De esta forma, el libro de códigos de las variables y las categorías analizadas, ampliamente definidas en el Apéndice C, es el siguiente:

- El papel de la mujer adolescente: especificidades de género en relación a la sexualidad de la mujer; exigencia de normatividad de los cuerpos femeninos; rivalidad entre mujeres; sororidad entre mujeres; la maternidad adolescente; violencia de género (psicológica, emocional, física, sexual o institucional).
- La masculinidad del hombre adolescente: represión de los sentimientos y ausencia de muestra de debilidad; amistad entre hombres representada desde la ausencia de vínculos; celos y sentimiento de posesión ejercido por el hombre; actitudes violentas

- por parte de hombres para ser “más masculinos”; deconstrucción de la masculinidad tradicional.
- La sexualidad de los y las adolescentes: el uso del preservativo en las relaciones sexuales; la ausencia del uso del preservativo en las relaciones sexuales; presión social a los y las adolescentes por la “pérdida de la virginidad”; prácticas sexuales abordadas desde la empatía y el respeto; prácticas sexuales donde se muestra incomodidad o abuso de poder; masturbación femenina; masturbación masculina; enfermedades de transmisión sexual; embarazos no deseados.
 - La orientación sexual adolescente: homosexualidad femenina; homosexualidad masculina; bisexualidad femenina; bisexualidad masculina; conductas homófobas; conductas bífobas.
 - *Bullying* en los adolescentes: *Bullying* por motivos raciales; *bullying* por orientación o identidad sexual; *bullying* por motivos de género; *bullying* por motivos de clase social; acoso ejercido a través de redes sociales:
 - La relación de los y las adolescentes con el alcohol y las drogas: consumo de alcohol; consumo de drogas; sobredosis o coma etílico; rehabilitación por consumo del alcohol o drogas; violencia asociada al consumo de alcohol o drogas; tráfico de drogas.
 - Relación de los adolescentes con la salud mental: Trastornos de la conducta alimentaria; trastornos depresivos; trastornos de ansiedad; trastornos del aprendizaje y del desarrollo; otro tipo de trastornos psicológicos; representación positiva de la terapia psicológica; estigmatización de la terapia psicológica.
 - Influencia del entorno familiar adolescente: modelos familiares no convencionales; proceso de desestructuración en el núcleo familiar; abandono familiar; enfermedad en el núcleo familiar; muerte en el núcleo familiar; familias sobreprotectoras y estrictas; familias disfuncionales; familias con problemas económicos.

6.5.2 *Análisis sincrónico*

Para el análisis sincrónico, se diseña una tabla que facilita el procesamiento de los datos relativos al ámbito de la producción de las series adolescentes españolas. Así, una vez estudiados los descriptores básicos sobre cada ficción televisiva analizada (nombre, año de estreno, productora, cadena de emisión y número de episodios de la primera temporada); se aúna la información, a través de la cabecera y los títulos de crédito, sobre el número de hombres y mujeres que participan en ellas. Resulta lo anterior en una ficha que ayuda a la visualización y comparación de la participación femenina, establecida en porcentajes, en el papel de creación, producción, dirección, escritura y protagonismo en la pandilla adolescente de las series.

Tabla 4

Ficha de análisis de la participación de mujeres en la producción de las series adolescentes contemporáneas

<i>Serie</i>	Creada por mujeres (%)	Producida por mujeres (%)	Dirigida por mujeres (%)	Escrita por mujeres (%)	Actrices en la pandilla (%)

En lo que respecta al análisis de personajes, se elaboran fichas en las cuales se resumen las características principales de estos, las tramas en las que participan, la clase social a la que pertenecen, su relación con los estudios, sus aficiones, el contexto familiar y los valores con los que se identifican. Estas tablas, basadas en investigaciones previas (Galán Fajardo, 2006a; Guarinos, 2009), resultan de gran utilidad a la hora de estudiar el estado de los estereotipos de género en las ficciones televisivas adolescentes; pues facilitan la asimilación de las protagonistas

a los nuevos arquetipos de Faber y Mayer (2009) para determinar si se perpetúan aquellos tradicionalmente asociados a las mujeres.

Tabla 5

Ficha de personajes para el análisis sincrónico

	Personaje	Características	Tramas	Clase Social	Estudios	Aficiones	Contexto Familiar	Valores
Serie								

7 Marco Teórico

Aunque la presente tesis doctoral parte del ámbito de la comunicación, pues su objeto de estudio es la televisión; se aborda esta desde una perspectiva multidisciplinar, al tener en cuenta tanto los procesos involucrados y asociados, como los protagonistas de las ficciones analizadas, los adolescentes. Es por ello que se considera oportuno sentar algunas bases teóricas que faciliten la comprensión de la investigación, comenzando por los conceptos procedentes de la psicología social que se requieren para analizar los estereotipos y arquetipos de las representaciones audiovisuales.

7.1 Representaciones Audiovisuales y Psicología Social

En primer lugar, es necesario acotar el ámbito de la psicología social, cuyas definiciones a lo largo de la historia han sido recogidas por varios teóricos (Franzoi, 2000; Ross et al. 2010). Según Morales et al. (2007) el término lo acuñó por primera vez McDougall en 1908; sin embargo, la definición más extendida es aquella que perfecciona Allport (1935; 1954; 1968) a lo largo de su carrera. La entiende así, como la ciencia que intenta comprender y explicar cómo el

pensamiento, el sentimiento y la conducta de las personas individuales resultan influidos por la presencia real, imaginada o implícita de otras personas.

Esta ciencia estudia la cultura, resultante entre otras cosas de las diversas representaciones sociales: “La cultura consiste en patrones, explícitos o implícitos, de y para la conducta, adquiridos y transmitidos mediante símbolos, constituyendo el logro distintivo de los grupos humanos, incluyendo su representación en artefactos” (Kroeber y Kluckhohn, 1952, p. 180). Dicho de otra forma, es el conjunto de valores, creencias y actitudes, que constituyen el modo de vida de una sociedad, así como los modos de pensar, actuar y relacionarse con otros (Macionis y Plummer, 1998).

Así, los valores se definen como posturas frente al mundo, modelos culturalmente definidos, con los que las personas evalúan lo que es deseable; y que sirven de guía para vivir en sociedad (Ros, 1993). Estas proposiciones abstractas acerca de cómo deben de ser las cosas, se consideran parte de la cultura no material o subjetiva; y se encargan de las expectativas, reforzando la comunicación de significados, coordinando las acciones de sus miembros y reduciendo la incertidumbre al hacer la conducta predecible (Bond, 2005). Dentro de los símbolos que conforman la cultura, uno de los más importantes es el lenguaje, constituyente de este corpus de análisis; al ser una “estructura abstracta que permite a los miembros de una sociedad comunicarse y que tiene interpretación semántica” (Morales et al., 2007, p.68). Estudiándolo es posible desentrañar lo que transmite el audiovisual.

Conviene destacar así la importancia de las representaciones, puesto que la repetición de ciertos constructos en ficción conforma estereotipos, que calan en la sociedad y dan lugar a conductas de exclusión. Morales et al. (2007) inciden en la complejidad de dos procesos de distinta naturaleza que se involucran en la formación de estos, aquellos individuales (cogniciones y emociones personales) y los estructurales (reflejan dimensiones permanentes y globales de la sociedad). Ambos se basan en el concepto de identidad social de una persona, que “está ligada al conocimiento de su pertenencia a ciertos grupos sociales y al significado

emocional y evaluativo que surge de esa pertenencia” (Tajfel, 1972, p. 292). Se trata así también de un proceso grupal, puesto que es necesario comparar el grupo relevante para el individuo con el resto de grupos presentes en el contexto social; y macrosocial, que dictamina que unos grupos sean más o menos valorados positivamente.

A la hora de establecer la identidad, los estereotipos y los arquetipos, interviene de forma activa el proceso de categorización. Este ayuda al individuo a simplificar la realidad, pues “categorizamos a las personas en grupos como un medio de reducir la cantidad de información a la que tenemos que enfrentarnos” (Hamilton y Troiler, 1986, p. 128). Reflejan por lo tanto las diferentes categorías los cambios que se producen en el contexto social (Turner et al., 1994; Turner, 1999).

Es la categorización la que genera la formación de los estereotipos, ya que al agrupar a personas en categorías se reducen las diferencias individuales (Tajfel, 1969; 1972). De esta forma, los estereotipos son definidos por primera vez por Lippman (1922) como un compendio de ideas formando imágenes mentales que reflejan la tendencia del ser humano a pensar que aquellos que pertenecen a la misma categoría comparten características. Estas creencias compartidas sobre el grupo sirven de ahorro de energía para explicar la sociedad (McGarty et al., 2002).

Aunando conceptos anteriores, los estereotipos son compartidos por miembros de una misma cultura y en su creación, mantenimiento, uso y cambio, influyen factores como el lenguaje, los medios de comunicación o los roles sociales, entre otros (Stangor y Schaller, 1996). Por ello se tiende a tener una imagen más positiva del endogrupo y a discriminar al exogrupo (Brown, 2000); así el primero se cohesionan y crea prejuicios para marginar al segundo. Es por eso que se relacionan estrechamente los estereotipos con el prejuicio.

La conexión de todos estos conceptos dificulta el establecimiento de límites entre unos y otros. En un intento por esclarecer la cuestión, Morales et al. (2007) afirman: “En el caso de una actitud determinada, el conjunto de creencias sobre las características que se asignan al grupo

sería la parte cognitiva o estereotipo, el afecto y/o la evaluación sería el prejuicio, y el comportamiento sería la discriminación” (pp. 218-219).

Por último, conviene mencionar los arquetipos, que son modelos mentales a los que se recurren desde un colectivo inconsciente, sobre la base de imágenes mitológicas y antiguas creencias. La diferencia de estos con los estereotipos es el grado de concreción, pues los arquetipos son modelos generales y que pueden ser imitados (Elías-Zambrano et al., 2023). Se relacionan así con la creación de historias, pues los personajes arquetípicos ayudan a incentivar la acción en ellas, al personificar características, motivaciones y cualidades que todo el mundo puede reconocer (Jung, 1968).

7.2 Adolescencia, Formación de Identidad y Televisión

7.2.1 La adolescencia como etapa

Los adolescentes constituyen un grupo sociológico con una compleja estructura en lo que atañe a su personalidad y su identidad; es por ello que, para entender su relación con los medios en general y con la televisión en particular, se deben conocer algunas cuestiones teóricas al respecto. Así pues, resulta necesario matizar que, si bien todos los niños desde hace ya siglo y medio en el mundo occidental han pasado por la adolescencia en su tránsito hacia la edad adulta; antes no era así, puesto que la gran mayoría accedía de la infancia al mundo laboral directamente. La adolescencia y la juventud son entonces fenómenos relativamente recientes en el devenir de la humanidad; además, con un fuerte carácter social, puesto que se ve totalmente determinada por los valores, las estructuras familiares, sociales, económicas y políticas, que devienen en un constante cambio (Elzo, 2009).

Actualmente, la adolescencia queda definida por el Diccionario de la Real Academia Española (2014) como “edad que sucede a la niñez y que transcurre desde la pubertad hasta el completo desarrollo del organismo”. Esta definición, que entraña una connotación neutra, difiere de otras que en un primer momento añadían valores negativos y la calificaban como una etapa tormentosa (Rousseau, 1762) o turbulenta (Hall, 1904) a causa de los cambios biológicos y

hormonales. Ha sido estudiada por organismos oficiales, como la Organización Mundial de la Salud (OMS), aportando las edades concretas que recoge y señalando que involucra el período de crecimiento de después de la niñez y antes de la edad adulta, entre los 10 y 19 años.

Se establecen así dentro de ellas tres etapas diferenciadas; siendo solo dos aquellas que competen a la muestra analizada; por una parte, la adolescencia media, que comprende entre los 14 y 16 años, y donde comienzan ya a evidenciarse cambios a nivel psicológico y en la construcción de su identidad. Por otra, la denominada adolescencia tardía, entre 17 y 19 años, donde la percepción es de niño y adulto al mismo tiempo (Unicef Uruguay, s.f.). En el ámbito científico, se afirma que, independientemente de la dificultad para establecer un rango exacto de edad, es importante contemplar el valor adaptativo, funcional y decisivo que tiene esta etapa (Serapio Costa, 2006).

Se ha tratado así en varias ocasiones de establecer un retrato universal e internacional de los adolescentes. En este intento, Offer (1988) concluye que son personas que disfrutan de la vida, se preocupan por los demás, son solidarios con la sociedad y tienen sentimientos positivos hacia su familia. Sus resultados arrojan que, a pesar de ello, un 20% se consideraban infelices. Respecto al panorama nacional, en 2010 un 73% de los adolescentes españoles encuestados pensaban que algunos adultos no comprendían sus sentimientos y formas de pensar (Delpino, 2010).

Durante las últimas décadas se aprecia un especial interés por los estudios sobre la importancia de este periodo y la necesidad de desarrollar en ella hábitos sociales y emocionales saludables, como reacción a un evidente deterioro de la salud mental en esta población. Se calcula así que el 3,6% de los adolescentes de entre 10 y 14 años y el 4,6% de los de 15 a 19 años padecen algún tipo de trastorno de ansiedad; además del 1,1% de 10 a 14 años y el 2,8% de 15 a 19, diagnosticados con depresión (OMS, 17 noviembre 2021). Algunos de los factores que se asumen como posibles causantes son el cambio fisiológico, las relaciones familiares, la relación

con los pares del propio sexo y del opuesto, el crecimiento cognitivo o intelectual y la identidad personal (Rappoport, 1986).

Con respecto a la formación de la identidad, esta se alcanza al posicionarse en tres dimensiones: ideológica (conjunto de valores y creencias que guían las propias acciones), ocupacional (serie de objetivos educativos o profesionales que guían los esfuerzos realizados) e interpersonal (formas en que se aborda la amistad e intimidad del individuo con otras personas) (Kimmel y Weiner, 1998). Recientemente se apunta al factor mediático, pues “la influencia de los medios de comunicación y la imposición de normas de género pueden exacerbar la discrepancia entre la realidad que vive el adolescente y sus percepciones o aspiraciones de cara al futuro” (Unicef Uruguay, s.f.).

7.2.2 *La incidencia de los medios en la sociedad*

De esta forma, en la actualidad es necesario que toda explicación sobre individuos y sus conductas tengan en cuenta los medios de comunicación, en concreto la televisión (Castelló, 2004). Son las comunicaciones de masas las que proveen a los individuos y grupos de las construcciones sociales de la realidad, que a su vez refuerzan o persuaden sobre ciertas cuestiones. Así, las personas que ven televisión, voluntaria e involuntariamente, van integrando a sus esquemas cognitivos y emocionales una serie de contenidos, como son los modelos para la construcción de la identidad, las formas de interacción social, las dinámicas vitales, las líneas éticas y los planteamientos sociopolíticos (Venezuela, 1992).

La capacidad de los medios para “cultivar” ciertas ideas en la sociedad, creando una imagen distorsionada de la realidad, ya venía siendo señalada por Morgan y Shanahan (1999) con su Teoría del Cultivo. Una consecuencia derivada de esto es que los mensajes mediáticos pueden contribuir a la integración social mediante la asunción de cierto rol en la comunidad de pertenencia (Sánchez Noriega, 1997). De entre todos los medios, son especialmente influyentes las ficciones:

Se tiende a considerar que lo que más influye de la televisión son los discursos, mientras que la televisión influye sobre todo desde los relatos. Se tiende a pensar que los telespectadores son influidos fundamentalmente desde la razón, cuando en realidad lo son primordialmente desde las emociones. Se piensa que de la televisión solo pueden influir aquellas comunicaciones de las que se es consciente, mientras que los efectos principales de la televisión son inconscientes, inadvertidos. (Joan Ferrés, 1996, p. 15).

Esta apelación a la emoción por encima de la razón, se sustenta en que la audiencia valora como significativas las tramas cuando pueden relacionarlas con su propia vida, con la de sus amigos o conocidos (Ross y Nightingale, 2003). De esta forma, la tendencia al reconocimiento o identificación de los telespectadores implica contemplar a los personajes como reales (Schroder, 1988). Se lleva así a cabo una interacción para-social, al considerar los individuos a los personajes parte de su vida. No es por lo tanto de extrañar que, si los personajes actúan como modelos de comportamiento que acompañan a la audiencia, puedan suponer una gran influencia (Huertas, 2002).

7.2.3 *La ficción televisiva en la identidad adolescente*

Una consecuencia de lo anterior es que, cuanto mayor sea el número de personajes, mayor será la repercusión en la audiencia, algo que según Livingstone (1990) sucede particularmente en el serial televisivo. Señala este género como principal objeto de interés para estudiar las representaciones construidas en el imaginario colectivo; pues la cantidad de personajes lleva a la comparación de unos y otros por los espectadores, además de no ofrecer un mensaje simplista que se reciba de manera pasiva, sino muchas voces que invitan al espectador a reflexionar.

Si bien los medios inciden en todos los individuos, el efecto socializador de la ficción es mayor en etapas en las que la identidad se encuentra en periodo de formación, como es la adolescencia. Más aún cuando el modelo de personajes que vislumbran es similar a ellos, en edad, gustos o contexto:

La adolescencia es el período narcisista por excelencia, el niño deja de serlo y en la entrada al mundo adulto precisa una buena imagen que le proporcione seguridad, confianza. (...) La televisión agiganta y multiplica las dimensiones de este espejo, poblando de reflejos y espejismos el universo icónico juvenil en sus modelos y paraísos publicitarios. (Gabelas, 2005, p. 143).

Juega también un importante rol la necesidad de identificarse con la cultura adolescente popular del momento, pues les proporciona la sensación de estar conectados (Arnett, 1995). Es necesario además tener en cuenta otra característica principal de esta etapa: la búsqueda de la autonomía psicológica de los progenitores, cuyo vínculo e influencia disminuye en detrimento de la del grupo de iguales. Este no siempre es un grupo real y físico, sino que se ubica simbólicamente dentro de las series televisivas sobre adolescentes. Asimismo, a través de la televisión los adolescentes pueden tener acceso a partes de la realidad sobre las que no han podido vivir todavía una experiencia directa (Montero Rivero, 2006).

Al ser así la televisión uno de los principales agentes de socialización en el proceso de la formación de la identidad adolescente, conviene ofrecer una definición exacta del término. La socialización es cualquier proceso a través del cual una persona aprende e interioriza algo a lo largo de su vida e integra los elementos socioculturales en su personalidad para adaptarse al entorno. Cualquier institución o persona con poder suficiente para modificar elementos como valores, normas, códigos simbólicos y reglas de conducta, es un agente de socialización (Rocher, 1985).

Si ya en 1999 se aprecia que los jóvenes conciben los medios de comunicación como un agente de socialización superior a los centros educativos o la familia (Elzo, et al. 1999); esta afirmación cobra especial sentido dos décadas después, con el surgimiento del video bajo demanda. En este contexto, los medios de comunicación no solo dictaminan lo que los jóvenes son a través de sus representaciones, sino que contribuyen de forma directa a configurar y definir las formas de identidad social de lo joven para que se parezcan a estas (Zacarés González

et al., 2009). Así, el aprendizaje que los adolescentes realizan a través de los agentes se produce en la observación de modelos y la posterior asunción de ciertos papeles o roles según la conducta que cabe esperar de una persona en función de su posición social (Zumalabe, 1993). Dicha posición genera en los otros unas expectativas o roles de conductas (Piñuel y Gaitán, 1999).

En resumen, la formación de la identidad en adolescentes se basa en tres tipos de factores: intrapersonales (capacidades innatas y características de la personalidad), interpersonales (identificaciones con personas ejemplares y sus consejos) y culturales (valores sociales del entorno comunitario) (Kimmel y Weiner, 1998). Por ello, está estrechamente ligada a las prácticas sociales en las que el individuo se encuentra envuelto, como es el consumo de series adolescentes; y por lo tanto puede el objeto de estudio suponer el punto de partida para comprender cómo se forma la personalidad y cómo se modela el perfil social y cultural de estos (Casetti y Di Chio, 1999).

7.3 Las Ficciones Televisivas

7.3.1 Concepto y estado actual en España

El término “serie de televisión” solía hacer alusión a un relato audiovisual fragmentado, comercializado a través del televisor y emitido en una estructura de programación. Esta definición no resulta, sin embargo, aplicable a los últimos años, pues debido a la introducción en el mercado de las plataformas de *video on demand* el panorama está cambiando. Cascajosa (2016) afirma que recientemente estas han pasado a ocupar un lugar destacado en el espacio cultural de la sociedad occidental y señala como posibles motivos las sucesivas crisis económicas, que desplazan el consumo cultural a lo doméstico, así como el desarrollo tecnológico.

Se pone en entredicho la característica hegemónica de la televisión que concebía el televisor como dispositivo y las cadenas como forma de consumo; a pesar de que no desaparece su uso, al seguir estando disponibles para el público generalista. Este panorama revierte

directamente en los modelos de producción, pues al analizar las ficciones estrenadas en España durante las últimas dos décadas, se observa que los grupos mediáticos apuestan por crear productos para ser consumidos directamente en las plataformas (Mateos-Pérez y Sirera-Blanco, 2021). De esta forma, las conceptualizaciones más recientes descartan alusiones a la parrilla de programación:

Serie de ficción televisiva es un producto audiovisual concebido para televisión y destinado al entretenimiento, compuesto por una narración de ficción seriada y articulada en dos o más capítulos, de determinada duración, que pueden desarrollarse en más de una temporada. (Mateos-Pérez y Sirera-Blanco, 2021, p. 3).

Además, el crecimiento de la nueva televisión no es lineal, por lo que resulta complejo establecer predicciones acerca de su futuro. Ejemplo de ello es que en 2016 el porcentaje de individuos con acceso a una plataforma de *video on demand* en España era del 1,2%; y tan solo cuatro años más tarde, en 2020, alcanzaba el 52,3% (Asociación para la investigación de medios de comunicación [AIMC], 2021, p. 44). No obstante, la evolución de la televisión en España no resulta conforme a la de otros territorios, ni en contenido ni en formato.

Señala Cascajosa (2016) como causa el contexto histórico del país, pues en España los medios de comunicación han enfrentado desafíos significativos; desde su inicio en una época dictatorial, su desarrollo en un entorno caracterizado por una confrontación política constante y su establecimiento en un contexto de reorganización del sistema televisivo. Presenta, a pesar de esto, una buena y sólida consolidación, al disponer de estructuras industriales más sólidas que las cinematográficas. Se puede por lo tanto prever para el futuro un proceso de crecimiento similar al que ya han experimentado otros países, tendiendo a “ficciones televisivas cada vez con menor duración, basadas en temáticas actuales y polémicas, que emplean géneros cruzados, metaficción y referencias a la realidad local en escenarios singulares” (Mateos-Pérez y Sirera-Blanco, 2021, p. 13).

7.3.2 *Características de las series españolas*

Desde el ámbito teórico, así como desde la propia industria, se apuntan ciertas particularidades presentes en las series españolas, destacando especialmente la duración; tanto en lo que respecta a los minutos de emisión como al número de episodios por temporadas. Se sitúa esta en una media de 70 minutos (Fedele, 2021), como respuesta a la obsesión por los datos de cuota de pantalla, intentado las cadenas ocupar la mayor parte de *prime time* posible. Igualmente, al ser la rentabilidad económica lo que prima, una serie con éxito puede alargar sus temporadas hasta que sus tramas pierdan el sentido primigenio (Puebla Martínez et al. 2012); lo cual deviene en ocasiones en adoptar licencias dramáticas, como rescatar personajes ya desechados o no acabar tal y como estaba previsto.

En lo que respecta a sus argumentos, estos se rigen por el objetivo principal de llegar a la mayor audiencia posible, resultando en series corales intergeneracionales con la finalidad de que cualquier telespectador se sienta representado. Como consecuencia de lo anterior, ocurren a la par un mayor número de tramas; ya que cada uno de los personajes tiene que desarrollarse para captar el interés de la audiencia. Además, se aprecia un gusto especial por el género “dramedia”, consistente en la mezcla de tramas melodramáticas con otras de carácter cómico, cuya emisión es semanal y que cumplen las características anteriores de duración (Diego, 2004).

Sin embargo, con las plataformas de *streaming* estas particularidades son cada vez menos notorias, debido también a la globalización de la cultura, que tiende a la estandarización de los productos audiovisuales. Mateos-Pérez y Sirera-Blanco (2021), tras estudiar las tendencias de consumo del nuevo milenio, sostienen que en la historia de televisión española ha predominado el género del drama (42%), la comedia (33%) y el thriller (15%); en detrimento del de acción y ciencia ficción (3%) o de terror y aventuras (2%). No obstante, desde 2016 con la proliferación del *video on demand*, se observan una pluralidad de nuevos géneros y una intensa hibridación, como respuesta a poder diversificar el público objetivo y a disponer de una mayor

oferta. Igual sucede con la duración, cuya tendencia pasa de los 60 minutos a los 40-45 minutos, asentada en las producciones estadounidenses.

7.3.3 *Las series para jóvenes*

Los estudios audiovisuales suelen considerar a las producciones protagonizadas por adolescentes y dirigidas a ese target un subgénero autónomo con sus propios rasgos (Driscoll, 2011; Moseley, 2001; Shary, 2002). Así, sus características esenciales involucran, además de ser creadas principalmente para adolescentes (Harwood, 1997) y que sus protagonistas lo sean; estar ambientadas en el entorno educativo o en el hogar (Meyer, 2009); y mostrar en las tramas problemas pertenecientes a esa etapa (Davis y Dickinson, 2004; Wee, 2010). Fedele (2021), tras analizar 50 de estas series, añade la tendencia al protagonismo grupal; girando las tramas alrededor de un grupo más o menos amplio de amigos, donde uno puede ser el líder narrativo.

En lo que respecta al ámbito económico, la televisión española siempre ha buscado acercarse al público joven, pues de ellos proviene la mayor parte de los beneficios publicitarios. Esto conduce a la industria en las últimas décadas a adaptarse a los gustos del espectador *millennial*, tratando nuevas tramas en las series adolescentes; como la desorientación vital, la ausencia de un objetivo profesional nítido y el mantenimiento de un perfil digital en las redes sociales (De la Torre, 2016). Con el paso de los años, resulta pertinente investigar sobre cuáles son las tendencias de representación de los jóvenes actuales, hoy día llamados *centennials* o generación Z (Giray, 2022); aunque algunos estudios ya sugieren hábitos de consumo y respuestas similares a los *millennials* (Fernández-Rodríguez et al., 2023).

7.3.4 *Breve historia de las series adolescentes españolas*

Al realizar una revisión bibliográfica y documental de las series adolescentes españolas, se aprecia en ellas la introducción de grandes innovaciones, tratando temas pioneros y renovando ciertos aspectos del formato y el género. Señala así García de Castro (2002) a *Verano azul* (Esquide, 1981-1982) como la primera serie juvenil, convertida en una de las más populares de la historia de la televisión en España. En esta serie se observan algunas de las características

anteriormente mencionadas, como la mezcla de drama y comedia y la presencia de personajes intergeneracionales. Cabe además resaltar su interés por retratar la sociedad a través de las costumbres, contando con líneas argumentales novedosas para la época:

Las tramas de cada capítulo permiten repasar los temas eternos y universales de la adolescencia, el despertar del sexo, la ecología, el valor de la amistad, el conflicto generacional, la muerte, la primera menstruación. La serie se convierte así en la crónica de la educación sentimental de los adolescentes de los años 80. (García de Castro, 2002, p. 85).

Además, es de los primeros casos en los que no se asume la indisolubilidad del matrimonio, al mostrar a una hija de padres divorciados; aunque el modelo habitual sigue siendo la familia nuclear tradicional (Carrillo Pascual, 2012). Le sigue a esta el estreno de *Segunda enseñanza* (Cabañas, 1986), narrando la vida cotidiana de una profesora de instituto y tratando temas como la importancia del entorno familiar de los adolescentes, la adicción a las drogas o la falta de fe. Se incorporan así tabúes sociales de la época como son el divorcio, el feminismo, la educación sexual de los jóvenes o la homosexualidad; siendo la primera ficción televisiva española donde aparece un personaje fijo homosexual. A continuación, *Al salir de clase* (Benítez et al., 1997-2002) mostraba ya a un personaje homosexual con pareja y denunciaba la discriminación que este recibe por la expresión de su sexualidad (García Manso, 2012).

Esta clara intención de las *teen series* por tratar temas candentes y normalizar ciertas realidades se aprecia también en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002); con un especial carácter didáctico en el uso del preservativo como método de prevención del VIH. En ella los propios creadores eran conscientes de la importancia de las representaciones que hacían y sus repercusiones sociales; así, Manuel Valdivia declara lo siguiente:

El mundo de *Compañeros* era un escaparate, lo teníamos muy claro, de lo que estaba pasando en el país en ese momento. Teníamos una cierta responsabilidad social. Nos

veía mucha gente. En mis series siempre ha habido documentalistas. Nos pasamos muchos meses yendo a centros escolares, hablando con pedagogos, que estuvieron luego en la serie asesorándonos. (Cascajosa, 2016, p. 223).

Resulta también pionera *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011), pues aborda en un espacio de prime time compartido por la familia aspectos como la importancia del consentimiento en las relaciones sexuales, la violación dentro de la pareja o las enfermedades de transmisión sexual. Además, propone un modelo de personaje homosexual donde no todas las tramas giran en torno a su orientación (García Manso, 2012).

En lo que respecta al formato, *El internado* (Écija et al., 2007-2010), *El barco* (Escobar et al., 2011-2013) y *Los protegidos* (Mercero et al., 2010-2012), que parten de protagonistas adolescentes o jóvenes y se dirigen además a estos; se consideran como los primeros casos de series exitosas de ciencia ficción en España (Iñigo Jurado et al., 2012). *El internado* (Écija et al., 2007-2010) mezclaba así tramas amorosas entre los estudiantes con sucesos extraños, tales como: la limpieza étnica, los experimentos con humanos, los sujetos con habilidades especiales y las experiencias paranormales; dando lugar a la serie de este género que más temporadas ha acumulado en España.

Gracias a ella se demostraba un posible interés de la audiencia por estas historias. En consecuencia, Antena 3 produjo a la par *El barco* (Escobar et al., 2011-2013), que emitió inmediatamente después de su final. Esta, que se estrenó con un gran éxito de audiencia, parte de la puesta en marcha de un acelerador de partículas, que conlleva al fin del mundo. Por otra parte, Boomerang TV produce *Los protegidos* (Mercero et al., 2010-2012), que versa sobre un grupo de niños y adolescentes con poderes fantásticos y se convierte en uno de los productos revelación de Antena 3. Se mezcla entonces por primera vez la ciencia ficción con el género familiar, conservando la característica española de perseguir una audiencia intergeneracional por motivos económicos (Hernández Pérez y Grandío Pérez, 2011).

En todas estas, la modernidad del formato radica entonces en adaptar los referentes internacionales que persigue al ámbito español, en concreto a los adolescentes, tanto en lo social de las representaciones como en lo estético de la ejecución. De esta forma, *El internado* (Écija et al., 2007-2010) y *El barco* (Escobar et al., 2011-2013) muestran ciertas coincidencias con la revolucionaria *Perdidos* (Cuse et al., 2004-2010); al compartir elementos tales como el aislamiento, la oposición a un grupo de “otros”, una institución científica dominante o el uso de una localización misteriosa. Por otra parte, se encuentran evidentes similitudes entre *Los protegidos* (Mercero et al., 2010-2012) y la británica *Misfits* (Overman et al., 2009-2013), al tratar ambas sobre jóvenes con poderes que deben de ser escondidas de la sociedad.

PARTE II: ANÁLISIS Y RESULTADOS

8 Análisis diacrónico de la adolescencia en las ficciones televisivas españolas ambientadas en las aulas (1998-2018)

8.1 Introducción

Es un hecho que las ficciones televisivas cada día suscitan más interés tanto en la sociedad como en el ámbito científico, y que están viviendo un gran auge acompañado de un incremento del público que lo consume. Teniendo en cuenta su calado social, es necesario reflexionar acerca de las representaciones que se están transmitiendo, más aún si el público objetivo de estas son las personas en la etapa adolescente, cuya personalidad se encuentra en formación y en búsqueda de referentes y adquisición de valores (Arnett, 1995; Bandura, 2001; Cohen, 2001; Gil-Quintana y Gil-Tevar, 2020; Hoffner & Buchanan, 2005; Menéndez Menéndez et al., 2017; Russel et al., 2004).

De esta forma, el análisis de series ha generado una corriente teórica muy relevante para entender lo que los medios de comunicación transmiten, aumentando poco a poco la tendencia a tratar el tema de los adolescentes y las ficciones creadas para esos públicos (De-Caso-Bausela et al., 2020; Forteza Martínez et al., 2021; García-Muñoz y Fedele, 2011; Guarinos, 2009; Mateos-Pérez, 2021b; Montero Rivero, 2006). Sin embargo, definir el término *teen series* o serie adolescente sigue siendo objeto de debate. Esto ocurre debido a la ausencia de marco científico, puesto que las investigaciones tienden a centrarse en análisis de casos concretos y no en establecer características generales. A pesar de esto, desde que Moseley (2001) dio la primera definición se han apuntado algunos elementos comunes: estar dirigidas principalmente a adolescentes y que sus protagonistas lo sean, estar ambientadas en el entorno educativo o en el hogar (Meyer, 2009) y mostrar en las tramas problemas pertenecientes a esa etapa (Davis & Dickinson, 2004; Wee, 2010). Dichos criterios son de utilidad a la hora de seleccionar la muestra de la presente investigación.

Así, en los últimos años la temática de la ficción adolescente televisiva ha sido abordada desde el análisis de contenido, bien analizando series de manera global (Ferrera, 2020;

González-de-Garay et al., 2020; Masanet y Fedele, 2019; Raya Bravo et al., 2018) o desde diversos enfoques específicos, como son el género o la sexualidad. Desde el punto de vista del género se reflexiona acerca de las especificidades del femenino (Guarinos, 2011; Hernández-Carrillo, 2022), incidiendo en las masculinidades (Aran-Ramspott et al., 2014; Serrano Machuca y Machuca Lozano, 2020), o haciendo una comparativa de ambos (Fedele & Masanet, 2021). Igualmente, el ámbito científico se ha interesado por la sexualidad en este tipo de series y su expresión (Kelly, 2010; Masanet Jordá et al., 2012; Pérez Lence, 2019; Van Damme, 2010; Van Damme & Van Bauwel, 2013); especializándose en algunos casos en la representación de la violencia sexual (Berridge, 2013; Masanet & Dhaenens, 2019; Ryalls, 2021).

En cuanto a la orientación sexual también hay marco teórico, en concreto sobre la homosexualidad (Ballesteros Aguayo et al. 2021; Cuenca Orellana y Martínez Pérez, 2022; Ramírez Alvarado y Cobo Durán, 2013;) incluyendo en algunos casos otras identidades (Marcos Ramos, et al. 2020). Se encuentran cada vez más nuevos temas de investigación, como es el de la diversidad funcional (Palenzuela et al., 2021); el del consumo de sustancias (Alarcón y Segovia, 2021; Chapoton et al., 2019; Donstrup, 2022; Palomares-Sánchez, 2022) o el racismo (Ellithorpe & Bleakley, 2016).

De esta forma, y tras revisar el estado de la cuestión sobre las series adolescentes, se observa que no hay estudios que se encarguen de detectar todos los temas que se repiten de manera recurrente en las *teen series* y de analizarlos comparativamente de manera diacrónica. Si bien Lacalle et al. (2021) realizan una revisión histórica de las series protagonizadas por adolescentes en España desde su debut en 1997 hasta 2020 y cartografían su evolución, no profundizan en las representaciones. La forma en la que esto se representa es relevante para la comunidad científica, pues se debe conocer qué valores se están transmitiendo a la sociedad y a las futuras generaciones y cómo están evolucionando. Así pues, siendo consciente de esta carencia, el objetivo principal de esta investigación es el siguiente:

- Analizar la representación de la adolescencia y los temas que la rodean en la ficción televisiva española ambientada en las aulas y producida en un periodo de veinte años.

Como objetivos secundarios se plantean:

- Identificar las series españolas más representativas sobre adolescencia en las aulas cuya emisión haya comenzado y finalizado entre 1998 y 2018.
- Detectar los temas que se repiten con mayor frecuencia en las series adolescentes españolas.
- Comprobar si existe una evolución en el tratamiento de estos temas en este periodo de tiempo.

En respuesta a esto, se parte de las siguientes hipótesis:

- Las series más representativas adolescentes españolas a lo largo de los años centran sus argumentos en temáticas concretas que se repiten.
- Estas temáticas evolucionan hacia un tratamiento cada vez mayor de valores sociales.

8.2 Método

La presente investigación se basa en la metodología de análisis de contenido, adecuada para describir, inventariar y categorizar las variables que construyen estereotipos sobre adolescentes y aquello que les rodea en este tipo de ficciones (Casetti y Di Chio, 1999). Se hace uso de un método mixto, que combina el análisis cuantitativo y cualitativo; aunando un conjunto de procedimientos interpretativos, así como técnicas de comprobación y verificación de hipótesis, aplicados a productos comunicativos (en este caso una serie de televisión) que se registran para extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones que se han dado (Piñuel y Gaitán, 1999, p. 511). Sin embargo, se destaca la especial importancia que tiene en esta investigación la perspectiva cualitativa y exploratoria, al ser la muestra final tres series y resultar en los aspectos evolutivos del análisis.

El diseño del estudio se divide en las siguientes fases: investigación sobre las series adolescentes españolas; selección de la muestra; primer visionado; detección y elaboración de las categorías de análisis y sus variables; segundo visionado y cuantificación de estas; análisis cualitativo; ponderación de los datos en porcentajes para el análisis cuantitativo; y, por último, análisis mixto comparativo de las series. En lo que respecta a la muestra corresponde seleccionar las series españolas más representativas en las aulas que hayan iniciado y finalizado su emisión entre 1998 y 2018, lo cual supone una muestra de veinte años atrás en el momento en el que se inicia la investigación. Para ello ha bastado con establecer unos criterios básicos discutidos a continuación y basados en las características propias de este producto en el mercado televisivo español que describen algunos teóricos (García de Castro, 2002; Diego y Pardo, 2008).

Deben ser así producciones nacionales dentro de este periodo y que estén ya acabadas, para poder evaluar su repercusión, su cierre de tramas y su evolución de personajes; se prescinde por ello de *Élite* (Netflix, 2018-). También que pertenezcan al género “dramedia” o comedia dramática, por excelencia usado en España, y que descarta algunas que tienden a la ciencia ficción: *El Internado* (Antena 3, 2007-2010). Además, tener una duración mínima que gire en torno a los 45 minutos, la cual no tiene *Skam España* (Movistar, 2018-), con 20 minutos por capítulo; así como ser de emisión semanal y no diaria, como *Al salir de clase* (Tele 5, 1997-2002) o *La pecera de Eva* (Tele 5, 2010-2011). Por último, han de ambientarse en las aulas de un instituto, por lo que se no se pueden usar algunas dirigidas a adolescentes, pero fuera de este ámbito, como es el caso de *Un paso adelante* (Antena 3, 2002-2005).

Se justifica así, tras ver e investigar todas las series de este periodo, la elección de la muestra escogida: *Merlí* (TV3, 2015-2018); *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011); y *Compañeros* (Antena 3, 1998-2002). Estas, además de adecuarse a los criterios anteriores, son avaladas por datos de emisión y de popularidad entre los jóvenes para considerarse representativas de cada época. *Compañeros* alcanzó un 36,9% de cuota de pantalla en su tercera

temporada (Radiotv, 1999); *Física o Química* un 20.9% en su estreno (20 minutos, 2008); y *Merlí* 22,2% en su último episodio, dando lugar al mejor dato de la historia de TV3 (Redacción AV451, 2018). De la misma forma lo justifican los premios, recibiendo *Compañeros* y *Física o Química* el premio Ondas a mejor serie española en 1999 y 2008 respectivamente; y *Merlí* ganando en 2019 la categoría televisión en los *Premis Nacionals de Comunicació*. Por último, es coincidente la posterior repercusión debido al fenómeno fan suscitado. En el caso de *Compañeros* una película: *No te fallaré* (Antena 3, 2001); en *Física o Química: El reencuentro* (Atresplayer Premium, 2021) con dos episodios; y *Merlí* continúa los pasos de Pol Rubio a través de su *spin off* de dos temporadas: *Merlí: Sapere aude* (Movistar, 2019-2021).

Con respecto a la unidad de análisis, se limita a todos los capítulos de las tres primeras temporadas de cada serie, puesto que se considera que es donde sucede la presentación de personajes y donde se conservan los iniciales y sus tramas sin la introducción de nuevas generaciones. Además, es una forma de asemejar el volumen de la muestra, puesto que *Merlí* tiene solo tres temporadas. De esta forma se analizan: 40 capítulos de *Merlí*; 33 capítulos de *Física o Química*; y 40 capítulos de *Compañeros*. Se cuenta así con un total de visualización de 113 capítulos, y un tiempo estimado de 7075 minutos para el análisis. En lo que respecta a las unidades de muestreo para el análisis cuantitativo, se considera necesario igualar los datos en porcentajes para poder comparar el número de veces que aparece cada variable en las tres series, puesto que cuentan con un total de capítulos diferentes. Así, estos porcentajes resultan de la medición de los ítems que aparecen en cada capítulo, que luego se dividen entre el total.

El instrumento que se ha utilizado para aplicar esta metodología es una ficha de análisis de elaboración propia a partir la lectura y consulta de diferentes teóricos, todos ellos dedicados al análisis de las estructuras dramáticas, del guion o de los personajes (Greimas, 1987; Pérez-Rufí, 2016; Propp, 2001); de la que se obtiene como resultado una base de datos. Esta consta de una sección que establece de manera descriptiva y a modo de catalogación el nombre de la serie, la temporada y el capítulo que se está analizando, así como una breve sinopsis. A continuación,

se encuentran una serie de ítems que recogen todas las variables observadas tras un primer visionado, para su posterior cuantificación por capítulo y minuciosa descripción para el análisis cualitativo. Centra así su contenido en primer lugar en un análisis de género y LGTB, recogiendo varias secciones relativas a estos temas; para posteriormente centrarse en otro tipo de factores que se aprecia que afectan a adolescentes. De esta forma, el libro de códigos de las variables y las categorías analizadas es el siguiente:

El papel de la mujer adolescente: especificidades de género en relación a la sexualidad de la mujer; exigencia de normatividad de los cuerpos femeninos; rivalidad entre mujeres; sororidad entre mujeres; la maternidad adolescente; violencia de género (psicológica, emocional, física, sexual o institucional).

La masculinidad del hombre adolescente: represión de los sentimientos y ausencia de muestra de debilidad; amistad entre hombres representada desde la ausencia de vínculos; celos y sentimiento de posesión ejercido por el hombre; actitudes violentas por parte de hombres para ser “más masculinos”; deconstrucción de la masculinidad tradicional.

La sexualidad de los y las adolescentes: el uso del preservativo en las relaciones sexuales; la ausencia del uso del preservativo en las relaciones sexuales; presión social a los y las adolescentes por la “pérdida de la virginidad”; prácticas sexuales abordadas desde la empatía y el respeto; prácticas sexuales donde se muestra incomodidad o abuso de poder; masturbación femenina; masturbación masculina; enfermedades de transmisión sexual; embarazos no deseados.

La orientación sexual adolescente: homosexualidad femenina; homosexualidad masculina; bisexualidad femenina; bisexualidad masculina; conductas homófobas; conductas bífobas.

La relación de los y las adolescentes con el alcohol y las drogas: consumo de alcohol; consumo de drogas; sobredosis o coma etílico; rehabilitación por consumo del alcohol o drogas; violencia asociada al consumo de alcohol o drogas; tráfico de drogas.

Influencia del entorno familiar adolescente: modelos familiares no convencionales; proceso de desestructuración en el núcleo familiar; abandono familiar; enfermedad en el núcleo familiar; muerte en el núcleo familiar; familias sobreprotectoras y estrictas; familias disfuncionales; familias con problemas económicos.

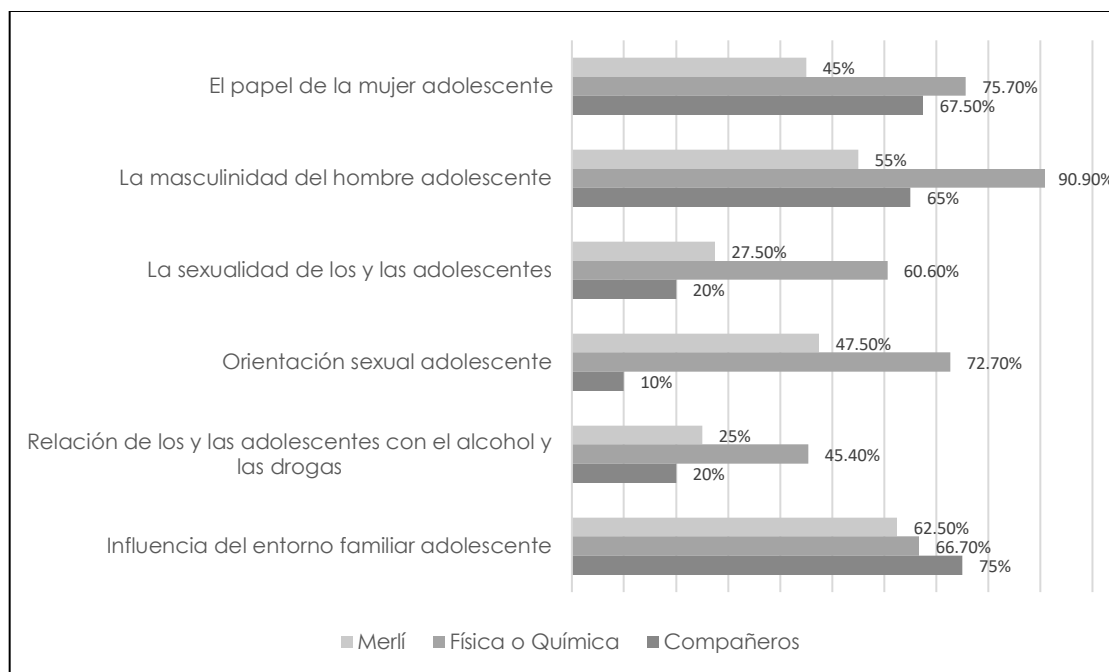
8.3 Resultados

A raíz del visionado y análisis de las series seleccionadas como muestra, *Merlí*, *Física o Química* y *Compañeros*, se identifican seis temas recurrentes en todas ellas, que demuestran la preocupación del sujeto de estudio, los y las adolescentes, por estas. Son: el papel de la mujer adolescente; la masculinidad del hombre adolescente; la sexualidad adolescente; la orientación sexual adolescente; la relación de los y las adolescentes con el alcohol y las drogas; por último, la influencia del entorno familiar adolescente.

El primer resultado comparativo consiste en ver en qué porcentaje se aborda cada una de ellas. Como ilustra el gráfico 1, la influencia del entorno familiar en adolescentes es la variable más representada por igual en las tres series. Además, el análisis cualitativo arroja el dato de que jóvenes protagonistas de estas series se ven fuertemente influenciados por sus familiares, que se muestran como los causantes de gran parte de sus problemas. En lo que respecta a las demás variables se puede observar como *Física o Química* es la que más las representa, lo cual no implica un mejor tratamiento de la información, sino que evidencia una mayor exposición y debate de las diferentes temáticas en la serie. Por otra parte, de manera comparativa entre *Merlí* y *Compañeros* destacan una u otra en diferentes campos. En la más reciente, *Merlí*, hay una mayor representación de la sexualidad, la orientación sexual y la relación con el alcohol y las drogas, mientras que en *Compañeros* destacan la mujer, la masculinidad, o la familia.

Gráfico 1

Temas que se tratan en las series analizadas



8.3.1 *El papel de la mujer adolescente*

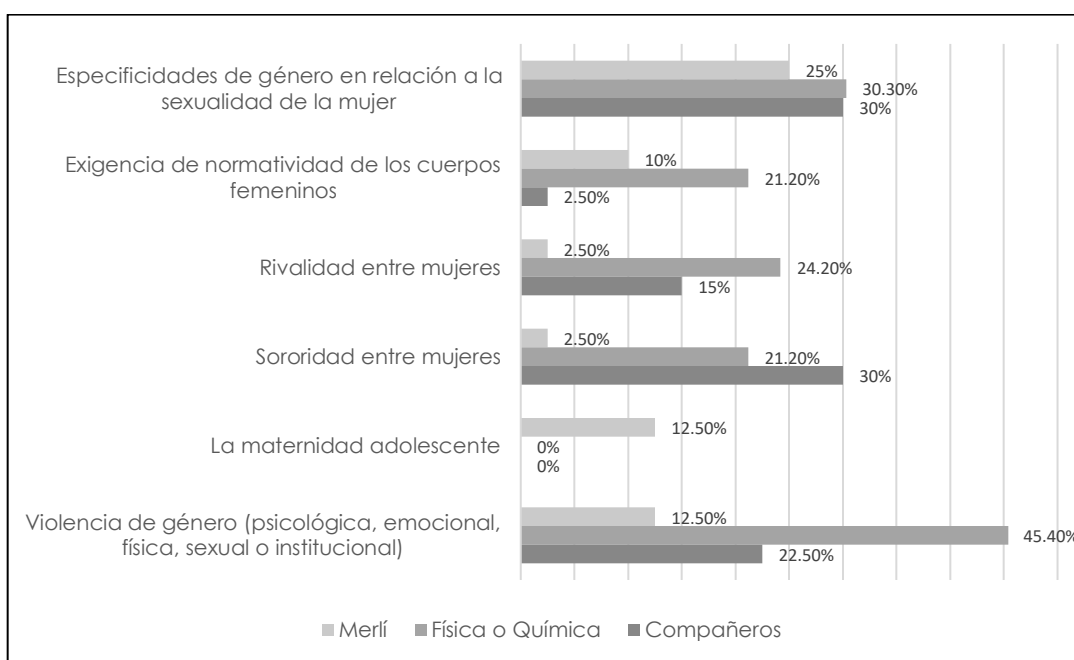
Cada variable se divide a continuación en diferentes ítems, con la finalidad de hacer un análisis minucioso de ellos. Estos representan las distintas subtemáticas observadas en el primer visionado. Así, dentro del papel que la mujer adolescente ejerce en la serie se destacan las especificidades que ocurren a las mujeres en comparación con los hombres adolescentes en el contexto en el que se desenvuelven. Como se puede observar en la gráfica 2, se representa de forma equitativa entre las tres series. Describe aquellas actitudes de las mujeres en relación a la sexualidad que por el hecho de ser mujeres se califican de manera diferente a los hombres. Por lo general, las diferencias apreciadas se basan en la limitación de la libertad sexual a las mujeres y en cómo la sociedad las juzga con otro baremo.

En la muestra coinciden numerosas tramas sobre esto, a pesar de ambientarse en épocas diferentes. De esta forma, en *Merlí* es Berta la chica sexualmente liberada que, pese a tener menos relaciones sexuales que sus compañeros, se ve castigada por el recurrente acoso de una profesora. Esta le incita a vestir más tapada y a comportarse de manera recatada con los hombres, bajo el pretexto de que en caso contrario perderán interés por ella y acabará sola. En

Física o Química se trata de Yoli, a la que sus propios compañeros llaman “zorra poligonera”, y que a lo largo de la serie sufre innumerables insultos y vejaciones por su libertad sexual. En *Compañeros* esta trama gira en torno a Valle, de la cual hacen una lista los chicos y la califican como “la más puta de la clase”. El resultado es el mismo en todas, pues cambian su comportamiento y su forma de vestir. Sin embargo, mientras que en *Física o Química* y en *Compañeros* esto deriva en un alegato por ser una misma y por defender los derechos de la mujer y los personajes vuelven a su punto de partida, en *Merlí* los personajes penalizados por este comportamiento, como Berta u Oksana, cambian para siempre.

Gráfico 2

La representación del papel de la mujer adolescente en las series analizadas



La exigencia de normatividad de los cuerpos femeninos alude a la actitud de la sociedad con respecto a las mujeres y a la opinión y valoración de su físico, desde el punto de vista de la crítica y la exigencia dispar en comparación con los hombres. En este caso no es un tema relevante en *Compañeros*, donde de hecho se reivindica que los hombres también pueden tener trastornos alimenticios. En *Física o Química*, y en *Merlí* en menor medida, sí se aprecian episodios de *body shaming* (avergonzar a alguien en base a su cuerpo) de manera direccional

hacia las mujeres. Esto sucede incluso cuando tienen un cuerpo normativo, como es el caso de Ruth (*Física o Química*) y viniendo de sus parejas: hombres que no lo tienen (Gorka). Por otra parte, cuando el cuerpo se sale de la normatividad en las mujeres la trama gira en torno a ello: se ve en Tània (*Merlí*) y Violeta (*Física o Química*), ambas enamoradas recíprocamente de un chico popular incapaz de reconocerlo por su condición física.

La representación de la amistad entre las mujeres adolescentes de las series resulta un indicativo de cómo se relacionan entre ellas. Se divide así este análisis entre la sororidad, que ocurre cuando las mujeres se ayudan y apoyan entre sí; y el sentimiento de competitividad, envidia y la rivalidad. Se observa diferencia numérica del resto de series con *Merlí*, puesto que esta no profundiza en las relaciones que transcurren entre las mujeres, y deriva su trama hacia este tema con respecto a los hombres. En todo el análisis se muestran las dos caras de la moneda alternando escenas de rivalidad y traición, en la mayor parte de los casos por un hombre (en *Merlí*, Berta y Tània por Marc; en *Física o Química*, Ruth y Alma por Gorka; y en *Compañeros*, Isa y Valle por Quimi); con las de protección de amigas en los momentos malos (Tània con Mónica en *Merlí*; Yoli con Ruth en *Física o Química* y Arancha con Valle en *Compañeros*). Destaca en *Compañeros* una especial camaradería entre mujeres y además la rivalidad no siempre está causada por un hombre sino por la ambición de las mujeres: por calificaciones en el ámbito escolar o por ser protagonista en la obra de teatro.

Con respecto a la maternidad adolescente, en la muestra analizada *Merlí* es la única serie que plantea esta situación. Además, reivindica a través del personaje de Oksana, con un hijo a los 16 años, los diferentes problemas que esto conlleva. Hace crítica social sobre la falta de conciliación, la necesidad de un nivel económico alto para poder llevarla a cabo, el estigma social por ser madre joven y soltera, así como la dificultad que esto desencadena en las situaciones cotidianas.

Es necesario contemplar la representación de la violencia de género en las series en sus diferentes vertientes. Se refiere este ítem a los actos que se dirigen contra la mujer por razón de

su género y se incluyen los físicos, sexuales, psicológicos, emocionales e institucionales. El mayor porcentaje se encuentra en *Física o Química*, con varios tipos de violencia y en diversos contextos, pues Ruth sufre violencia psicológica por parte de su novio Gorka (llegando incluso a causarle un trastorno alimenticio) y Yoli es violada por un chico de su clase, Oliver. Cabe destacar la minuciosidad y complejidad de esta serie a la hora de abordar el tema, pues plantea al espectador si, a pesar de que Yoli accediese a besarse con Oliver, es violación. También narra el difícil proceso de la denuncia y la culpa por parte de la sociedad, que acaba calando en ella. Esto sucede también en *Compañeros*, aunque con menor metraje, pues Arancha sube en el coche de un chico de su clase, y aunque ella no quiere tener relaciones con él, este la fuerza hasta que consigue escapar.

Finalmente, Arancha tiene que denunciar y hacer frente a su agresor a diario en el colegio. En *Merlí* no hay ningún abuso sexual; sin embargo, el exnovio de Mónica envía de manera masiva un vídeo sexual sin su consentimiento, es entonces cuando ella cuenta que le acosaba y por eso tuvo que cambiarse de centro. A diferencia de las demás series, hay continuada violencia verbal y física en las aulas en *Compañeros*, que se traduce en piropos y en tocamientos no deseados.

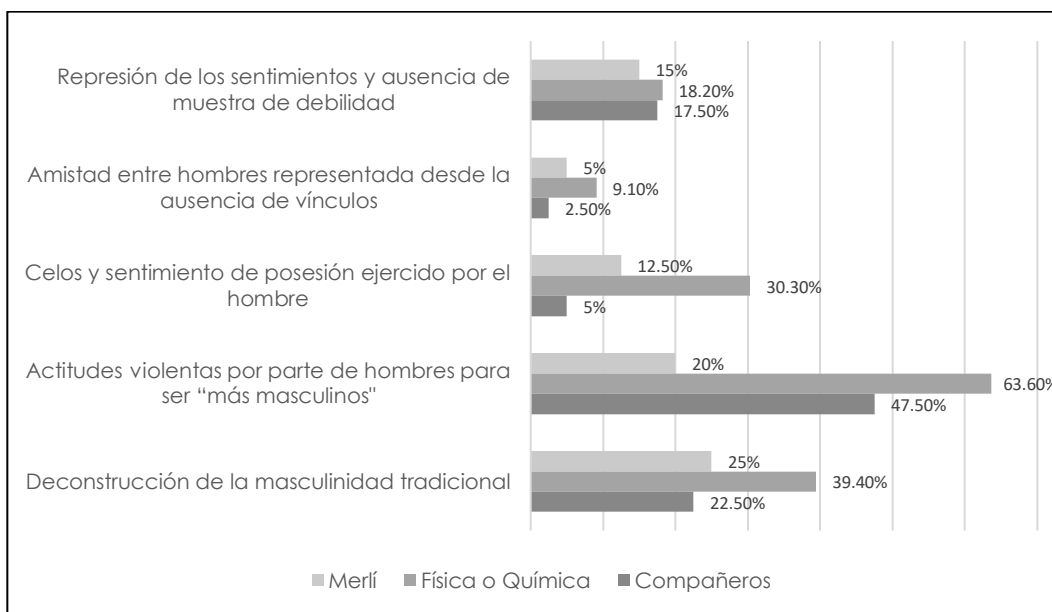
8.3.2 La representación de la masculinidad del hombre adolescente

La gráfica 3 analiza los diferentes ítems incluidos dentro de la variable de la masculinidad del hombre adolescente para conocer su comportamiento. En primer lugar, se analiza la represión de los sentimientos y la ausencia de muestras de debilidad. Este ítem hace referencia a actitudes en las que los hombres no muestran emociones ni fragilidad debido a que estas características no están socialmente asociadas con la masculinidad, y les obligan a mostrar fortaleza en todos los aspectos de su vida cotidiana. En él las tres series tienen porcentajes próximos de representación, así como tramas similares. Hablan sobre personajes que no exteriorizan sus sentimientos ante diferentes situaciones: la muerte (Julio con el suicidio de su hermano en *Física o Química*) o el amor (Pol en *Merlí* o Gorka en *Física o Química*),

desembocando la mayoría de las veces esta represión en situaciones de estallidos violentos (Quimi en *Compañeros* ante el miedo por el atentado terrorista patea la máquina de refrescos).

Gráfico 3

La representación de la masculinidad del hombre adolescente en las series analizadas



En lo que respecta a la amistad entre hombres representada desde la ausencia de vínculos, esta se aprecia en algunos casos. Son los propios personajes los que expresan cuáles son las problemáticas que les causa este estereotipo. En *Merlí* muestran los dos puntos de vista, así como una evolución de personajes, pues Marc le solicita a su amigo de la infancia Gerard mayor afecto. También expresa Marc a Tània la pena que siente por no poder hablar con Gerard de ciertos temas, pues entre hombres no se comparten sentimientos. Igual sucede con Cabano en *Física o Química*, que se entristece ante la incapacidad de poder contarle a su amigo Gorka un problema personal de su familia, alegando que para hablar de cosas aburridas ya tiene a su novia. Sin embargo, en *Compañeros* huyen de esta representación y muestran relaciones masculinas de amistad afectivas y profundas (Luismi y César).

Los celos, así como el sentimiento de posesión ejercido por un hombre, son notables en las tres series. Sin embargo, es en *Física o Química* donde se muestran situaciones extremas a

través de la relación de Gorka y Ruth, el cual incluso tras romper la relación usa la violencia contra aquellos que hablan con ella. Es paradigmática la frase que utiliza en varias ocasiones: “la rubia es mía, propiedad privada”. En *Merlí* también se trata este tema a través de la relación de Joan y Mónica, pues este le espía el teléfono móvil y le prohíbe hablar con su amigo Gerard. En *Compañeros* no hay una relación de este tipo, sin embargo, sí que se observan numerosos comentarios que asocian los celos a una cualidad positiva.

Las actitudes violentas por parte de hombres para ser “más masculinos” se representan de manera recurrente en las tres series, estando presentes en un 63% de capítulos en *Física o Química* y en un 47% en *Compañeros*. En *Merlí* no es tan acusado, pues enfoca la masculinidad desde otro punto de vista alejado de lo tradicional. El ítem describe las situaciones en las que los hombres hacen uso de su fuerza o agresividad con la finalidad de ensalzar su virilidad y se aprecian a través del análisis cualitativo diferentes tipos. Las primeras se dirigen hacia la mujer, destacando *Compañeros*, pues se observan numerosos insultos, vejaciones, piropos y tocamientos no deseados; muchos de ellos en horario escolar y bajo la mirada de los profesores, que lejos de reprenderlo lo normalizan (ejemplo de ello es Quimi con Valle y Luismi con Sara).

La misma misoginia se aprecia en *Física o Química*, aunque no tan habitualmente; además, la propia la serie lo plasma como algo negativo, a través de Gorka y Cabano. En *Merlí* son pocas las ocasiones, pero también hablan de manera irrespetuosa sobre las mujeres. Se aprecia un tipo de violencia, dirigida al concepto del otro con la finalidad de separarse de este, derivando en actitudes homófobas o racistas y siendo la mayoría de casos en *Física o Química* (hacia Fer o Jan). Suceden también actos violentos que ponen en riesgo su integridad física para alardear de su virilidad. Esto en las series se asocia a los hombres y se ejemplifica en tramas como las carreras de motos y coches en *Compañeros* o de la exhibición de *parkour* de Gorka en *Física o Química*.

Las tres series ofrecen una deconstrucción de la masculinidad tradicional y muestran actitudes alejadas de lo anteriormente descrito, representando un nuevo modelo de hombre.

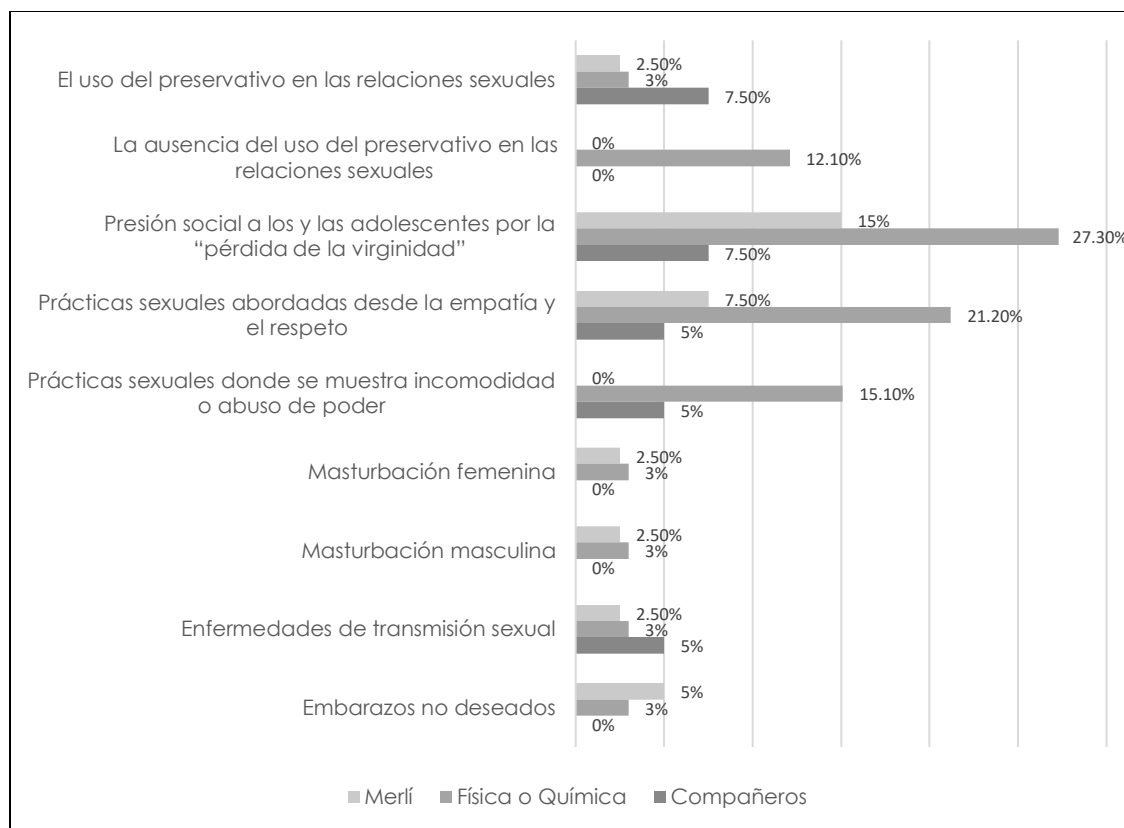
Incluso los personajes más violentos sufren una evolución hacia la sensibilidad y valores como la inclusión y la empatía; así sucede con Pol en *Merlí*, Gorka en *Física o Química* y Quimi en *Compañeros*. Además, muestran vulnerabilidad en lo que respecta a la autoestima y verbalizan inseguridades con su físico (Iván en *Merlí* y Jan en *Física o Química*). En *Merlí* y *Física o Química* hay personajes hombres heterosexuales que no se sienten amenazados ante una amistad cercana con un hombre homosexual, y que mantienen su relación tras momentos de confusión de sentimientos, como Julio o Iván.

8.3.3 La representación de la sexualidad en los y las adolescentes

La sexualidad es un ámbito importante en la adolescencia y por ello se analiza en la gráfica 4. El trato que se le da a este tema con respecto al preservativo se estudia en los dos primeros ítems. En *Compañeros* se hace una representación cuantiosa y didáctica, pues es frecuente su empleo entre los personajes e incluso filman un cortometraje para un trabajo de clase al respecto. En *Física o Química* muestran su falta de uso, hablando de este problema e involucrando a los profesores, que tratan de concienciar sobre el tema. Se manifiestan a partir de ciertas escenas algunos motivos, como el precio que tienen o la pérdida de sensaciones y las adolescentes señalan que sus parejas masculinas se niegan a usarlos. En *Merlí*, sin embargo, no se aborda directamente, aunque en una ocasión sí se muestre previo a una relación sexual.

Gráfico 4

La representación de la sexualidad adolescente en las series analizadas



La presión social a los y las adolescentes por la “pérdida de la virginidad” es algo presente en las tres series, y hace alusión a aquellas situaciones en las cuales el entorno les presiona de manera directa o indirecta para tener su primera relación sexual. En el análisis cualitativo se aprecia una tendencia superior a representar esta trama a través de mujeres, pues en *Merlí* le ocurre a Tània y en *Compañeros* a Arancha; en *Física o Química* sucede en Paula, Julio y Quino. Sin embargo, para ellos tiene peores consecuencias, pues se convierten en objeto de burla para sus compañeros. En toda la muestra se encuentran de manera equitativa mujeres tanto sexualmente activas como con miedo a practicar sexo por primera vez, ofreciendo una doble vertiente. Además, en *Compañeros* y en *Física o Química* los personajes dialogan para derribar la idealización que se tiene con respecto a la primera vez, diciendo explícitamente que no es perfecto y pueden surgir incidentes. En *Merlí* por el contrario se perpetúa esta romantización.

Referida a la actitud con la que se abordan las prácticas sexuales, en *Merlí* solo se representan desde la empatía y el respeto; en *Compañeros* se muestran equitativamente las partes positivas y negativas. En *Física o Química*, hay un alto porcentaje de ambas, puesto que la serie da a conocer tanto encuentros sexuales gratificantes como situaciones traumáticas para las adolescentes que desembocan en violencia sexual. Este último ítem sucede solo a los personajes femeninos de la serie, mostrando así un sesgo de género y siendo los hombres siempre los agresores. En cuanto al tema de la masturbación su representación es ausente en *Compañeros*, y a pesar de ser baja en el resto sí que se muestran por igual escenas donde la llevan a cabo hombres y mujeres.

Estas series enseñan las consecuencias que los actos sexuales pueden tener. Es el caso de las enfermedades de transmisión sexual: en *Merlí* únicamente las nombran; en *Física o Química* algunos alumnos las padecen y explican al espectador de manera didáctica que no solo se contraen a través de la penetración; y en *Compañeros* se discute únicamente sobre el virus de inmunodeficiencia humana (VIH). Por último, los embarazos no deseados carecen de representación en *Compañeros*. En *Física o Química* es Cova quien, tras tener relaciones sexuales sin preservativo con su novio, cree estar embarazada. Esta trama es la única que debate sobre la interrupción del embarazo y si el padre debe o no formar parte de esta decisión. Sin embargo, en *Merlí*, una adolescente que se ha quedado embarazada con 16 años reivindica que este hecho no la hace irresponsable ni peor persona que las demás chicas. Oksana narra que al momento de conocer su embarazo supo que era su hijo y que lo iba a tener.

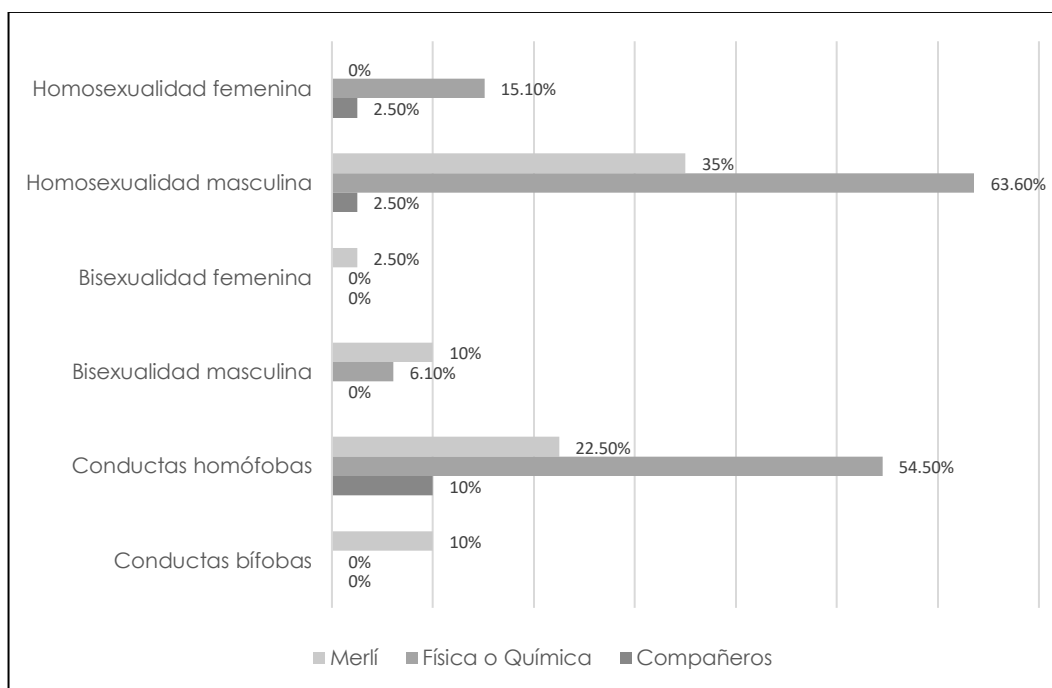
8.3.4 La representación de la orientación sexual en los y las adolescentes

En la gráfica 5 se describen los diferentes ítems pertenecientes a la variable sobre la orientación sexual en la muestra analizada. Esta en *Compañeros* es inexistente, se nombra de soslayo en un par de capítulos, pero no hay representación LGTB entre adolescentes. En *Física o Química* desde el inicio de la serie está el personaje de Fer, homosexual; más adelante se introduce a Alma que, aunque no se califica como bisexual, se siente atraída por hombres y por

mujeres. En la serie más reciente, *Merlí*, se encuentran en la pandilla dos personajes homosexuales: Bruno y Oliver; y uno bisexual, Pol. Se aprecia en toda la muestra una falta de representación de la homosexualidad femenina, que en algunos casos se nombra, pero no se atribuye a ningún personaje.

Gráfico 5

La representación de la orientación sexual del adolescente en las series analizadas



Hay porcentajes altos de escenas sobre homosexualidad masculina en *Física o Química*, en un 63% de los capítulos; y en *Merlí*, en un 35%. Estas tramas giran en torno al despertar sexual de Fer y Bruno respectivamente y coinciden en mostrar situaciones asociadas a la consciencia de su orientación: sufrimiento, negación, necesidad de fingir que les gustan las mujeres y apoyo de familia y amigos para reconocerse. Cabe destacar la incidencia que hace *Merlí* en que no es necesario cumplir el estereotipo de “salir del armario”, aconsejándole Oliver a Bruno que simplemente actúe tal y como es en cada momento.

Conviene también analizar los actos que se producen en contra de esto. Es el caso de las conductas homófobas, que se desencadenan mayoritariamente cuando Fer y Bruno dan a

conocer su orientación. Mientras que en *Merlí* reaccionan con comentarios en tono jocoso, pero igualmente homófobos; en *Física o Química* sí que hay alumnos como Gorka, violentos incluso en el plano físico con Fer. En ambas series sucede que las propias parejas sexuales de estos son las que llevan a cabo actos contra ellos; es el caso de David y Pol, que denigran a sus parejas para evitar que el resto de personajes conozcan sus deseos por los hombres. En cuanto a la bifobia se produce en su mayoría en *Merlí*, y es a partir del personaje de Pol, bisexual. Pol reivindica que no pertenece al colectivo y que, a pesar de que le gusten hombres y mujeres, no está de acuerdo con usar etiquetas. También es bifobia la invisibilización que se produce con el personaje de Alma en *Física o Química*. Ella dice tener ex novia y su objeto de deseo es Paula, pero el resto de personajes no la califican como bisexual (ni homosexual), y simplemente atribuyen esto a una etapa de su vida. Igualmente sucede en *Merlí*, pues en una fiesta de pijamas Oksana se besa con Berta y alega que es algo que las chicas hacen por probar, sin sentir atracción por otras mujeres.

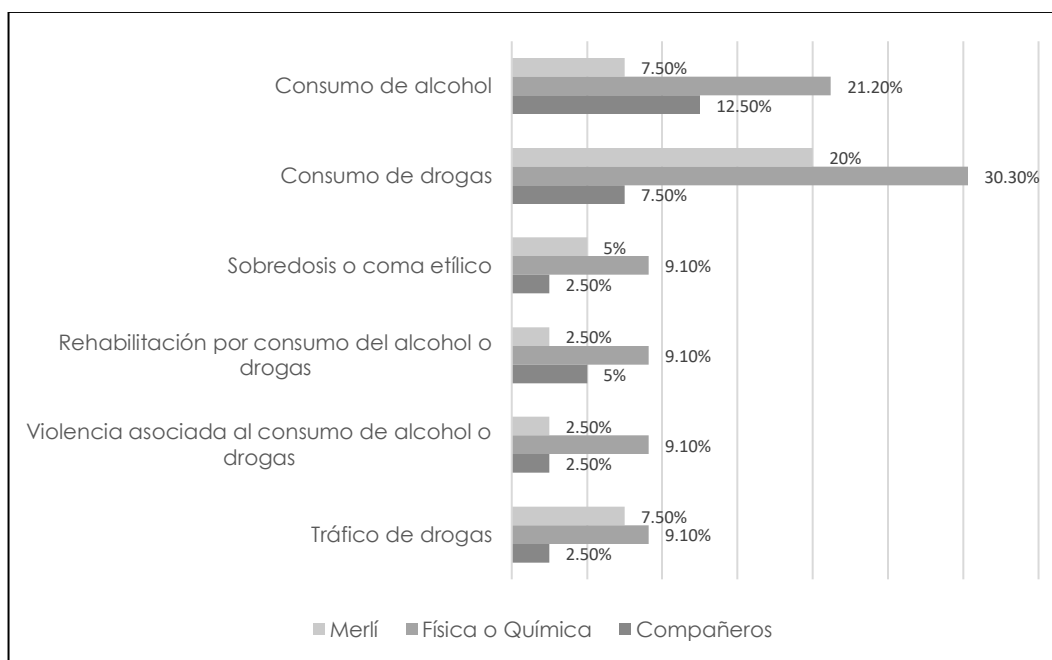
8.3.5 La representación de la relación de los y las adolescentes con el alcohol y las drogas

En la gráfica 6 se explican los diferentes ítems que hacen referencia al alcohol y a las drogas. Se distingue entre ambas, a pesar de que el alcohol es igualmente una droga y causa adicción, debido a la distinta percepción que se tiene de estas por parte de la sociedad, así como en el universo de las series analizadas. El consumo de alcohol de los personajes adolescentes sucede en las tres series y son habituales las escenas en las que entre semana o en fines de semana se reúnen para tomar cerveza o destilados. En *Compañeros* hay una diferencia, y es que esto sucede bajo la mirada y aprobación de algunos adultos. Igualmente es la única serie en la cual exponen esta problemática y hablan de ello como una adicción. El consumo de drogas sí que es un tema en el cual se profundiza en toda la muestra. Con respecto al tipo de drogas, en *Merlí* y en *Física o Química* se consumen de manera habitual (en la entrada del colegio o en los baños) marihuana y hachís. Con menor asiduidad, pero también en un alto porcentaje, en *Física o Química* las drogas sintéticas, tanto en fiestas como antes de ir al colegio. En *Merlí* solo se

consume una pastilla en una fiesta, donde drogan desde un punto de vista jocoso a un compañero para observar su actitud. En *Compañeros* la única droga que se muestra es la heroína; además no la consumen adolescentes, sino familiares y adictos que viven en la calle.

Gráfico 6

La representación de la relación de adolescentes con el alcohol y las drogas en las series analizadas



Las consecuencias que producen el alcohol y las drogas también se muestran. Así, en *Merlí* Gerard por fumar demasiada marihuana sufre un brote psicótico, que le lleva a ingresar en el hospital, tomar medicación y acudir a terapia psicológica. Igualmente, en *Física o Química* ocurre un coma etílico que deviene en muerte y también el ingreso hospitalario de Ruth por sobredosis de ketamina. En *Compañeros* se presenta al hermano de Quimi como un adicto a la heroína, que finalmente tiene que entrar en un centro de rehabilitación, mostrando el sufrimiento familiar que desencadena. Con respecto al alcohol en esta misma serie, observamos el ahogamiento de Luismi, que en un viaje de fin de curso bebe hasta perder el sentido en el mar; así como alcoholismo de Quimi. Igualmente, se observan comportamientos violentos provocados por el consumo de alcohol o drogas, que derivan en peligro para los personajes.

Quimi se sube a un coche en el desguace cuando está borracho, Rubén abusa de una mujer cuando está drogado y Gerard se torna violento cuando sufre el brote psicótico por marihuana. Tras el análisis cualitativo se observa que un personaje de cada serie tiene problemas de adicción, es el caso de Gorka con las pastillas, de Joan con la marihuana y de Quimi con el alcohol. Todos ellos coinciden en reprimir sus sentimientos tras un fracaso amoroso y comienzan a consumir este tipo de sustancias. Esta variable se muestra por lo tanto exclusivamente en hombres.

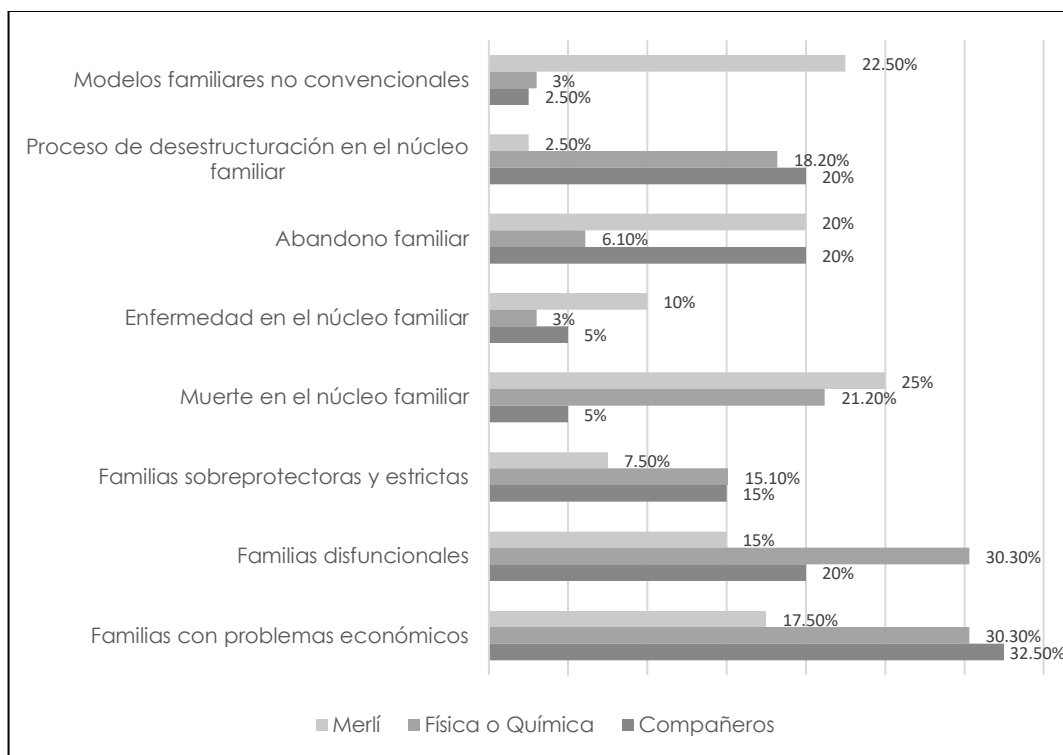
En cuanto al tráfico de drogas, en *Merlí* cobra importancia en la trama, y es Pol quien decide hacerse traficante, pues en su casa tienen problemas económicos. La serie enseña el peligro de acabar en la cárcel y sin futuro. En *Compañeros* también se advierte de riesgo, pues Quimi debe guardarle la droga a su hermano y acompañarle a venderla, lo que les hace estar en mitad de un peligroso tiroteo. No se representa así en *Física o Química*, donde se vende droga sin consecuencias.

8.3.6 La representación de la relación de adolescentes con su familia

Son numerosos los capítulos en los que se habla del entorno familiar adolescente. Tal y como se observa en el gráfico 7 hay una gran diferencia de representación según la serie entre los modelos familiares no convencionales y el proceso de desestructuración en el núcleo familiar. Las familias no convencionales se dan en *Merlí*, donde es habitual encontrar matrimonios ya divorciados (Bruno, Marc y Mónica) o separados (Gerard), así como madres solteras (Iván), sin que la trama gire explícitamente en torno a esto. Por el contrario, en *Física o Química* y *Compañeros* se muestra el proceso de separación o divorcio, y se plasma como algo traumático que afecta a todos los niveles a los adolescentes. Paula y su hermano Isaac se entristecen y bajan su rendimiento académico; Mercedes, harta de que sus padres la utilicen en sus peleas, decide irse de casa y dormir en la calle.

Gráfico 7

La representación del entorno familiar adolescente en las series analizadas



El abandono familiar es algo recurrente en las tres series. Hay dos tipos de abandono, el que se lleva a cabo en sentido estricto, esto es, cuando los familiares se van y dejan a los y las adolescentes; y el que se lleva a cabo por eludir responsabilidades, es decir, los familiares están ahí físicamente pero no se ocupan. En el primer caso se advierten varios tipos, en *Merlí* narra Oksana entre lágrimas que ella es de Ucrania, pero su madre la abandonó y la adoptaron en España; también Iván dice triste que su padre se fue cuando se enteró del embarazo de su madre. En *Física o Química* se manifiesta a través del tío de Ruth y el resto de su familia, pues al quedar huérfana ninguno quiere ser tutor legal y encargarse de ella. En *Compañeros* se muestra la historia de Isa y sus dos hermanos pequeños, cuya madre abandona por falta de recursos económicos, provocando su ingreso en un centro de acogida. Se aprecia en el análisis cualitativo que este ítem afecta a la autoestima de estos personajes, que se sienten menos valiosos que los demás. En la segunda tipología se observa una falta de cuidados a los hijos a través de Marc y Pol en *Merlí* y Quimi en *Compañeros*; sin embargo, hay una evolución de personajes, y la trama gira en torno al acercamiento de ellos con sus familiares.

Hay una representación menor de la enfermedad y la muerte en *Compañeros* y es diferente a las demás, pues hace alusión a situaciones poco convencionales: el atentado terrorista contra el padre de Sara, que resulta herido, y el fallecimiento de la hermana de Tanja en la guerra de su país, Bosnia. Tanto en *Merlí* como en *Física o Química* estos ítems están presentes en el día a día de los personajes, si bien es cierto que en la primera hay un tratamiento más exhaustivo y complejo de la enfermedad a través del cáncer y posterior muerte del padre de Joan. A lo largo de estas dos vemos la muerte de hermanos (el de Oliver en *Merlí* y el de Julio y Paula en *Física o Química*), de padres o madres (la de Pol y el de Joan en *Merlí* y los de Ruth en *Física o Química*) y de otros parientes (la abuela de Pol). Esto les afecta en mayor o menor medida en su posterior desarrollo: Ruth entra en un bucle de malestar, que deriva en una relación de maltrato con Gorka y en bulimia e intentos de suicidio; Julio reprime sus emociones y se vuelve violento, ingresando en un grupo neonazi; Pol es incapaz de expresar sus sentimientos por miedo a volver a perder; y Joan consume marihuana.

Las familias sobreprotectoras y estrictas coinciden en manifestarse en la elección del futuro de sus hijos. En cada serie hay una trama de este tipo: en *Merlí* el padre de Joan quiere que estudie derecho y no literatura; en *Física o Química* el padre de Jan no comprende que quiera dedicarse al dibujo y en *Compañeros* el padre de Carolo le obliga a estudiar empresariales y no biología. Todos ellos coinciden en involucrar únicamente personajes masculinos y hace que la relación entre ellos sea mala.

Es habitual también encontrar familias disfuncionales, que no se ajustan al modelo preestablecido de conducta por diferentes motivos. Uno de ellos es la violencia en el hogar, que se expresa desde su vertiente menos acusada (padres y madres que van al colegio a gritarle a los profesores, como el de Joan en *Merlí*) hasta situaciones de maltrato físico hacia los hijos (como Cabano en *Física o Química* o Quimi en *Compañeros*). También hay problemas de los familiares con la justicia, como el padre de Marc en *Merlí* que se ve envuelto en negocios con la mafia; o el hermano de Yoli, que ha hecho enemigos en la cárcel y vuelven para cobrar. Por último,

problemas de adicciones: es el caso del padre de Quimi con el alcohol y de su hermano con la heroína; y también en *Compañeros* del padre de Valle con la ludopatía.

El último ítem analizado de la familia se refiere a los problemas económicos de esta, y es notable la gran representación que tiene. Todas muestran tramas en las cuales adolescentes deben trabajar por una mala situación monetaria. En el caso de *Merlí*, Pol vive en una casa sin ingresos, donde les cortan la luz por la acumulación de facturas; ante esto se ve obligado a trabajar, primero en un bar, y posteriormente pide un microcrédito para mantener el alquiler, que consigue pagar traficando con drogas. En *Física o Química* Cabano también se encuentra en una situación precaria, pues tras denunciar a su padre por malos tratos e ingresar en la cárcel, su madre sufre depresión y no puede trabajar. Él intenta buscar trabajo, sin embargo, al no tener experiencia, termina grabando contenido sexual en una página web. Valle en *Compañeros* trabaja en un catering cuando su padre se queda en paro por apostar lo recaudado en el taxi y su madre, bedela del instituto, también es despedida. Todos ellos coinciden en bajar su rendimiento escolar por el horario laboral, que les quita horas de estudio. Se aprecia además una relación entre lo económico y la inmigración: sucede con Jan, que ayuda a sus padres en una tienda de alimentación; y con Tanja, que vive una situación precaria y arriesgada por la irregularidad de su documentación en el país.

8.4 Discusión y Conclusiones

El objetivo principal de este trabajo, analizar la representación de la adolescencia y los temas que la rodean en la ficción televisiva española ambientada en las aulas en un periodo de veinte años, se considera cumplido. Se detectan así, al haber realizado un primer visionado en búsqueda de las variables y los ítems que conforman la ficha de análisis, los temas que se repiten con mayor frecuencia en este tipo de series, dando también respuesta al segundo objetivo secundario. Estos son: el papel de la mujer adolescente; la masculinidad del hombre adolescente; la sexualidad de los y las adolescentes; la orientación sexual adolescente; la relación de adolescentes con el alcohol y las drogas; y, por último, la influencia del entorno

familiar en adolescentes. Se refuta por lo tanto la primera hipótesis: las series más representativas adolescentes españolas a lo largo de los años centran sus argumentos en temáticas concretas que se repiten.

A priori, los estereotipos populares presuponen que este tipo de series centran su trama en temáticas morbosas y superficiales como el sexo, el alcohol y las drogas. Sin embargo, los resultados muestran que numéricamente la mayor preocupación es la familia, y que afecta en gran medida al adolescente y lo influye. Igualmente se tratan los temas que aluden específicamente a la mujer, así como las múltiples facetas de la masculinidad. Se aprecia además un esfuerzo por parte de todas las series por concienciar a través de estos, incluso cuando no se les dedica un porcentaje elevado, como es el caso de las variables de la sexualidad, el alcohol y las drogas.

En lo que respecta a los objetivos secundarios, el primero de ellos, identificar las series españolas más representativas sobre adolescencia en las aulas cuya emisión haya comenzado y finalizado entre 1998 y 2018; se considera resuelto con la selección de la muestra. Esta es resultado de una minuciosa investigación y visionado de todas las demás *teen series* de este periodo del mercado audiovisual español y de la búsqueda de su adecuación a los criterios de teóricos explicados en la metodología; siendo así las más representativas de cada época las siguientes: *Compañeros*, *Física o Química* y *Merlí*.

Para dar respuesta al objetivo principal y al tercer objetivo secundario, referente al tipo de representación que existe y si hay evolución, es necesario repasar cada variable. El primer aspecto es el papel de la mujer, que es ligeramente inferior en cuanto a temáticas representadas en *Merlí*, pues ya no hay muestras de abusos sexuales ni de unidad de las mujeres. Aunque propone también temas nuevos, como la maternidad, opta por enseñar solo esta opción, dejando fuera del debate el aborto, que sí aparece en *Física o Química*. Se aprecia una mínima mejora hacia un *casting* femenino con más variedad de cuerpos, sin todavía llegar a una representación de la realidad. A pesar de que la muestra abarca veinte años, en todo el recorrido se califica

especialmente el cuerpo de la mujer y se penaliza la libertad sexual de ella. Por lo expuesto anteriormente, se considera que no hay una evolución clara en esta variable hacia nuevos valores sociales, y que incluso en las últimas ficciones se abandonan temas importantes, considerándose como una lucha ya superada, mientras que el día a día muestra lo contrario.

En cuanto a la masculinidad, aunque con algunos personajes se refuerza el estereotipo de la representación de la masculinidad tóxica, también se ofrecen en todas las series ejemplos alejados de lo hegemónico tradicional: hombres complejos, sensibles, que buscan crear vínculos entre ellos. Hay un cambio sin embargo en aspectos concretos, como en las actitudes violentas de los hombres, que viran hacia una menor normalización; ejemplo de ello es la disminución de piropos, contacto físico no deseado y vejaciones contra la mujer. Con los celos ocurre lo contrario, pues se observa una tendencia al alza, siendo ellos cada vez más posesivos en la relación, controlando su estilo de vida y sus formas de socializar.

En todas estas series se representan por igual a los adolescentes como seres sexuales, sin ver así una evolución favorable. Pues, aunque *Compañeros* no llega todavía a normalizar prácticas como la masturbación, resulta pionera con respecto al buen uso del preservativo y la concienciación con las enfermedades de transmisión sexual; algo ignorado en la reciente *Merlí*. En *Física o Química* se debaten por primera vez problemáticas como la de los hombres que intentan disuadir a las mujeres para no utilizar preservativo, y las dinámicas de poder y género que intervienen de manera transversal en el sexo. Ninguna de estas series cae en tópicos moralistas sobre esperar a la media naranja para tener sexo, pero sí inciden en la necesidad de tener relaciones sexuales cuando el o la adolescente se sientan cómodos y preparados. Coinciden además en no mostrar a todos estos cegados por el sexo, sino reflexivos en torno al tema y sufridores de la presión de un mundo hipersexualizado.

En cuanto a la orientación sexual se aprecia una gran evolución en algunos de los valores presentados, pasando así la homosexualidad masculina de ser anecdótica en *Compañeros*, a ser reivindicada por *Física o Química*, hasta estar relativamente normalizada en *Merlí*. Por el

contrario, el resto del colectivo LGTB sigue siendo invisible: las lesbianas y las identidades de género disidentes son cuestiones que siguen sin plantearse, y la bisexualidad se invisibiliza bajo el amparo de la no necesidad de etiquetas. En la homofobia también se observa un avance, pues las actitudes pasan de ser físicas, habituales y muy acusadas a ser verbales y esporádicas.

En toda la muestra se representa en mayor o menor medida a los adolescentes como habituales consumidores de alcohol; de las drogas, sin embargo, se hace un consumo más ocasional. Si bien es cierto que la representación de esto puede resultar exagerada, no se trata desde el punto de vista de la apología, pues se muestran todo tipo de consecuencias derivadas de ello: comas etílicos, sobredosis y posterior rehabilitación. No se aprecia aquí por lo tanto una evolución en la representación del alcohol; aunque en lo que respecta a las drogas sí que pasa de ser algo que consumen los otros (los heroinómanos) a una actividad cada vez más extendida entre los protagonistas adolescentes.

La familia es representada en todas las series como un ámbito muy importante para los y las adolescentes. Aunque no lo verbalizan, al analizar las tramas se observa que les influye en diferentes niveles: rendimiento académico, ánimo, autoestima y su desarrollo como personas. En cuanto a la evolución, se aprecia que las tramas de separación y divorcio de los familiares se presentan en las primeras series como un gran problema. En las más recientes se tiende a normalizarlo y están cada vez más integrados en la sociedad los modelos familiares no convencionales. Es así habitual ver en *Merlí* padres y madres solteros, viudos y familias divorciadas; aunque todavía no se representan familias constituidas por personas del mismo sexo. También hay un cambio a mayor representación de la muerte y la enfermedad de los familiares. Conviene además señalar que lo económico y la clase social es una constante en toda la muestra, y que la representan de manera transversal, señalando su importancia para el bienestar familiar.

De esta forma, y tras discutir los resultados se rechaza la segunda hipótesis sobre que todas las temáticas evolucionan hacia un tratamiento cada vez mayor y más exhaustivo de los

valores sociales. Se concluye así que la evolución general no es al alza, y que había una representación más sensible anteriormente en las variables sobre el papel de la mujer; una similar, a grandes rasgos, en cuanto a los valores transmitidos en la masculinidad, la sexualidad, el alcohol y drogas. Sí que hay una evolución considerable en lo que respecta a la orientación sexual y el entorno familiar del adolescente. Así pues, los resultados de esta investigación evidencian innegablemente algunas tendencias generales, pese a que en cada serie se aprecia un determinado punto de vista autorial y un tono diferente. Se abordan entonces los temas de forma más didáctica en *Compañeros*, de manera más ingenua en *Merlí* o enseñando crudamente la realidad para que el espectador saque sus propias conclusiones en *Física o Química*.

La importancia de estos resultados es evidente, pues ayudan a comprender la representación que se ha hecho de los adolescentes en los veinte años de muestra y a evaluar si los valores sociales que reciben hoy día están tendiendo a ser cada vez más inclusivos y educativos. Así como las perspectivas de futuro que implican, puesto que pueden servir para ser comparados con otros productos audiovisuales. La limitación del estudio reside en la acotación de la muestra por motivos de extensión; y puede ser en sí misma una futura línea de investigación, ya que las variables analizadas se pueden observar en otras ficciones televisivas adolescentes, tanto de ámbito nacional como internacional.

8.5 Referencias Bibliográficas

Alarcón, J. y Segovia, L. M. (2022). Normalización del consumo de sustancias psicoactivas en series televisivas para población juvenil. *Gestión de la seguridad y la salud en el trabajo*, 4(4), 11-15. <https://doi.org/10.15765/gsst.v4i4.3005>

Aran-Ramspott, S., Medina-Bravo, P., Rodrigo-Alsina, M., y Munté Ramos, R-A. (2014). New fictional constructions of masculinity in love relationships: A case study of the Catalan TV series *Porca Misèria*. *Catalan journal of communication & cultural studies*, 6(1), 75-94.

<https://tinyurl.com/hm8fuxse>

Arnett, J. J. (1995). Adolescents' uses of media for self-socialization. *Journal of youth and adolescence*, 24(5), 519-533.

Bandura, A. (2001). Social cognitive theory of mass communication. *Media Psychology*, 3, 265-299. https://doi.org/10.1207/S1532785XMEPO303_03

Ballesteros-Aguayo, L., Ramírez-Alvarado, M. M., y Tornay-Márquez, M. C. (2021). Ruptura con la heteronormatividad predominante: construcción de personajes jóvenes en las series de ficción televisiva. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (52), 192-203. <https://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2021.i52.12>

Berridge, S. (2013). Teen heroine TV: narrative complexity and sexual violence in female-fronted teen drama series. *New Review of Film and Television Studies*, 11(4), 477-496. https://doi.org/10.1080/174_00309.2013.809565

Casetti, F. y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós.

Chapoton, B., Werlen, A.-L. & Regnier Denois, V. (2019). Alcohol in TV series popular with teens: a content analysis of TV series in France 22 years after a restrictive law. *The European Journal of Public Health*, 30(2), 363-368. <https://doi.org/10.1093/eurpub/ckz163>

Cohen, J. (2001). Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass communication & society*, 4(3), 245-264.

Cuenca Orellana, N., y Martínez Pérez, N. (2022). Adolescencia y homosexualidad en las series de ficción: análisis narrativo de *Esta mierda me supera* y *A Million Little Things*. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 15(1), 1-14.

<https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.1038>

Davis, G. & Dickinson, K. (2004). *Teen TV. Genre, Consumption and Identity*. BFI.

De-Caso-Bausela, E., González-de-Garay, B., y Marcos-Ramos, M. (2020).

Representación de género en las series generalistas de televisión españolas emitidas en prime

time (2017-2018). *El Profesional de la Información*, 29(2).

<https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.08>

Diego, P. (2004). La producción de ficción televisiva en España (1990-2002): evolución histórica, industria y mercado [Tesis doctoral]. Universidad de Navarra.

Diego, P., y Pardo, A. (2008). Estándares de producción de 'dramedias' familiares en España: el caso de *Médico de familia*, *Cuéntame cómo pasó* y *Los Serrano*. En: Medina, M. (Ed.), *Series de televisión: el caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano* (pp. 45-74). Eiunsa.

Donstrup, M. (2022). Sexo, drogas y series de adolescentes: análisis de las actitudes sociales de los adolescentes en las series televisivas. *Index. comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 12(1), 261-284.

<https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Sexodr>

Ellithorpe, M. E., & Bleakley, A. (2016). Wanting to see people like me? Racial and gender diversity in popular adolescent television. *Journal of youth and adolescence*, 45(7), 1426-1437.

Fedele, M., & Masanet, M. J. (2021). The 'Troubled rebel girl' and the 'Boy-next-door': the apparent inversion of gender and love archetypes in 13 reasons why, *Élite* and Sex education. *The Journal of Popular Television*, 9(3), 335-353.

https://doi.org/10.1386/jptv_00061_1

Ferrera, D. (2020). Construcción del personaje adolescente en la ficción seriada europea. las series originales de Netflix como caso de estudio. *Fonseca, Journal of Communication*, 21, 27-41. <https://doi.org/10.14201/fjc2020212741>

Forteza Martínez, A., de Casas Moreno, P., y Vizcaíno Verdú, A. (2021). Consumo televisivo e interacción en redes sociales entre jóvenes seguidores de la serie *Élite*. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinaria De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (33). <https://doi.org/10.31921/doxacom.n33a1470>

Galán, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <https://tinyurl.com/yc5vzd9h>

García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa.

García-Muñoz, N., y Fedele, M. (2011). Las series televisivas juveniles: Tramas y conflictos en una «teen series». *Comunicar*, 19(37), 133-140. <https://doi.org/10.3916/C37-2011-03-05>

Gil-Quintana, J., y Gil-Tevar, S. (2020). Series de ficción como medio de coeducación para adolescentes. Estudio de caso: Las del Hockey. *Fonseca, Journal of Communication*, (21), 1-22. <https://doi.org/10.14201/fjc2020216586>

González-de-Garay, B., Marcos-Ramos, M., & Portillo-Delgado, C. (2020). Gender representation in Spanish prime-time TV series. *Feminist Media Studies*, 20(3), 414-433. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1593875>

Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Gredos.

Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 17(33), 203-211. <https://tinyurl.com/2p8ex3vu>

Guarinos, V. (2011). La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel. *Comunicación y Medios*, (23), 37-46. <https://tinyurl.com/bdsxjnx7>

Hernández-Carrillo, C. (2022). El retrato de la mujer adolescente en las ficciones televisivas contemporáneas españolas. *Área Abierta*, 22(2), 217-235. <https://doi.org/10.5209/arab.79556>

Hoffner, C., & Buchanan, M. (2005). Young adults' wishful identification with television characters: The role of perceived similarity and character attributes. *Media psychology*, 7(4), 325-351.

Kelly, M. (2010). Virginité loss narratives in “teen drama” television programs. *Journal of Sex Research*, 47(5), 479–489. <https://doi.org/10.1080/00224490903132044>

LaCalle, C., Gómez, B. y Hidalgo, T. (2021). Historia de las *teen series* en España: evolución y características. *Comunicación y Sociedad*, e7979, 1-22. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7979>

Mateos-Pérez, J. (2021). Modelos de renovación en las series de televisión juveniles de producción española. Estudio de caso de *Merlí* (TV3, 2015) y *Skam España* (Movistar, 2018). *Doxa Comunicación*, 32, 143-157. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n32a7>

Marcos Ramos, M., González-de-Garay, B., y Arcila Calderón, C. (2020). Grupos minoritarios en la ficción televisiva española: análisis de contenido y percepciones ciudadanas para la creación de un índice de diversidad. *Cuadernos.info*, (46), 307-341. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1739>

Masanet Jordá, M. J., Medina Bravo, P., & Ferrés Prats, J. (2012). Representación mediática de la sexualidad en la ficción seriada dirigida a los jóvenes. Estudio de caso de Los Protegidos y Física o Química. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10(1), 1537-1548. <https://tinyurl.com/ywvueceu>

Masanet, M. J., & Dhaenens, F. (2019). Representing gender-based violence in teen series: young people’s discourses on the Spanish series Física o Química. *Journal of Youth Studies*, 22(9), 1202-1217. <http://dx.doi.org/10.1080/13676261.2019.1570096>

Masanet, M.J. y Fedele, M. (2019). El “chico malote” y la “chica responsable”: modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las teen series españolas. *Palabra Clave*, 22(2). <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.5>

Menéndez Menéndez, M. I., Figueras-Maz, M., y Núñez Angulo, B. F. (2017). Consumo y percepción juvenil sobre la ficción seriada televisiva: influencia por sexo y edad. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 12(2), 369-396. <https://doi.org/10.14198/OBETS2017.12.2.03>

Meyer, M. D. E. (2009). "I'm Just Trying to Find my Way Like Most Kids": Bisexuality, Adolescence and the Drama of *One Tree Hill*. *Sexuality & Culture*, 13(4), 237-251.

<https://doi.org/10.1007/s12119-009-9056-z>

Montero Rivero, Y. (2006). *Televisión, valores y adolescencia*. Gedisa.

Moseley, R. (2001). The Teen Series. In G. Creeber (Ed.), *The Television Genre Book* (pp. 41-43). BFI.

Palenzuela Zanca, J., Marcos Ramos, M, y de González de Garay, B. (2021). Análisis del discurso sobre la diversidad funcional en los personajes de las series televisivas españolas. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social" Disertaciones"*, 14(2), 1-17. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.10121>

Palomares-Sánchez, P., Hidalgo-Marí, T., y Segarra-Saavedra, J. (2022). El consumo de alcohol, tabaco y drogas en los jóvenes: un estudio sobre las teen series españolas recientes (2015-2021). *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, (8), 231-250.

<https://doi.org/10.7203/rd.v1i8.227>

Pérez Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 20(95), 534-552.

<https://tinyurl.com/2kz25yx8>

Pérez Lence, F. (2019). Sex Education: la educación sexual integral en Netflix. *Comunicación y género*, 2(1), 121-134. <https://doi.org/10.5209/cgen.64528>

Piñuel, J.L. y Gaitán, J. A. (1999). *Metodología general, Conocimiento científico e investigación en la comunidad social*. Síntesis.

Propp, V. (1998). *Morfología del cuento* (Vol. 31). Ediciones Akal.

Radiotv. (diciembre 10, 1999). Récord de audiencia de "Compañeros". El País.

<https://tinyurl.com/ms2zpfhd>

Ramírez Alvarado, M. M., y Cobo Durán, S. (2013). La ficción gay-friendly en las series de televisión españolas. *Comunicación y sociedad*, (19), 213-235. <https://tinyurl.com/mvrbzv54>

Raya Bravo, I., Sánchez-Labela Martín, I., y Durán Manso, V. (2018). La construcción de los perfiles adolescentes en las series de Netflix Por trece razones y Atípico. *Comunicación y medios*, (37), 131-143. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48631>.

Redacción AV451. (enero 16, 2018). Audiovisual451. El medio online de la industria audiovisual. <https://tinyurl.com/mrx6kte6>

Russell, C. A., Norman, A. T., & Heckler, S. E. (2004). The consumption of television programming: Development and validation of the connectedness scale. *Journal of Consumer Research*, 31(1), 150-161.

Ryalls, E. D. (2021). Representing rape culture on teen television. *Popular Communication*, 19(1), 1-13. <https://doi.org/10.1080/15405702.2020.1868044>

Serrano Machuca, C. A., y Machuca Lozano, S. E. (2020). Representación masculina en películas adolescentes de Netflix: The kissing Booth y A todos los chicos de los que me enamoré. *Universidad-Verdad*, (77), 22-31. <https://doi.org/10.33324/uv.vi77.309>

Van Damme, E. (2010). Gender and sexual scripts in popular US teen series: A study on the gendered discourses in One Tree Hill and Gossip Girl. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 2(1), 77-92. https://doi.org/10.1386/cjcs.2.1.77_1

Van Damme, E. & Van Bauwel, S. (2013). Sex as Spectacle. An Over-view of Gender and Sexual Scripts in Teen Series Popular with Flemish Teenagers. *Journal of Children and Media*, 7(2), 170-185. <https://doi.org/10.1080/17482798.2012.673499>

Wee, V. (2010). *Teen media. Hollywood and the Youth Market in the Digital Age*. McFarland.

20minutos. (febrero 5, 2008). Buen estreno de “Física y Química”. 20minutos <https://tinyurl.com/yrj3tcsw>

9 Análisis diacrónico de trastornos psicológicos en las series adolescentes españolas. Estudio de caso de *Compañeros* (1998), *Física o Química* (2008) y *Merlí* (2015).

9.1 Introducción

Es un hecho innegable que la sociedad confiere cada vez más atención al bienestar mental y que se están haciendo grandes avances al respecto. Sin embargo, estos avances deben transmitirse también a través de los productos culturales con gran calado social. Más aún cuando son universos ficcionales que representan a menores de edad y que tienen como público objetivo a ellos mismos. Se considera por lo tanto esencial analizar qué es lo que las series adolescentes españolas están transmitiendo a los más jóvenes y se dedica esta investigación a ello.

De esta forma el estudio se propone determinar cuáles son los principales ítems de representación en torno a cuestiones relacionadas con la psicología en las series adolescentes españolas. Así como analizar si existe una evolución en los casos representados a lo largo de los veinte años de muestra.

Esta investigación se adscribe a varias líneas teóricas, abordándose la ficción televisiva desde un punto de vista multidisciplinar. El principal ámbito de estudio que la aborda es la teoría de la televisión, pues esta posee características diferentes a otros medios, aunque la investigación se centra únicamente en el contenido y no en otros factores, en concreto en el guion a través del análisis cualitativo. Además, se hace uso de la narrativa audiovisual, pues la investigación reflexiona sobre los personajes analizados.

También se acoge la psicología, pues es la que describe los aspectos de los trastornos psicológicos aquí identificados. En concreto, es necesario hacer referencia a un manual estandarizado donde se codifican todos los trastornos mentales y se describe cómo identificarlos. Se trata del *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (American Psychiatric Association, 2013) que actualmente se encuentra disponible en su quinta edición.

En lo que a los estudios sobre los medios de comunicación se refiere y a la información que aportan sobre las cuestiones relacionadas con la psicología, es necesario remarcar que en los inicios se estudiaban desde un punto de vista informativo; en concreto la prensa, la radio y la televisión, y no de la ficción (Muñoz et al., 2011). Estos evidencian que, a medida que se avanza en el conocimiento sobre la salud mental, es necesario que se desarrollen nuevas iniciativas institucionales, y que estas se apliquen a los medios y a la reducción del estigma a través de ellos.

Respecto a la ficción, se han ido desarrollando investigaciones en las que se ha preferido estudiar algún tipo de trastorno concreto a lo largo de la muestra: en literatura, cine y televisión. Como es el caso de Collado-Vázquez y Carrillo (2013) con el Síndrome de Tourette o de Lara Martínez y Lara Martínez (2018) con los trastornos de la conducta.

Más próximos al ámbito de estudio que aquí se aborda se encuentran varios científicos analistas de series de ficción. Destacan Nordahl-Hansen et al. (2018), pues involucran profesionales del diagnóstico para que analicen la muestra que ellos seleccionan y usan series como *The Big Bang Theory* (2007). El mismo tema lo estudian Cambra Badii y Baños (2018) respecto a los rasgos del autismo y del síndrome de Savant que representa la serie *The Good Doctor* (2017).

De forma general, dedicando un capítulo por trastorno, tratan el tema Martínez-Lucena y Cambra-Badii en su libro *Imaginarios de los trastornos mentales en las series* (2020). También se ha observado una especialización en las series para jóvenes, también llamadas *coming-of-age*. Así, Lopera-Mármol (2020) utiliza la semiótica como propuesta metodológica para el estudio de las enfermedades mentales en *My Mad Fat Diary* (2013). Años más tarde, Lopera-Mármol et al. (2022) se centran en las series británicas y americanas de este género, en concreto hablan de la depresión, trastorno de personalidad antisocial y autismo. Llegan a la conclusión de que cada vez se está mejorando más, aunque sigue habiendo estigmatizaciones y no se representan las realidades de las carencias del sistema de sanidad.

9.2 Objetivos

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

- Determinar cuáles son los principales ítems de representación en torno a los trastornos psicológicos en las series adolescentes españolas.
- Comparar la representación de estos trastornos con la descripción de los síntomas en el manual de diagnóstico psiquiátrico.
- Analizar si existe una evolución en los casos representados a lo largo de los veinte años de muestra de la cual se dispone.

9.3 Metodología

La metodología consiste en un análisis de contenido cualitativo de las primeras 3 temporadas de las series seleccionadas, categorizando los trastornos observados para su análisis pormenorizado. El instrumento que se ha utilizado para la recogida de datos es una ficha de elaboración propia para su posterior comparación con el libro *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (American Psychiatric Association, 2013).

La muestra escogida es de 40 capítulos de *Merlí* (TV3, 2015-2018); 33 capítulos de *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011); y 40 capítulos de *Compañeros* (Antena 3, 1998-2002); es decir, un total de visualización de 113 capítulos. La selección de la muestra se basa en torno a los siguientes criterios: que la ficción se haya emitido semanalmente entre 1998 y 2018 y esté terminada; que esté dirigida a un público adolescente; que tenga una duración mínima de 40 minutos; que se englobe en el género dramedia; y que las tramas giren en torno a los adolescentes y su día a día en las aulas.

9.4 Resultados

9.4.1 Trastornos representados

Tras el visionado de la muestra se encuentra una división entre los siguientes ítems representados, todos ellos agrupados en consonancia con el manual de diagnóstico: trastornos del neurodesarrollo; espectro de la esquizofrenia y otros trastornos psicóticos; trastornos

depresivos; trastornos de ansiedad y trastornos de la alimentación. Se procede a describir los síntomas de cada uno de ellos y la representación de estos en las series.

9.4.1.1 Trastornos del desarrollo neurológico

El primer elemento representado es el trastorno por déficit de atención con hiperactividad, que se incluye dentro de los trastornos del desarrollo neurológico. Consiste en un patrón persistente de inatención y/o hiperactividad-impulsividad que interfiere con el funcionamiento o el desarrollo.

Alguna de las características son, con respecto al déficit de atención: fallar en prestar atención a detalles o cometer errores en las tareas escolares o trabajo; no escuchar cuando se habla directamente; no seguir las instrucciones; mostrar dificultad para organizar tareas; perder cosas; distraerse por estímulos externos. En cuanto a la impulsividad: jugar con frecuencia con las manos; levantarse en situaciones que no se debe; estar inquieto e incapaz de ocuparse tranquilamente en actividades recreativas; hablar excesivamente; responder inesperadamente o antes de terminar la pregunta (American Psychiatric Association, 2013, p.33).

La serie *Merlí* (2015) presenta a un alumno con este trastorno. Se trata de Pau Vilaseca y se puede observar cómo este personaje cumple con las características anteriormente mencionadas. Tiene problemas para realizar los deberes y entregarlos a tiempo y sus familiares tienen que estar pendientes. En concreto, una trama gira en torno a la ampliación de la fecha de entrega y la adaptación de una tarea de lengua. Además, saca malas notas y pierde los materiales escolares, como la agenda, lo cual causa la desesperación de su madre. El claustro de profesores comenta lo difícil que es dar clase con él: “ese chico me fastidia las clases, molesta a todo el mundo y no para quieto”. Presenta síntomas de impulsividad, lo cual le lleva a desafiar la autoridad en numerosas ocasiones e incluso a enfrentarse con su profesora y a tirarle un bolígrafo.

Es su propia profesora la que le diagnostica y sugiere a los padres que acudan a un psicólogo infantil. La serie trata de visibilizar esta problemática, pues a raíz de ello surge un

debate en la sala de profesores. Algunos opinan que las farmacéuticas han catalogado este trastorno con la finalidad de ganar dinero y que no es ninguna enfermedad si no el sistema quedándose obsoleto por pedir a los niños que aguanten seis horas sentados en clase. Además, se expresa el sufrimiento de Pau, que en numerosas ocasiones se frustra y no comprende su propio comportamiento, preguntándole a su hermano mayor si tiene un problema psicológico o incluso si es tonto.

9.4.1.2 Espectro de la esquizofrenia y otros trastornos psicóticos

Es en la serie *Merlí* (2015) donde se muestra un aspecto perteneciente a este apartado del manual de diagnóstico, se trata del trastorno psicótico breve. Este se caracteriza por la presencia de delirios y alucinaciones, un discurso organizado con respecto a esto o un comportamiento desorganizado o catatónico. La duración es al menos de un día, con retorno final total al grado de funcionamiento previo (American Psychiatric Association, 2013, p.51).

Se engloba aquí el brote psicótico que sufre Gerard. Este episodio se desarrolla en un día y comienza con síntomas físicos: él restregándose las manos por el cuerpo, pues no los siente. Posteriormente manifiesta síntomas psicológicos, pues cree que su madre le sigue a todas partes. Allá a donde va mira a su alrededor y dice que le está espiando, detrás de un arbusto o incluso señala una cámara de seguridad de la calle y dice que la ha puesto ella. De repente, empieza a desnudarse, pues no se siente el cuerpo y corre solo por la calle dejando la ropa en el suelo hasta llegar a su casa, donde sufre un ataque. Su madre preocupada llama a una ambulancia.

Es en urgencias donde los médicos le comunican que ha sido un brote psicótico inducido por el consumo de cannabis. A pesar de que tras este episodio breve Gerard vuelve a su estado inicial de conciencia, sí que persiste el miedo que vuelva a pasar y por ello tarda un tiempo en volver al instituto. Además, comienza un tratamiento con antipsicóticos y ansiolíticos, y acude a terapia psicológica. Se cumplen así los síntomas que indica el manual de diagnóstico.

9.4.1.3 Trastornos depresivos

En cuanto a los trastornos depresivos, el que se muestra con mayor claridad y menos ambigüedad es el denominado trastorno de depresión mayor. Este conlleva síntomas relacionados con el estado de ánimo deprimido o la pérdida de interés o de placer. Se materializa en tener este estado de ánimo la mayor parte del día casi todos los días; la disminución importante del interés por casi todas las actividades; la pérdida o aumento de peso; el insomnio o hipersomnias; la agitación o el retraso psicomotor; la fatiga o pérdida de energía; el sentimiento de inutilidad o culpabilidad; la disminución de la capacidad para pensar o concentrarse o para tomar decisiones; y los pensamientos relacionados con la muerte recurrentes (American Psychiatric Association, 2013, p.104).

Se muestra en *Compañeros* (1998) a través del personaje de Marga, una profesora. A este personaje se le hace insoportable la vida y, en concreto, su profesión de docente. En todas las escenas en las que aparece se aprecia el síntoma del estado de ánimo deprimido, la apatía y la pérdida de interés. Además, se observan los pensamientos relacionados con la muerte, pues en una escena va al baño, y luego la encuentran inconsciente, debido a una sobredosis de ansiolíticos. Posteriormente Marga está en la UVI ingresada hasta su completa recuperación.

Al comunicar su depresión, no se verbalizan unas causas claras, de hecho, los profesores discuten si esto ha sucedido debido a que está enferma físicamente hablando, o ha influido el mal trato de los alumnos y sus condiciones vitales. Además, cuando la psicóloga del centro escolar va a explicar a los alumnos por qué Marga se ha intentado suicidar dice: “muchas veces la depresión se manifiesta en lo que llamamos miedo escénico”. Se puede observar así que no todos los síntomas coinciden con el manual y esto transmite que el conocimiento sobre este tipo de cuestiones ha cambiado desde hace 20 años, cuando se escribió el guion de esa serie, hasta ahora.

En esta misma serie también se asocia temporalmente uno de los personajes adolescentes con estos síntomas, aunque no se dice de manera explícita. Quimi, durante varios

capítulos muestra un sentimiento de apatía constante, mostrando desinterés por el ocio y los estudios. Esto le lleva a abusar de sustancias como el alcohol y a poner su vida en riesgo en varias situaciones. En una de ellas, está a punto de saltar con su coche por un precipicio y posteriormente narra lo que sintió cuando se vio frente a la muerte: “a veces es mejor una buena muerte que una vida de mierda”. En los diferentes debates que tiene el claustro sobre él, la psicóloga del centro apunta que tiene un problema y que podría arreglarse si fuese a visitarla a consulta.

En *Física o Química* (2008) se representa el caso de Rubén, el hermano de Julio, que muestra una gran disconformidad con su vida por las circunstancias que le rodean y tiene sentimiento de culpabilidad por el coma etílico de su mejor amigo. Intenta por ello suicidarse una primera vez con un bote de pastillas; sin embargo, su hermano mayor Julio consigue evitarlo. Aunque este no toma la decisión de avisar a un adulto o a un especialista y culpa a su hermano pequeño: “no puedes ser tan debilucho y a la primera de cambio hacer esto”. Finalmente, pasados unos días y sin recibir ayuda, Rubén se suicida tirándose por su terraza. Ante esto, el centro escolar se esfuerza en hablar sobre el suicidio y ofrecer más información de la que tienen los adolescentes. Se observa aquí también la falta de apelación por parte de la serie a la depresión o a su sintomatología.

A esta trama hay que añadir la de Gorka, que se siente mal por su vida y en concreto por el ingreso de su novia en un hospital por sobredosis. Este consume grandes cantidades de alcohol y se desplaza hasta un puente muy alto de la ciudad, mira al vacío y contempla la idea de tirarse, aunque finalmente no se atreve. Tras este hecho no habla con nadie, y sigue con su vida, ahogando ese sentimiento de apatía y falta de sentido con las drogas.

En *Merlí* (2015) tampoco se habla de depresión explícitamente; sin embargo, sí que se hayan algunos síntomas en el personaje de Berta y esta pide ayuda velada en numerosas ocasiones. Se inventa que su padre le pega solo para conseguir la atención de sus compañeros; dice que está tremendamente desmotivada con la vida y que hace todo mal, e incluso en clase

pregunta: “¿y qué pasa con esa gente que no tiene ganas ni de levantarse?”. Finalmente, Berta encuentra su vocación en la pintura, encamina su vida dejando atrás esta actitud y la serie no profundiza más sobre el tema.

9.4.1.4 Trastornos de ansiedad

9.4.1.4.1 Trastorno de pánico

Con respecto al trastorno de ansiedad encontramos una de sus representaciones a través del trastorno de pánico, que hace referencia a ataques de pánico imprevistos y recurrentes. Consiste en la aparición de un miedo o malestar intenso de manera súbita que alcanza su máxima expresión en minutos y que conlleva algunos de los siguientes síntomas: palpitaciones, sudoración, temblores, dificultad para respirar, sensación de ahogo, molestias en el tórax, náuseas o malestar abdominal, mareo o desmayo, escalofríos o calor, parestesias, desrealización, miedo a volverse loco o a morir. Deben de ir acompañados de la inquietud o preocupación continua a nuevos ataques y un cambio de comportamiento debido a esto (American Psychiatric Association, 2013, p.133).

Se personifica a través de Clara en *Física o Química* (2008) y surge a raíz de una serie de cambios en su vida, pues es destituida como directora del centro y pasa a ser profesora de inglés sin controlar esta materia. También se activa debido a que un alumno, Julio, se vuelve violento y la empuja contra una pared. Observamos síntomas en cómo poco a poco se va desvaneciendo en clase y debe de ir al baño a respirar y a lavarse la cara para volver a la realidad. Incluso su hija adoptiva, Ruth se da cuenta y pide ayuda a otros profesores: “no sé qué le pasa, en medio de la clase se ha quedado como sin aire”.

Este trastorno primero se asocia a estas situaciones escolares. Sin embargo, más adelante y debido a la agresividad y la amenaza de unos adolescentes que pertenecen a un grupo neonazi, Clara comienza a sentir miedo cada vez que sale de casa. A consecuencia de todo lo anterior, se vuelve adicta a los ansiolíticos, pues es lo único que frena esta sensación de miedo constante a que vuelva a ocurrir. Finalmente, y gracias a enfrentarse a su agresor, Clara lo supera. Se

observa así como no se recurre a ningún profesional para ello y es remarcable que tampoco se habla en esta trama sobre su trastorno ni se explica al espectador, aunque se muestren muchos de los síntomas.

9.4.1.4.2 Agorafobia

Otro trastorno dentro de la ansiedad es la agorafobia, un miedo intenso acerca de las siguientes situaciones: usar transporte público, estar en espacios abiertos, estar en sitios cerrados, hacer cola o estar en medio de una multitud o estar fuera de casa solo. Se temen o evitan estas situaciones porque se piensa que escapar podría ser difícil o no se podría disponer de ayuda si aparecen síntomas de pánico u otros incapacitantes. Estas situaciones provocan miedo o ansiedad desproporcionada al peligro real y se evitan activamente (American Psychiatric Association, 2013, p.136).

El personaje que la padece aparece en la serie *Merlí* (2015) y se trata de Iván Blasco; al que el director del centro diagnostica en su presentación: “se sentía apartado de los otros alumnos y poco a poco fue dejando de venir, le han diagnosticado principio de agorafobia”. Posteriormente, su madre cuenta que lleva semanas sin hablar, que se hace entender a través de gestos. Iván no quiere salir de casa y lo justifica diciendo que está muy bien informado y no hay nada fuera que quiera saber. Él mismo verbaliza su miedo a que le pasen cosas malas por la calle, pues al leer tantas noticias está obsesionado con estos sucesos.

Gracias a un profesor de apoyo en casa, Iván consigue salir, al principio con la promesa de dar solo diez pasos y sufriendo un ataque de pánico por el camino. Con el tiempo y poco a poco sale de nuevo, padeciendo todavía estos ataques, pero siendo cada vez con síntomas menores. Finalmente consigue salir solo, una vez que se ha quitado la preocupación de que todo el mundo le mira e incluso consigue ir al instituto. En estas escenas, y a través de los movimientos de cámara, se observa su miedo con los ruidos, los coches, las personas que le rodean, etcétera. De esta forma Iván cumple todos los síntomas descritos en el manual de diagnóstico. Al final de su recuperación conocemos el verdadero trauma al cual achaca este

trastorno: al *bullying*. Cuenta que en clase le dejaron de hablar por ser diferente, y eso le hizo, poco a poco no querer volver a salir.

9.4.1.5 Trastornos alimentarios y de la ingestión de alimentos

9.4.1.5.1 Anorexia nerviosa

En los trastornos alimentarios se engloba la anorexia nerviosa, descrita como la restricción de la ingesta de alimentos en relación con las necesidades y conduce a un peso corporal bajo en relación a la edad, sexo, desarrollo y salud. También es un miedo intenso a ganar peso o a engordar y un comportamiento persistente que interfiere en el aumento de peso. Tiene además que ver con la alteración en la forma en que uno mismo percibe su propio peso y con la influencia impropia del peso o la constitución corporal en la autoevaluación (American Psychiatric Association, 2013, p.191).

La serie *Compañeros* (1998) muestra cómo este trastorno se introduce poco a poco entre las chicas del instituto y trata de despejar las dudas de los espectadores al respecto. Esta trama no se personifica en ninguno de los protagonistas del grupo adolescente, sino que se muestra a través de la preocupación de profesores y madres. Comienza cuando una alumna se desmaya por el pasillo, las profesoras comentan que no les parece raro debido a la extrema delgadez que persiguen hoy día.

La psicóloga del centro escolar organiza una charla al respecto y transmite información relevante: “en España hay un 2% de anoréxicas, y la mayoría son chicas de vuestra edad”; “en los últimos años la enfermedad se ha multiplicado por diez”; “se empieza por no comer, por adelgazar un poco, y se puede llegar a perder el 60% del peso, que significa la muerte”. Se apuntan además algunos síntomas al comentar a los adolescentes que su compañera ingresada con 40 kilos se seguía viendo gorda y por eso trataba de seguir adelgazando, pues la anorexia es una enfermedad.

Se trata también de hacer incidencia en el componente social, así Arancha explica a sus profesores que es normal que se sientan así, puesto que las modelos están muy delgadas y

quieren ser como ellas. Varios alumnos comentan divertidos: “oye que las rellenitas también moláis”. La psicóloga interviene y en vez de explicar lo problemático de opinar sobre el cuerpo ajeno, les reprime a ellas, alegándoles que no pueden ofenderse por eso. Así pues, se pretende concienciar a los jóvenes espectadores para que sean capaces de actuar si detectan un caso similar. Aunque con los datos que se conocen hoy día, el tratamiento se haría de manera diferente, enfocado hacia los factores psicológicos, sociales y hacia evitar la gordofobia o el estigma.

9.4.1.5.2 *Bulimia nerviosa*

La bulimia nerviosa incluye episodios recurrentes de atracones, caracterizados por dos hechos: ingestión en un periodo determinado de una cantidad de alimentos superior a la que la mayoría de las personas ingerirían en un periodo similar en circunstancias parecidas; y la sensación de falta de control sobre lo que se ingiere durante el episodio. Esto se acompaña de comportamientos compensatorios para evitar el aumento del peso, como el vómito, el uso de laxantes, diuréticos, el ayuno o el ejercicio excesivo (American Psychiatric Association, 2013, p.193).

En *Compañeros* (1998) vemos este trastorno en Eloy, siendo especialmente relevante el enfoque que se aporta, puesto que a través de los ojos de un profesor y de su madre descubrimos los diferentes indicios que alertan sobre esto. Estos advierten que esconde comida en una servilleta y que cumple bastantes requisitos para el perfil, pues tiene actitud distante en clase, está pasando por una separación familiar y tiene trastornos emocionales. Superan además la duda de si es posible que padezca un trastorno alimenticio al ser un chico, lo cual resulta aleccionador para el espectador, pues suelen relacionarse con las mujeres.

Más adelante, sorprenden a Eloy en el baño vomitando tanto en casa como en el colegio. Es entonces cuando los adultos acuden a la psicóloga del centro, que les explica que Eloy es bulímico, y eso significa que come compulsivamente y luego vomita. Se explican así otros síntomas consecuencia de este trastorno: “se destrozan la laringe y el esófago, los líquidos del

estómago y se vuelven agresivos”. Resulta destacable que se observa un cierto alivio al descubrir que no es anorexia sino bulimia, sin darle demasiada importancia a esta otra enfermedad más desconocida para aquella época.

En *Física o Química* (2008) se observa a través de la trama de Ruth, la cual ocupa una gran cantidad de metraje. Conviene destacar el *background* de este personaje, pues se encuentra en una situación vulnerable por otros factores: la muerte de sus padres en un accidente de tráfico; el cambio de vida que ha sufrido, pasando a estar bajo la tutela legal de su exmadrastra; y una relación amorosa de maltrato psicológico.

Sin embargo, no se siente mal con su cuerpo hasta que Gorka, su exnovio, comienza a hablar de su peso. Son además numerosos los momentos en los cuales organiza todo tipo de estrategias para bajar su autoestima. A partir de ese momento Ruth se mira en los espejos con expresión de rechazo. También ingiere alimentos hipercalóricos como bolsas de patatas fritas sin control, mientras solloza. Por último, y debido a la culpabilidad que esto le ocasiona acude al baño a vomitar. Sus amigas observan que ha empezado a cambiar de indumentaria, yendo cada vez más tapada. Se aprecia esta obsesión por esconder su cuerpo también en clase de gimnasia, donde a pesar de estar corriendo con altas temperaturas ella se niega a quitarse la chaqueta hasta desmayarse de calor. Debido a la falta de alimentos en su cuerpo se desvanece en horario escolar en dos ocasiones.

Tras estos síntomas y tras sorprenderla vomitando compulsivamente al final de cada comida, sus compañeros advierten el problema. Sin embargo, en concreto Gorka no recurre ni a un profesional ni a un adulto, lo cual finalmente termina agravando el trastorno y Ruth intenta suicidarse cortándose las venas con un espejo. A raíz de esto la llevan a un hospital y el médico comunica las consecuencias de su bulimia: deshidratación y desnutrición, posible abrasado de esófago por provocarse el vómito y anemia por falta de alimentación. En última instancia, Ruth es ingresada en una institución psiquiátrica en la cual sufre hasta el punto que intenta suicidarse

de nuevo. Finalmente, con la ayuda médica del psiquiatra y la de sus seres queridos, se recupera de su trastorno.

9.4.1.5.3 Trastorno de atracones

El trastorno de atracones coincide con la bulimia en la ingesta de una cantidad claramente superior a la que la mayoría de las personas ingerirían en un periodo similar en circunstancias parecidas; y a la sensación de falta de control sobre lo que se ingiere durante el episodio (no se puede dejar de comer o no se puede controlar lo que se ingiere o su cantidad). Estos episodios se asocian a tres o más de los siguientes: comer más rápido; hasta sentirse desagradablemente lleno; grandes cantidades de alimentos sin hambre física; comer en soledad por la vergüenza de la cantidad; sentirse luego deprimido o avergonzado (American Psychiatric Association, 2013, p.194).

En *Física o Química* (2008) encontramos un ejemplo de estos síntomas a través de Violeta, la cual no se siente conforme con su físico, ya que en numerosas ocasiones la acosan por su peso. A pesar de ello el propio personaje expresa que no puede dejar de comer y en varias escenas aparece comiendo sola y a escondidas de madrugada. Ella verbaliza la dificultad de lo que siente y cómo se ve agravado cada día al encontrarse peor consigo misma: “es la pescadilla que se muerde la cola, cuanto más se meten conmigo por gorda más como, y cuanto más se meten conmigo peor estoy, y entonces más como”. Aunque en esta serie se representa como un problema, no se nombra como un trastorno en sí mismo.

Se aprecia también de soslayo en *Tània de Merlí* (2015), pues ella en cierto momento verbaliza que come desahoradamente con ansiedad, siendo un círculo vicioso. A pesar de que a través de numerosas tramas se observa cómo el peso de ella es algo que le causa malestar, la serie no ahonda en estos sentimientos y decide no explorar el tema de los trastornos alimenticios.

9.5 Evolución de la Representación

Los resultados evidencian que la representación de los trastornos mentales ha sufrido cambios a lo largo de los veinte años de muestra. Por una parte, y en lo que a la representación numérica se refiere, se puede observar que la tendencia es al alza. Sin embargo, se considera necesario también analizar cómo se ha realizado esa representación y el tipo de trastornos representados.

Tabla 6

Trastornos psicológicos representados en las series adolescentes españolas

Trastorno representado	Serie en la que se representa		
	Compañeros (1998)	Física o Química (2008)	Merlí (2015)
T. por déficit de atención con hiperactividad			X
T. psicótico breve			X
T. depresivo mayor	X	X	X
T. de pánico		X	
Agorafobia			X
Anorexia nerviosa	X		
Bulimia nerviosa	X	X	
T. de atracones		X	X
Total:	3	4	5

En primer lugar, en *Compañeros* (1998) se aprecia una representación de los trastornos más habituales en aquella época, como eran la depresión y la anorexia. Se introducían por primera vez en la sociedad los trastornos de la conducta alimentaria, y así lo muestran con una trama acerca de la bulimia, siendo educativa para el público diferenciándola de la anorexia. Conviene destacar que las historias que incluyen estos trastornos son puntuales; pues al ser una serie de tramas episódicas los conflictos comienzan y acaban en el mismo capítulo.

A continuación, en *Física o Química* (2008) se representa también la depresión y la bulimia. Con respecto a la depresión, sin embargo, no la nombran como tal, y la trama gira en torno a la prevención del suicidio y las ideas suicidas de los personajes. En el caso de la bulimia, el metraje dedicado es mayor, pues se trata en toda una temporada, y se profundiza en su origen

y en los problemas asociados. Además, se plasman nuevos trastornos, como es el trastorno de pánico.

Por último, en *Merlí* (2015) se presta atención al trastorno por déficit de atención e hiperactividad, suponiendo esta representación un avance en lo que a la enseñanza y a las adaptaciones curriculares respecta. Igualmente, deciden centrarse en la agorafobia, hasta ahora no representada en la muestra de series adolescentes españoles.

Se considera además relevante hacer un análisis con perspectiva de género de la representación de los trastornos psicológicos. A las mujeres se les muestra más preocupadas por aquellos que tienen que ver con la apariencia; pues de los 5 trastornos alimenticios que se identifican solo 1 ocurre en un hombre. Además, en los 4 restantes en mujeres se representa el papel de los hombres como desencadenantes. Así en la campaña de concienciación de anorexia en *Compañeros* (1998) ellos las llaman rellenitas y se ríen de sus complejos; en *Física o Química* (2008) Gorka hace constantes referencias al físico de Ruth para vengarse de ella y bajar su autoestima; y la misma trama sucede con Violeta en *Física o Química* (2008) y con Tània en *Merlí* (2015), donde el chico popular está enamorado de ellas, pero las critican y niegan este romance por vergüenza a su físico.

Con respecto a los hombres, se caracterizan como más propensos a no contar qué les pasa y a sufrir depresión e ideas suicidas. De esta forma de los 5 casos que se encuentran 3 son hombres y 2 mujeres; detectando además diferencias en la resolución de las tramas. Ellos recurren al suicidio como Rubén en *Física o Química* (2008); o a las sustancias ilegales y a las actividades peligrosas que ponen en riesgo su integridad física, como Quimi en *Compañeros* (1998) y Gorka en *Física o Química* (2008). Todos estos coinciden en la ausencia de comunicación con su entorno. Sin embargo, y en lo que respecta a las mujeres, Marga en *Compañeros* (1998) es ingresada y recibe ayuda; y Berta busca la atención de su profesor, que le apoya para encontrar una motivación en la vida. Cabe además destacar, que la representación de

nuevos trastornos antes ignorados como el trastorno por déficit de atención con hiperactividad o la agorafobia son solo mostrados a través de hombres.

A raíz de la representación de estos ítems da lugar a hablar de ciertas variables cuya evolución merece la pena analizar. Una de ellas es el punto de vista de la representación de la terapia psicológica. En *Compañeros* (1998) esta se muestra de manera positiva, pues en varias ocasiones mandan a los alumnos al psicólogo, tanto a Quimi con su depresión como a Eloy con su bulimia. No son solo los adultos los que recomiendan visitar al psicólogo del centro, sino los propios adolescentes; es el caso de Valle incluso dice a Quimi: “si has sentido algo por mí en todo este tiempo quiero que hagas una cosa, quiero que vayas a hablar con la psicóloga”.

En *Física o Química* (2008) también cuentan con un orientador en el centro escolar. Se trata de Martín y ayuda a Ruth con su proceso de bulimia, aunque ella verbaliza que no le ha servido de mucho. Igualmente, cuando ingresa en el centro psiquiátrico la representación que se hace es negativa, pues Ruth da a entender que la maltratan y que está en muy malas condiciones. Es también destacable que en las tramas relativas a la depresión y a la prevención de suicidios son los propios profesores los que hacen frente a esto, no cuentan con ayuda de profesionales.

Por último, en *Merlí* (2015) el colegio no dispone de un psicólogo u orientador. De hecho, cuando Iván padece agorafobia el director del centro decide enviar al profesor de filosofía a su casa para que le ayude. En numerosas ocasiones su madre y el profesor le recomiendan ir al psicólogo, pero Iván no quiere. Más adelante, cuando Gerard sufre un brote psicótico sí que consiguen que vaya a terapia y se observa su mejoría gracias a ello. No se ha observado por lo tanto un avance concreto en representar lo necesaria que es la terapia y la figura del psicólogo o psiquiatra. De hecho, se aprecia que la serie que más incidencia hace en esto es la más antigua, *Compañeros* (1998).

Con respecto a la medicación a causa de la salud mental, tanto en *Compañeros* (1998) como en *Física o Química* (2008) la única representación que se hace de esto es el abuso de

sustancias. Utilizan los ansiolíticos y los antidepresivos para intentar acabar con su vida, como es el caso de Marga y de Rubén respectivamente; o para alcanzar un estado de dependencia o drogadicción, como en el caso de Clara. En *Merlí* (2015) sí que hay se observa cómo Gerard mejora con la toma de antipsicóticos.

En cuanto a la estigmatización de enfermedades mentales y si se ha avanzado con respecto a ello, los resultados no son claros, puesto que en *Compañeros* (1998) sí que se aprecia un gran estigma por los trastornos psicológicos. Así lo vemos cuando los alumnos conocen que su profesora Marga se ha intentado suicidar en el baño y no muestran empatía con frases como: “hay que estar muy desesperada para intentar suicidarse”, “se la han llevado al manicomio para ponerle una camisa de fuerza” o directamente “ojalá se muera”.

En *Merlí* (2015) sucede algo similar, aunque el enfoque de la trama es precisamente visibilizarlo. Gerard al padecer el brote psicótico recalca el estigma social que sufre por parte de sus compañeros: “una vez me partí una pierna y ahí sí vinieron todos y ahora no viene nadie”. Hasta su mejor amigo, Joan, evita ir a verle con el siguiente argumento: “me da mal rollo, está loco”. Por el contrario, en *Física o Química* (2008) no se aprecia un estigma concreto hacia las personas que tienen problemas de salud mental, se las intenta ayudar y se normaliza la situación como se hace con las enfermedades físicas.

9.6 Conclusiones

Las conclusiones extraídas de este estudio están directamente relacionadas con los objetivos de la investigación. El primer objetivo se alcanza, pues se identifican los trastornos incluidos en el manual de diagnóstico y representados a lo largo de la muestra. Cabe mencionar que se repiten patrones de representación en los trastornos depresivos y en los trastornos de la conducta alimentaria; aunque también se aprecia una tendencia hacia la inclusión de trastornos no tratados anteriormente. En cuanto al segundo objetivo, al comparar la representación de estos trastornos con la descripción de los síntomas en el manual de diagnóstico psiquiátrico se

cumplen en los siguientes: trastorno por déficit de atención e hiperactividad, trastorno psicótico breve, agorafobia, anorexia nerviosa y bulimia.

Sin embargo, no se adecúa la representación en los casos restantes; pues, mientras que en los anteriormente nombrados se interesan por definirlos, visibilizar la problemática y dar detalles sobre los síntomas tanto físicos como psicológicos, en estos no lo hacen. Tampoco involucran en su comunicación a profesionales, ya sean médicos o psicólogos, ni dan claves para poder identificarlos. Se aprecia así una falta de información acerca del trastorno depresivo mayor, del trastorno de pánico y del trastorno por atracones.

En el caso del trastorno depresivo mayor se trata de manera sucinta, relacionándolo en ciertas ocasiones con el suicidio. No explican explícitamente los síntomas de la depresión ni tampoco métodos de prevención de este último, a pesar de que en todas las series hay casos o intentos. Se observa un esfuerzo mayor por hacerlo en *Compañeros* (1998); sin embargo, la información que ofrecen es confusa y, bajo el conocimiento de hoy día, desactualizada.

En el caso del trastorno de pánico sí que se muestran los síntomas de forma clara, aunque no se verbalizan, ni se nombra este trastorno. Igualmente sucede con el trastorno por atracones; pues, aunque se expone en cierta medida la problemática que supone comer sin control, no se menciona ni se muestra que requiera ayuda psicológica; siendo así dispar con la concienciación sobre la anorexia o la bulimia.

Con respecto al tercer objetivo, se determina que no existe una evolución temporal clara en los casos representados en estos veinte años de muestra. Sí que se percibe un sesgo de género, relacionando los trastornos de la conducta alimentaria a las mujeres y los depresivos a la falta de comunicación y gestión emocional de los hombres.

En cuanto a la evolución de ítems concretos, el análisis concluye que se hacía mayor incidencia anteriormente en la figura del orientador o psicólogo del centro escolar, aunque todas ellas nombran la necesidad de estos. Cabe destacar que *Física o Química* (2008) es la que

muestra peor visión de esta figura, así como de la del psiquiatra. En cuanto a la medicación, solo *Merlí* (2015) trata de forma positiva el tema para la cura de trastornos psicológicos.

Por último, resulta necesario incidir en que se está dando cabida a nuevos temas que giran en torno a la psicología y que se aprecia un avance en la representación de trastornos no tratados en este contexto, como es el déficit de atención e hiperactividad o la agorafobia. A pesar de esto, se considera que no es totalmente representativo con respecto a la diversidad que impera en la realidad actual y el estado de la salud mental de los jóvenes. De esta forma, es imprescindible comenzar a incluir en las series adolescentes españolas tramas que giren en torno a las necesidades específicas de apoyo educativo, las dificultades de aprendizaje o las altas capacidades. Así como la representación de personajes diversos que den a conocer otro tipo de trastornos, como son el trastorno del espectro autista y otros no encontrados en la muestra.

9.7 Referencias

American Psychiatric Association. (2013). Diagnostic and statistical manual of mental disorders. <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596>

Cambra-Badii, I., y Baños, J. (2018). ¿Un médico con autismo en la televisión? Enseñanzas de *The Good Doctor*. *Revista de Medicina y Cine*, 14(4), 273-283.

Collado-Vázquez, S., y Carrillo, J. M. (2013). Los tics y el síndrome de Tourette en la literatura, el cine y la televisión. *Revista Neurol*, 57(3), 123-133.

Lara Martínez, M., y Lara Martínez, A. (2018). Prejuicios y estereotipos en el cine sobre trastornos alimentarios. *Revista de Comunicación y Salud*, 8(2), 21-39. [https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2018.8\(2\).21-39](https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2018.8(2).21-39)

Lopera-Mármol, M. (2020). La semiótica como metodología para el estudio de la representación de las enfermedades mentales en las series de TV. Estudio de caso: *My Mad Fat Diary*. Lopezosa C, Díaz-Noci J, Codina L, editores *Methodos Anuario de Métodos de Investigación en Comunicación Social*, 1. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra; 2020. p. 106-16.

Lopera-Mármol, M., Jiménez-Morales, M., & Jiménez-Morales, M. (2022).

Communicating Health: Depictions of Depression, Antisocial Personality Disorder, and Autism without Intellectual Disability in British and US Coming-of-Age TV Series. *Humanities*, 11(3), 66.

Martínez-Lucena, J. (Ed.) y Cambra-Badii, I. (Ed.) (2020). *Imaginos de los trastornos mentales en las series*. Editorial UOC.

Muñoz, M., Pérez-Santos, E., Crespo, M., Guillén, A. I., & Izquierdo, S. (2011). La enfermedad mental en los medios de comunicación: un estudio empírico en prensa escrita, radio y televisión. *Clínica y salud*, 22(2), 157-173.

Nordahl-Hansen, A., Tøndevold, M., & Fletcher-Watson, S. (2018). Mental health on screen: A DSM-5 dissection of portrayals of autism spectrum disorders in film and TV. *Psychiatry Research*, 262, 351-353.

10 El acoso escolar en las series adolescentes españolas. Estudio de caso de *Compañeros (1998)*, *Física o Química (2008)* y *Merlí (2015)*

10.1 Introducción

El acoso escolar, también conocido como *bullying*, es un problema social que afecta a niños y adolescentes en etapa escolar. Este fenómeno se caracteriza por un comportamiento agresivo y repetitivo, donde una o varias personas ejercen violencia sobre otra de forma física o psicológica. Dado que las ficciones seriadas constituyen uno de los productos audiovisuales más influyentes de la actualidad, se considera necesario analizar la representación que el acoso escolar ha tenido en ellas a lo largo de los años. Más aún cuando van dirigidas a adolescentes, pues resulta una herramienta poderosa para concienciar sobre los efectos negativos del acoso escolar, cómo reconocerlo, cómo buscar ayuda y cómo detenerlo.

Diversos estudios e investigaciones abordan esta problemática desde diferentes perspectivas. La mayoría de ellos lo hacen desde el punto de vista de la educación (Martínez Sánchez et al. 2019; Nacimiento Rodríguez y Mora-Merchan, 2014; Peña-Casares y Aguaded-Ramírez, 2021).

Otros se centran en analizar el impacto que pueden tener las series de televisión en los jóvenes espectadores, especialmente en lo que se refiere a un posterior comportamiento agresivo y a ejercer el acoso escolar. En este sentido, se han encontrado algunas investigaciones que sugieren que ciertas series de televisión pueden contribuir a fomentar actitudes violentas y conductas de *bullying* entre los jóvenes (Huesmann et al., 2003; Johnson, et al. 2002).

Es necesario también hablar del ciberacoso o *ciberbullying*, una forma de agresión intencional y repetida que genera abusos de poder a través de las nuevas tecnologías, como el correo electrónico, los chats, los móviles o las redes sociales, entre otros (Cortés Alfaro, 2020; García-Fernández et al. 2016; Gimenez Gualdo et al. 2013; Kircaburun et al. 2020; Ordóñez-Ordóñez y Prado-Cabrera, 2019).

También se han llevado a cabo estudios que han analizado la representación del *bullying* en las series de televisión, tanto en ficciones como en programas de telerrealidad. Cabe destacar en este caso la serie *Por Trece Razones* (2017-2020) de la que se encuentran gran cantidad de bibliografía desde su lanzamiento (Hernández-Carrillo, 2017; Mohammed y Hattab, 2022; Pérez-Martínez et al. 2020; Yukari Kimura et al. 2022).

Así pues, los trabajos expuestos destacan la importancia de abordar con responsabilidad el tratamiento de este tema en los medios de comunicación para no contribuir a su normalización o a su invisibilización. En conclusión, aunque existen diversas perspectivas y enfoques sobre la relación entre las series de televisión y el *bullying* o acoso escolar, parece evidente que la televisión y los medios de comunicación pueden tener un papel importante tanto en la prevención como en la perpetuación de esta problemática. Es necesario así seguir investigando para comprender mejor estas dinámicas y poder abordarlas de manera efectiva.

10.2 Objetivos

Objetivo principal:

- Identificar los patrones narrativos utilizados para abordar el tema del acoso escolar en las series adolescentes españolas.

Objetivos secundarios:

- Categorizar los diferentes motivos por los cuales se produce el acoso escolar en las series adolescentes españolas.
- Determinar la evolución que han sufrido los tipos de acoso escolar en las series adolescentes españolas.
- Analizar el surgimiento de las nuevas tecnologías en el acoso escolar de las series adolescentes españolas.

Hipótesis:

- El tema del acoso escolar en las series adolescentes españolas avanza hacia una representación más adecuada y consciente.

10.3 Metodología

La metodología consiste en un análisis de contenido mixto, cualitativo y cuantitativo, de las primeras tres temporadas de las series seleccionadas. Para llevarlo a cabo se siguen los siguientes pasos:

- Selección de las series: Se seleccionan tres series de televisión debido a su popularidad e impacto cultural en el momento de emisión, así como la relevancia histórica que tienen y la influencia en la cultura popular actual. La muestra escogida es finalmente *Merlí* (TV3, 2015-2018); *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011); y *Compañeros* (Antena 3, 1998-2002). Esta selección atiende también a los siguientes criterios, siguiendo el modelo de Hernández-Carillo (2023): que la ficción se haya emitido semanalmente entre 1998 y 2018 y esté terminada; que esté dirigida a un público adolescente; que tenga una duración mínima de 40 minutos; que se englobe en el género dramedia; y que las tramas giren en torno a los adolescentes y su día a día en las aulas.
- Visualización de las temporadas: Se visualizan las tres primeras temporadas de cada serie para identificar las tramas que giran en torno al acoso escolar.
- Identificación y categorización del acoso escolar: Se identifican los tipos de acoso y se describen para su posterior análisis.
- Cuantificación del acoso escolar: Se registran en una ficha el número de capítulos en los que aparece como tema el acoso escolar para convertirlos en porcentajes en la posterior comparación.
- Análisis pormenorizado: Se realiza un análisis detallado de cada situación para conocer la representación que tiene el acoso escolar en la serie.
- Comparativa entre las series: Se compara la representación del acoso escolar en las diferentes series para analizar su evolución.

10.4 Resultados

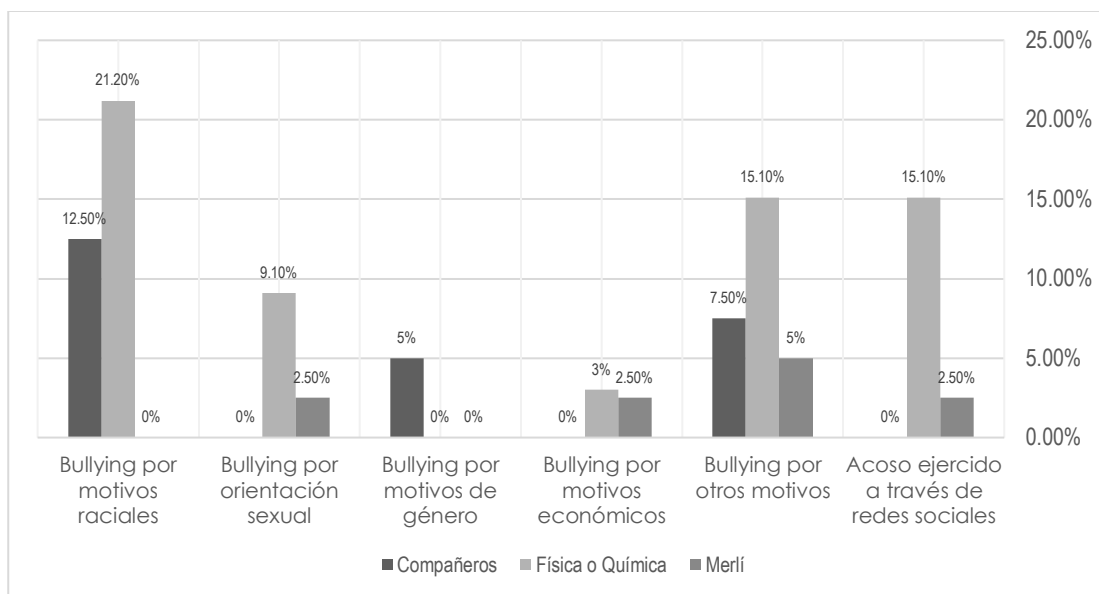
10.4.1 Tipos de bullying que aparecen en estas series

El análisis contempla todas las situaciones de acoso físico o psicológico al que someten algunos alumnos a sus compañeros y las clasifica. Se detectan y definen los siguientes motivos o vías por los cuales se produce este acoso:

- *Bullying* por motivos raciales: Se refiere a las ocasiones en las que el acoso se lleva a cabo por pertenecer a una raza o ser de un origen diferente al del acosador.
- *Bullying* por orientación o identidad sexual: Se refiere a las ocasiones en las que el acoso se lleva a cabo por la identidad u orientación sexual de los adolescentes.
- *Bullying* por motivos de género: Se refiere a las ocasiones en las que el acoso se lleva a cabo por ser mujer.
- *Bullying* por motivos de clase social: Hace alusión a las ocasiones en las cuales el acoso se da por pertenecer a una clase social o económica inferior.
- Acoso ejercido a través de redes sociales: Se refiere a las situaciones en las cuales se hace uso de las nuevas tecnologías para ejercer el acoso sobre otros adolescentes.

Gráfico 8

La representación del acoso escolar en las series analizadas



Tal y como se observa en el gráfico, el acoso escolar o *bullying* se trata en las series analizadas de manera muy dispar. Así, el mayor índice de violencia lo alberga *Física o Química*, destacando en todas las variables; a excepción del acoso por género en *Compañeros*.

10.4.1.1 Bullying por motivos raciales

El primer ítem analizado es el que se produce por motivos raciales; este es en *Compañeros* el más tratado de todos (12.5%). Se representa por primera vez en la segunda temporada a través de la trama de Tanja, una nueva alumna cuya procedencia desconocen y que no habla español, por lo que no puede transmitir su pasado. Su entrada causa incertidumbre en los profesores, puesto que no consiguen comunicarse con ella. Poco a poco, y gracias al esfuerzo de estos por proporcionarle clases de apoyo, aprende los principios básicos del idioma y es capaz de explicar que ha escapado de la guerra de Bosnia Herzegovina.

Conforme avanza la trama algunos alumnos se muestran en contra de que ella esté ahí y le hacen la vida imposible en el instituto. Es el caso de Carolo que dice: “Tiene que haber leyes que impidan que esto se llene de extranjeros, ipero si no hay trabajo ni para los españoles!”. Otros salen en defensa de Tanja, en concreto Valle: “Que los padres de Tanja no han inmigrado por gusto, sino porque su país ha sido devastado por una guerra, ¿te enteras?”.

Se representa así el debate sobre los inmigrantes y su acogimiento por parte de la sociedad española. Cabe destacar que las faltas de respeto por su procedencia son aisladas en comparación con el cariño que recibe del resto de compañeros de clase; pues incluso organizan un encierro nocturno para reivindicar el derecho de ella a quedarse en España y no ser repatriada por falta de papeles. Así, el acoso que recibe, está relacionado con alumnos violentos de ideología neonazi, que profieren insultos racistas a Tanja como: “Cállate, puta bosnia de mierda”. La serie sin embargo muestra un posicionamiento claro al respecto y estos alumnos terminan en la cárcel.

Es notable la diferencia que se establece entre el caso de Tanja, así como el trato por parte de la mayoría de sus compañeros, y otro que aparece más adelante en la serie, el de Daudá. En primer lugar, con Tanja hacen hincapié en varias ocasiones sobre que su lugar de procedencia es muy similar al español, así como su cultura y que, además, pertenece a la Unión Europea. También su apariencia es caucásica, mientras que Daudá es de raza negra.

A este último lo invitan a clase para que narre su testimonio, pues a pesar de tener 16 años lucha en la guerra de su país, Sierra Leona. Ante este sobrecogedor testimonio los alumnos ríen y le plantean preguntas irrespetuosas: “¿Y quién ganó? ¿quedasteis empate?”. Además, le recriminan que dieron un golpe de Estado y le culpan: “Pues dos no se pelean si uno no quiere”.

Esta hostilidad conjunta demostrada hacia él difiere del sentimiento de solidaridad que se tiene con Tanja. Los adolescentes muestran que consideran el país de Daudá como bárbaro y muy diferente, así las relaciones que se entablan con él son o bien de desprecio o de paternalismo.

En *Física o Química* este valor también es el mayor, presente en un 21.2% de los capítulos analizados. Ocurre de manera sistemática en la primera temporada con un nuevo estudiante de origen chino, Jan. Desde su presentación en clase ya hay comentarios generalizados racistas, aunque en la mayoría de ocasiones se perpetran por Gorka y Cabano.

Igualmente, desde el inicio de esta trama, Jan tiene defensores que intentan evitar este abuso continuado, como Yoli y Paula; con esta última inicia una relación sentimental.

Este constante *bullying* transita lo verbal, asignándole motes racistas como “Jan Tallarín”; y la discriminación, Gorka pide explícitamente a la profesora que no ponga a Ruth con Jan en un trabajo de clase por ser chino. Tras esto se realizan agresiones que ponen en peligro su integridad física. Comienzan Gorka y Cabano poniéndole la zancadilla a Jan en clase; prosiguen atándole desnudo en las duchas y pintándole de amarillo; y terminan incendiándole la mochila.

Es preciso señalar que desde el centro escolar no dan respuesta, a excepción de Roque, el profesor de arte, que sí que interviene, aunque lo hace con más violencia, amenazando a los agresores. El acoso cesa tras esto, aunque la serie no ahonda en los efectos que produce en la víctima, ni propone medidas efectivas que sirvan de referente.

A raíz de lo anterior se pueden observar dos vertientes de profesores: aquellos que frenan la discriminación racial, como Miguel en clase de teatro, que regaña a Gorka por mofarse de Jan cuando lee; y aquellos que refuerzan los estereotipos, como Olimpia, que dice a una alumna cubana: “venga a la pizarra y no dejes que te afecte esa pachorra caribeña”.

Por último, en esta serie se puede ver el acoso que acontece debido al racismo por ciertas líneas de pensamiento. Es el caso de Julio, que cuando se adhiere a un grupo neonazi comienza a hacer comentarios en clase sobre Quino: “¿Por qué él está becado? Claro, por ser sudaca, ¡Qué asco la discriminación positiva!”. Además, evita hacer trabajos de clase con él debido a su procedencia. En *Merlí* no hay ninguna representación en las tramas de alumnos extranjeros.

10.4.1.2 Bullying por orientación sexual

En *Compañeros* no hay tramas sobre el acoso por orientación sexual que afecten a los adolescentes, pues la serie, debido a la época, no representa la homosexualidad o bisexualidad a través de sus personajes principales. Trata esta temática de soslayo en una ocasión, cuando acude un profesor ponente que se declara homosexual en clase. A partir de esto rumorean que es

la pareja de Félix, el profesor de historia y gastan bromas al respecto. Él zanja el asunto dejando claro que, aunque no lo es, no habría ningún problema y que hay que respetar todas las orientaciones sexuales. Varios alumnos, en especial Carolo, muestran su homofobia con comentarios ofensivos y desprecio.

Este tipo de *bullying* es especialmente agresivo en *Física o Química* y representa un 9.1% de los capítulos. Se da contra Fer, al cual insultan de muchas maneras, le dicen que su vestuario es el de chicas y le llaman “maricona” o “julandrón”. Los principales personajes con estas actitudes son Gorka y Cabano y no es hasta que Fer y sus amigas, en concreto Yoli, les paran los pies que ellos cesan el acoso.

Sucedan también conductas homófobas hacia Fer violentas a nivel psicológico. Es el caso del complot que realizan Gorka y Oliver, pues al ver a Fer hablando ilusionado con un chico en un chat, se hacen pasar por este para engañarlo, desnudarlo y hacerle una foto para que circule el instituto. Tras esto, Oliver se siente arrepentido y pide perdón, llamando a lo sucedido “broma”. Se hace así alusión al acoso, aunque sin nombrarlo, pues Fer emite un alegato en contra de esa humillación, que le ha hecho sentirse mal consigo mismo. Resulta llamativo que la actitud de la víctima es de enfrentamiento a sus agresores y es lo que hace que cese al acoso:

“Paso, siempre va a haber hijos de puta, y si no son Gorka y Oliver serán otros, y yo no pienso cambiar lo que soy así que me toca joderme, pero tranquilo, que si algún día le tengo que decir algo a esos dos se lo diré yo en persona”.

Finalmente, en *Merlí* destaca el acoso verbal por parte de los alumnos hacia los personajes homosexuales de la serie, en la mayoría de los casos corregido contundentemente por adultos o profesores. Así sucede cuando llega un nuevo alumno al instituto, Oliver, que declara abiertamente su orientación sexual. Ante esto, Marc y Gerard se ríen de él, imitan cómo mueve las manos y comentan entre ellos: “Es que parece una tía”. Merlí, el profesor de filosofía, interviene parando la clase y reprendiéndoles: “¿Es que os creéis más machos que un gay?”.

No se aprecia ningún acto de violencia física o de homofobia generalizada en clase más allá estos comentarios iniciales. El pequeño porcentaje de la representación del acoso por orientación sexual (2.5%) a pesar de que las tramas principales versan sobre la homosexualidad de Bruno y la bisexualidad de Pol, revelan el enfoque de la serie, transmitiendo un mensaje de normalización y tolerancia.

10.4.1.3 Bullying por motivos de género

El *bullying* por motivos de género ocurre únicamente en *Compañeros*, lo cual no excluye que se aprecie un acusado machismo en las otras dos series. Sin embargo, no son hechos que se produzcan de forma continuada por parte de los alumnos a sus compañeras; ya que siempre influyen otras variables, como las relaciones de pareja. Así pues, en *Compañeros* se aprecia acoso ejercido a las mujeres por el hecho de serlo a través del profesor de historia, Olmedo; que a lo largo de sus clases profiere numerosos comentarios machistas.

Este menoscaba las capacidades de las mujeres, por ejemplo, cuando explica la lucha por el voto femenino, justificando estar en contra por creer que las mujeres tienen menos capacidad intelectual que los hombres, a lo que añade: “Y a juzgar por los resultados del ejercicio anterior no iban tan mal encaminados”. Esto influye en las calificaciones y en la forma de dirigir la clase: “Los siguientes ejercicios los vais a hacer en parejas de chico-chica, a ver si así las chicas aprueban más y se quejan menos”. A pesar de que ellas están disgustadas con esta actitud, la mayoría de los hombres presentes se ríen y se unen a los comentarios.

Además, el profesor violenta a las alumnas, menores de edad, con comentarios sobre su físico y aludiendo a su sexualidad: “Desde luego no sé porqué en la primera fila solo hay chicos, es mucho más agradable dar clase teniendo delante a las chicas”. Estos comportamientos también los hace manera privada en las revisiones de exámenes: “No sirves para estudiar, sin embargo, podrías ganar mucho dinero haciendo pases de modelos y anunciando bañadores”. Se aprecia así que va íntimamente unido el pensamiento de que las mujeres son inferiores a su trato como objetos sexuales.

10.4.1.4 Bullying por motivos económicos

No se aprecia ningún caso de acoso escolar por motivos económicos en la serie *Compañeros* entre los adolescentes, que son el sujeto de análisis. Sin embargo, sí que cabe destacar las burlas al hermano pequeño de Valle por utilizar libros de segunda mano, este sufre y pregunta a su familia porqué no tienen dinero.

En *Física o Química* hay una trama que gira en torno al *bullying* por clase social. Esta se inicia cuando el padre de Cabano entra en la cárcel y su poder adquisitivo cambia, dificultándole pagar el colegio y haciéndose visible en su vestimenta, que los demás no consideran a la moda. Sus compañeros se ríen de él cuando va al colegio con unos zapatos viejos y dicen: “¿Las has puesto en la lavadora o las has empeñado para que podáis comer?”. La sensación de malestar que causa en Cabano esta falta de dinero hace que quiera trabajar a toda costa, intentando primero ser modelo y terminando por recurrir al dinero rápido: la pornografía online; a pesar de que supone un delito, pues es menor de edad.

Se encuentra una trama similar en *Merlí* donde se ríen de Pol, que tiene problemas económicos en casa, por llevar la misma sudadera desde hace años. Él, que está trabajando en un bar por las tardes para ayudar a su padre en paro, decide robar dinero de la caja registradora. Puede así comprarse ropa nueva de marca para enseñársela a sus compañeros. Esta situación, unida a la desesperación que sufre, le lleva incluso a vender droga para poder pagar el alquiler, la luz y el agua de su núcleo familiar.

10.4.1.5 Bullying por otros motivos

En *Compañeros* se aborda el acoso escolar por motivos que no se incluyen en las categorías anteriores a través de la trama de Jose y su olor corporal. Se hace así hincapié en el olor del alumno tras las clases de gimnasia y lo apodan “mofeta”. La violencia se vuelve física cuando lo cogen en el vestuario y lo meten en las duchas a la fuerza, donde solo César sale en su defensa. Los profesores al enterarse son estrictos con los alumnos y sin nombrar explícitamente lo que es el *bullying* les explican lo incorrecto de su actitud. Una profesora insta a aquellos que

se burlan a ponerse en frente de la clase y desnudarse, tal y como han hecho con Jose. Esta metodología por parte de la docente deviene en una mayor empatía hacia la víctima, a la cual no vuelven a acosar.

En lo que respecta a *Física o Química*, el *bullying* por otros motivos ocurre en la tercera temporada con la llegada de dos nuevos personajes: Violeta y Quino. De él se burlan en numerosas ocasiones debido a la religión que profesa, la evangelista, y las consecuencias morales que tiene para él; pues comparte con sus compañeros que le gustaría ser virgen hasta el matrimonio y es portador de un anillo de castidad.

Por otra parte, está el caso de Violeta, en cuya presentación de personaje se conoce que era víctima de acoso escolar en su anterior centro educativo y el objetivo principal de las novatadas en la residencia juvenil. El motivo de burla es su físico, que no encaja con los cánones normativos de belleza, y también su personalidad, que no se asocia hegemónicamente a la feminidad, pues sus gustos son los videojuegos, los zombis y los ordenadores. Violeta se siente diferente y así lo expresa a una profesora: “¿Alguna vez has sentido que eres demasiado gorda, baja o rara como para encajar?”.

En clase Violeta tiene que lidiar con Gorka, que la acosa por su cuerpo llamándola “ballena” en numerosas ocasiones y burlándose en clase de gimnasia: “Claro, si es que las focas no saben saltar potros, ellas son más de darle a pelotas”. En estas escenas todos los compañeros ríen y nadie sale en su defensa, tampoco se observa una reacción contundente por parte de los profesores.

A Violeta le resultan dolorosos los insultos del chico que le gusta, Julio; que la llama gorda cuando los demás insinúan que hay una relación afectiva entre ambos. De esta forma, aunque Julio se esté enamorando de ella, es incapaz de reconocerlo por miedo al qué dirán. Cabe también destacar que la situación de acoso no cesa hasta que ella empieza a trabajar en su autoestima y a responder a los comentarios del resto de compañeros. Así, la serie atribuye el fin de estos comportamientos al cambio de actitud de ella.

Esta última trama sucede de manera similar en *Merlí*, a partir del personaje de Tània, a la cual en varias ocasiones insultan por su peso; Bruno le dice: “Eres una pesada, en todos los aspectos” o “puta gorda”. Igualmente, cuando Pol se enamora de Tània, lo niega y se burla de ella con sus amigos, avergonzado por su físico. Al igual que sucede con Violeta, no es hasta que Tània decide tomar una posición activa con respecto a los insultos de Pol, tirándole un pastel a la cara; que termina esta situación.

Se hace también especial hincapié en esta serie en el *bullying* por otros motivos a través de la trama de Iván, que trata de hacer activismo sobre ello. Este personaje comienza la serie recluido en su casa pues padece agorafobia debido al acoso escolar que recibía en clase. Sus compañeros lo describen como “raro” o “friki” y él verbaliza el malestar que le causa: “En clase me dejaron de hablar, soy demasiado diferente”. Iván se enfrenta finalmente a su principal agresor, Pol, que niega haberle hecho daño: “No me vengas con el rollo del *bullying*, yo no te he pegado nunca, ¡pero si ni siquiera te hablaba!”. Ante esto, el personaje aborda el tema con un monólogo que expone esta problemática de manera directa; es el primero en toda la muestra analizada:

“Te reías de mi. ¿Tú sabes lo que es que el profe ponga un trabajo para hacerlo entre dos y que nadie lo quiera hacer contigo? ¿Y que el profe te mire con cara de pena y diga «hazlo solo» y tener que aguantar las risitas del más guay de la clase y de sus amiguitos? Debe de ser muy gracioso que alguien esté marginado en clase o que se sienta diferente. Nadie me ha querido conocer, me pusiste la etiqueta del raro y así me quedé. ¿Y todo por qué? Porque pensaba diferente, porque leía periódicos...”

10.4.2 Análisis de la evolución

En lo que respecta al acoso escolar en estas series, tras el análisis pormenorizado de cada categoría se puede apreciar que el *bullying* es una preocupación reciente y que ha evolucionado. Así en 1998 en *Compañeros* no se le prestaba tanta atención al acoso escolar, no se nombraba y, aunque los profesores intentaban frenar las situaciones de violencia entre adolescentes, no

sabían establecer una línea de actuación determinada. Si bien la serie trata en ciertas tramas valores como la tolerancia y la igualdad (con alumnos extranjeros, un alumno ciego o en la lucha de las chicas contra un profesor machista); sí que es cierto que no hay un alegato intencionado y claro contra el *bullying*.

En 2008 *Física o Química* ya comienza a señalar determinadas actitudes; y plasma sin tapujos las diferentes y crueles violencias que pueden ocurrir entre adolescentes en las aulas. El punto de vista de la serie no radica en la resolución del acoso por parte de los profesores, sino en la necesidad de resiliencia y de hacer frente a los agresores por parte de las víctimas.

Por último, en *Merlí*, iniciada en 2015, se aborda el acoso escolar desde su no aceptación por parte de los profesores y la mayoría de los alumnos; pues se da por hecho que la sociedad ya está concienciada al respecto. También muestra el punto de vista del activismo, al abanderar Iván esta lucha e incluso haciendo su proyecto de investigación final de bachillerato sobre esta temática.

De esta forma, aunque cuantitativamente no hay una evolución clara, puesto que mayor representación no quiere decir mejor representación; cualitativamente sí se aprecian diferencias. Por ejemplo, en la forma de nombrarlo, pues mientras que en *Merlí* se hace alusión expresa al *bullying* en las demás se desempeñan las actitudes violentas, pero no se nombran. También es la única serie en la que se tratan las consecuencias a través de Iván, que padece agorafobia debido a que sus compañeros lo acosaban. En este sentido sí que se aprecia una evolución a mejor.

Sin embargo, y a pesar de este avance, hay un sesgo de género que atraviesa toda la muestra, pues los acosadores coinciden en ser hombres cis heterosexuales blancos. Así pues, estas actitudes recaen en los que cumplen el estereotipo de “chico malo”, aunque se aprecian diferencias en este constructo de personaje en las series analizadas.

En *Compañeros* el mayor perpetrador del *bullying* es Carolo, cuyas tramas no se representan de forma favorable y a la hora de narrar sus historias no se busca la empatía con el

personaje. Carolo saca malas notas, no tiene un grupo de amigos definido y no está involucrado en ninguna trama amorosa. Se deja así claro al espectador que la violencia que ejerce sobre los demás no tiene una valoración social positiva.

En *Física o Química* es Gorka, al que el resto de alumnos desprecian y tratan como *persona non grata*. No obstante, a medida que avanza la serie, surgen subtramas que fomentan la empatía del espectador, al reconciliar al agresor con sus víctimas. También hay que destacar que Cabano suele ser cómplice del anterior en muchas ocasiones; a pesar de esto, es caracterizado como un chico sensible y objeto de deseo de las adolescentes, protagonizando varias tramas románticas.

En la más reciente, *Merlí*, es Pol el que ejecuta la mayoría de los casos de acoso. Aún así, a partir de la segunda temporada se vuelve el protagonista, siendo tal la empatía del espectador que al finalizar la serie se le concede al personaje un *spin-off*. Desde el inicio, este se caracteriza como inteligente, carismático, admirado y objeto de deseo del resto de adolescentes; no se asocia su actitud a unas consecuencias sociales negativas. Por lo nombrado anteriormente, se considera que en estas series los agresores evolucionan hacia una representación cada vez más amistosa, buscando que el público objetivo sienta más simpatía hacia ellos.

Por otra parte, el perfil de las víctimas se mantiene constante y son víctimas de acoso todos los que se consideran diferentes; especialmente por raza, orientación sexual, género, economía y otros motivos que engloban el aspecto físico, la personalidad o las creencias. Se penaliza así lo disidente a la hora de ocupar espacios o lo que está fuera de la norma establecida.

En cuanto a la resolución de los conflictos, si bien algunos casos requieren la intervención de los profesores; muchos otros abogan por la autodefensa y el apoyo de los compañeros. Los defensores de las víctimas en las tres series coinciden en ser mujeres (Valle, Yoli, Cova y Tània) y también hombres que desafían la masculinidad hegemónica (César, Fer y Oliver).

10.4.3 El papel de las nuevas tecnologías

En cuanto al uso de las nuevas tecnologías, se puede apreciar un claro cambio, se pasa de no tener presencia en *Compañeros* a protagonizar algunas de las tramas en *Física o Química* o *Merlí*; aunque no es en la más reciente en la que tiene más representación. Así, en *Física o Química* se tratan cinco casos en la muestra analizada de acoso ejercido con el uso de las nuevas tecnologías de la época.

La primera trama se trata de la viralización de un vídeo donde Ruth realiza un *striptease* a su novio Gorka; este se envía tanto por mail como por SMS, llegando incluso a su tutora legal, la directora del colegio. Cabe destacar que el resto de alumnos le quitan importancia al asunto y no la culpan, dejando claro en todo momento que es la víctima y la responsabilidad es del que lo ha grabado y difundido. Se envía también por SMS multimedia un montaje realizado por Gorka a partir de una foto de Fer tras ser humillado y desnudado. En ambos casos llega a oídos de profesores, pero no hay un esfuerzo por parte del centro por educar en las nuevas tecnologías.

También hacen uso de vídeos o fotografías que toman a escondidas para hacer chantaje. Así sucede cuando Gorka se hace con el vídeo sexual de Fer y su novio; o cuando este mismo captura a David besándose con Fer, y lo amenaza con difundirlas para revelar su homosexualidad.

Por último, dentro del ámbito lectivo de la clase de arte, destaca la creación de un escenario de realidad virtual que imita al instituto, donde cada alumno tiene su propio avatar para relacionarse con los demás. Estos hacen un mal uso la herramienta y programan vídeos de escenas sexuales entre los avatares para ridiculizar a las personas en la vida real; primero entre profesora y alumno, y luego entre tres alumnos a raíz de un rumor: Cabano, Alma y Paula. Tras visualizarlos, se desencadenan situaciones de acoso hacia ellos en el instituto.

En la serie *Merlí* hay únicamente un caso de *bullying* a través de nuevas tecnologías, se trata de Mónica, de la cual circula sin su consentimiento un video sexual. El tratamiento de esta trama difiere de la de *Física o Química*, pues en este caso los alumnos culpan a Mónica; en vez

de advertir la problemática de que su exnovio mayor de edad esté mandando ese video para herirla: “Nadie le ha obligado a ponerse en bolas delante de una cámara”, “anda que la que iba de madura...”.

Desde el centro educativo deciden reflexionar sobre ello y advertir a los alumnos de los peligros de las nuevas tecnologías. Sin embargo, el tutor que trata el tema con ellos se muestra ambivalente con la víctima diciendo: “El único responsable es el que se dedicó a enviar ese vídeo y los que lo han reenviado, pero quiero que aprendas a no enseñar tu intimidad”. Se observa además que esto no tiene ningún tipo de consecuencia para los personajes que han pasado el vídeo, ni legal ni moral, así como tampoco la tiene para el exnovio que lo difunde.

10.5 Conclusiones

A lo largo la investigación se da respuesta al objetivo general que se persigue: identificar los patrones narrativos utilizados para abordar el tema del acoso escolar en las series adolescentes españolas. Esto se consigue a través de los objetivos específicos. El primero de ellos, categorizar los diferentes motivos por los cuales se produce, arroja como resultado cinco motivos principales: raciales, de orientación sexual, de género, económicos y otros motivos aislados.

Así, por motivos raciales ocurren constantemente contra Jan en *Física o Química*; Gorka y Cabano llegan incluso a desnudarlo y a pintarlo de amarillo. En *Compañeros* la violencia es verbal y no física, y son víctimas Tanja (una alumna refugiada de Bosnia Herzegovina) y Daudá (un adolescente africano) de comentarios racistas. Entre ambos se aprecia una gran diferencia de representación, pues mientras que acogen a Tanja y luchan por sus derechos, a Daudá se le caracteriza siempre con connotaciones negativas.

Con respecto al acoso por orientación sexual es especialmente agresivo en *Física o Química* y se da contra Fer, perpetrado por Gorka. Aunque este evoluciona como personaje hacia cierta tolerancia y una amistad entre ambos. En *Merlí* destacan comentarios homófobos cuando llega Oliver nuevo a clase o cuando Bruno explica su orientación sexual.

El único caso de *bullying* por motivos de género sucede en *Compañeros*; el profesor Olmedo menoscaba constantemente la inteligencia de las alumnas por el hecho de ser mujeres. Finalmente, el acoso es tan reiterado que el centro escolar decide tomar represalias.

Ocurre también por clase social, en concreto por la ausencia de liquidez económica. Encontramos la misma trama en *Merlí* con Pol y en *Física o Química* con Cabano. Sus compañeros se ríen de su ropa vieja o rota, ante lo cual ellos deciden trabajar a cualquier coste para ganar dinero; Pol como traficante de drogas y Cabano en una página web sexual.

Dentro del ítem de *bullying* por otros motivos encontramos acoso a dos mujeres por su compleción física: Tània en *Merlí* y Violeta en *Física o Química*. También por la personalidad, es el caso de Iván en *Merlí*, al cual sus compañeros califican de raro. Por último, en *Compañeros* desnudan y duchan a Jose, que huele mal tras las clases de gimnasia.

En cuanto al segundo objetivo secundario, determinar la evolución que cada uno de ellos ha sufrido, también se cumple y se procede a resumir los resultados obtenidos. Mientras que cuantitativamente no se aprecia una evolución clara, cualitativamente hay una tendencia hacia una peor definición de lo que es el *bullying* y de las consecuencias que este puede tener.

Por otra parte, en lo que respecta al perfil de la víctima, es constante y no evoluciona a lo largo de la muestra. Así pues, coincide en producirse a las personas que se consideran diferentes, para apartarse de ellas; destacan motivos de raza, orientación sexual, economía, género e incluso rasgos personales individuales.

En los agresores hay además un claro sesgo de género, pues en todos los casos, independientemente de la época, la violencia es desempeñada por hombres cis heterosexuales blancos. Atendiendo a la representación que se hace de estos, se aprecia una evolución negativa. Así, en *Compañeros* y en *Física o Química* se plasma de manera desfavorable a aquellos que ejercen el acoso escolar, mostrando una posición en contra y apartada de la romantización del estereotipo del “chico malo”. Sin embargo, en *Merlí*, Pol es representado positivamente: admirado, carismático y objeto de deseo del resto de personajes.

Por último, se responde al tercer objetivo secundario, que consiste en analizar el papel del surgimiento de las nuevas tecnologías en el acoso escolar. Tras el análisis, se considera infrarrepresentado con respecto a la realidad en *Merlí*, pues incluso *Física o Química*, en cuya época el avance tecnológico era menor, mostraba el mal funcionamiento que se puede hacer de estas. Aún así, ninguna de ellas ahonda en la resolución de esta problemática ni representa posibles líneas de actuación.

Se observa además una notable diferencia entre el trato del vídeo sexual de Mónica en *Merlí* y el de Ruth en *Física o Química*. Esta consiste en la reacción, pues en la primera culpan a la víctima, diciéndole que debe hacerse cargo de su intimidad; en la segunda por el contrario ponen el foco en el que ha pasado el vídeo, su exnovio Gorka.

La hipótesis de la que se parte al comienzo de la investigación es que el tema del acoso escolar en las series adolescentes españolas avanza hacia una mejor representación. Esta no ha sido confirmada, pues por una parte sí que se establece el siguiente avance: al principio no se le prestaba atención al acoso escolar (*Compañeros*); luego comenzó a observarse y a señalarse sin tener un método de actuación determinado o nombrarlo como tal (*Física o Química*); y en *Merlí* se aprecia ya la concienciación social al respecto y se refleja la postura de los profesores de tolerancia cero, no se le quita importancia y se centra en las secuelas psicológicas que puede dejar.

Además, se evoluciona desde la representación de Carolo en *Compañeros*, a Gorka en *Física o Química* hasta Pol en *Merlí*; considerando que los agresores experimentan un cambio gradual hacia una caracterización más favorable, con la intención de generar una mayor empatía por parte del público destinatario. Se concluye así que no hay una clara evolución hacia una representación más adecuada y consciente del acoso escolar que abarque todos los aspectos analizados.

10.6 Bibliografía

Cortés Alfaro, A. (2020). Acoso escolar, ciberacoso y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. *Revista Cubana de Medicina General Integral*, 36(3), 1-9.

Hernández-Carrillo, C. (2017). Análisis de la violencia de género en adolescentes en la ficción televisiva actual: el caso de Por Trece Razones. *Investigación joven con perspectiva de género II*, 42-57.

Hernández-Carrillo, C. (2023). Análisis diacrónico de la adolescencia en las ficciones televisivas españolas ambientadas en las aulas (1998-2018). *Doxa Comunicación*, 37.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n37a1882>

Huesmann, L. R., Moise-Titus, J., Podolski, C. L., & Eron, L. D. (2003). Longitudinal relations between children's exposure to TV violence and their aggressive and violent behavior in young adulthood: 1977-1992. *Developmental psychology*, 39(2), 201.

García-Fernández, C. M., Romera-Félix, E. M., & Ortega-Ruiz, R. (2016). Relations between Bullying and Cyberbullying: Prevalence and co-occurrence. *Pensamiento Psicológico*, 14(1), 49-61. doi: 10.11144/Javerianacali.PPSI14-1.rbc

Gimenez Gualdo, A., Arnaiz Sanchez, P., & Maquilon Sanchez, J. (2013). Causas, medios y estrategias de afrontamiento en la agresión online en escolares de Murcia (España). *Texto Livr: Linguagem e Tecnologia*, 6(2), 2-18. doi: [10.17851/1983-3652.6.2.2-18](https://doi.org/10.17851/1983-3652.6.2.2-18)

Johnson, J. G., Cohen, P., Smailes, E. M., Kasen, S., & Brook, J. S. (2002). Television viewing and aggressive behavior during adolescence and adulthood. *Science*, 295(5564), 2468-2471.

Kircaburun, K., Demetrovics, Z., Király, O., & Griffiths, M. D. (2020). Childhood emotional trauma and cyberbullying perpetration among emerging adults: A multiple mediation model of the role of problematic social media use and psychopathology. *International Journal of Mental Health and Addiction*, 18, 548-566.

Martínez Sánchez, I., Gómez Vallejo, E. I., & Goig Martínez, R. (2019). El acoso escolar en educación secundaria: Prevalencia y abordaje a través de un estudio de caso. *Comunitania: Revista internacional de trabajo social y ciencias sociales*, (17), 71-91.

Mohammed, E. O., & Hattab, H. A. A. (2022). The representation of Bullying in "13 reasons why" TV Show. A linguistic study. *Nasaq*, 36(3).

Nacimiento Rodríguez, L., & Mora-Merchán, A. (2014). El uso de estrategias de afrontamiento y habilidades metacognitivas ante situaciones de bullying y cyberbullying. *European Journal of Education and Psychology*, 7(2), 121-129. doi: 10.1989/ejep.v7i2.184

Ordóñez-Ordóñez, M., & Prado-Cabrera, K. (2019). Bullying y cyberbullying escolar en niños y jóvenes adolescentes: un estudio de caso. *Maskana*, 10(2), 32-41.

Peña-Casares, M. J.; Aguaded-Ramírez, E. (2021). Inteligencia emocional, bienestar y acoso escolar en estudiantes de Educación Primaria y Secundaria. *Journal of Sport and Health Research*. 13(1); 79-92

Pérez-Martínez, V. M., Rodríguez-González, M. A & Aparicio, B. (2020). Acoso escolar, violación y suicidio en twitter: segunda temporada de «por trece razones». *Vivat Academia*, (153), 137-168.

Yukari Kimura, K., dos Santos, M. A., Name Risk, E., Iossi Silva, M. A., & Abadio de Oliveira, W. (2022). Adults and school bullying in the series Thirteen Reasons Why: a bio-ecological analysis. *Ciencias Psicológicas*, 16(2).

http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S1688-42212022000201225&script=sci_arttext&tlng=en

11 El retrato de la mujer adolescente en las ficciones televisivas contemporáneas españolas

11.1 Introducción y Marco Teórico

Los medios de comunicación se encuentran entre los principales agentes socializadores e influyen en la construcción social y en la adquisición de valores de la sociedad (Piquer, 2014). Es por lo tanto necesario preguntarse qué imagen se está dando de la mujer en uno de los productos culturales más consumidos hoy día, las series de televisión; más aún, cuando el público objetivo prioritario de estas ficciones televisivas son los adolescentes, cuya personalidad se encuentra todavía en formación (Montero, 2005). Atendiendo a esta necesidad surge el presente estudio, cuyo objetivo principal es reflexionar sobre la representación de la mujer adolescente que se ofrece en la ficción televisiva española dirigida a adolescentes. Para ello, se detecta de entre toda la producción nacional aquellas series que más atienden este tema: *Merlí* (Veranda TV, 2015-2018), *Élite* (Zeta Ficción TV, 2018-2021), *Skam España* (Zeppelin TV, 2018-2020), y *HIT* (Ganga producciones, 2020-2021). De igual forma, el estudio busca señalar el porcentaje de participación femenina en el equipo técnico-artístico; así como la identificación de los personajes femeninos protagonistas y categorización en arquetipos, para realizar una posterior reflexión sobre si estos perpetúan los estereotipos tradicionales de género en sus universos ficcionales. Estos objetivos se consiguen a través de una metodología mixta, principalmente cualitativa de análisis de contenido, que analiza las diferentes series que se escogen como muestra.

Así pues, numerosas investigaciones han ido dirigidas a estudiar la presencia de la mujer en los diferentes ámbitos de la comunicación y a la visión sesgada que de estas se transmite, siendo pioneras en España las de Galán Fajardo (2006a y 2007) y Guarinos (2009). En los últimos tiempos, y debido a la tendencia de ciertos movimientos sociales, se ha notado un creciente interés por explorar la representación de las mujeres, en concreto en la ficción televisiva (Lacalle y Gómez, 2016; Hidalgo-Marí, 2017; Martínez-Jiménez y Zurbano-Berenguer,

2018; Ruiz Muñoz y Pérez Rufi, 2020). Así como sus diferentes facetas, desde algo general como su relación con estereotipos y arquetipos (Hidalgo-Marí, 2015; Perelló Roselló, 2015; Bandrés Goldáraz, 2019), hasta casos muy concretos, como las relaciones de amistad entre ellas (Narbona Carrión, 2017), o su presencia en las series políticas (Tous-Rovirosa y Aran Ramspott, 2017). Por otra parte, también resultan una guía metodológica para el presente estudio, aquellas investigaciones que se centran en la presencia femenina en el equipo de técnico-artístico (Cascajosa, 2016; Ruiz del Olmo y Hernández-Carrillo, 2021) y la relación con la representación que se hacen de las mujeres en ellas (Higueras Ruiz, 2019).

En lo que respecta al análisis de personaje, algunos investigadores aportan interesantes puntos de vista más allá de las teorías del guion clásicas; por ejemplo, analizando al personaje desde lo fenomenológico (Pérez Rufi, 2016), elaborando tablas que contemplan diferentes aspectos a través del discurso multimodal (Noboa, 2018) o clasificando las personalidades según los nuevos arquetipos (Garrido y Zapsi, 2021). Para ahondar un poco más en esta última teoría, resulta conveniente contextualizar los neoarquetipos establecidos por Faber y Mayer (2009), a partir de su principal precursor, Jung (1964).

Los arquetipos son modelos mentales a los que se recurren desde un colectivo inconsciente, sobre la base de imágenes mitológicas y antiguas creencias. Esto ha sido trasladado a otros ámbitos, en concreto a la creación de ficciones y, por supuesto, al mundo de los medios, pues son útiles tanto en la creación de personajes como en su recepción por parte del espectador. Sostenía Jung (1968) que los personajes arquetípicos ayudan a incentivar la acción en las historias, ya que personificaban características, motivaciones y cualidades que todo el mundo podía reconocer. Sin embargo, a lo largo de los años estos arquetipos han sido actualizados, encargándose Faber y Mayer (2009) de recoger las diferentes teorías entorno a ellos en una sola, que aúna las 13 personalidades arquetípicas en las cuales se categorizan los personajes analizados en este artículo.

11.2 Objetivos

Esta investigación tiene como objetivo principal analizar el retrato de las mujeres adolescentes en las series de televisión de actualidad en España (de 2015 a 2020), con la finalidad de aportar una reflexión sobre cómo se configuran las narrativas en torno al género femenino. Para ello, este estudio atiende a los siguientes objetivos secundarios:

- Localizar las series adolescentes de entre toda la producción española de los últimos cinco años (2015-2020) que cumplan estos requisitos: que estén ambientadas en las aulas escolares, que la mayor parte de los protagonistas sean adolescentes y que tengan como trama principal la relación entre ellos.
- Conocer el contexto de producción de esas series, en lo que a la presencia femenina se refiere, en cuatro ámbitos: la creación, producción, dirección y el guion; así como el porcentaje de representación femenina dentro del grupo de los adolescentes.
- Describir las prácticas de representación femenina en relación con los nuevos arquetipos y su relación con los estereotipos de género.

11.3 Metodología

El método empleado es el análisis de contenido, “una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (Krippendorff, 1990:28). Esto se pone en práctica a través de una metodología mixta; al complementar el enfoque cualitativo y cuantitativo, con la finalidad de alcanzar la triangulación de datos, y contemplando las ventajas de cada uno de ellos (Hernández, Fernández y Baptista, 2014). Así pues, la investigación se lleva a cabo a través de la observación, descripción y categorización de las mujeres retratadas en las series.

La primera fase del estudio identifica, de entre toda la producción nacional, cuál es la muestra que se analiza, delimitándola a través de las siguientes características: que se desarrolle

en las aulas de un instituto español, que sea una ficción televisiva cuya trama principal gire en torno a la vida de los adolescentes y que su principal interés sea la relación que se establece entre ellos. De esta forma, la muestra se reduce a la primera temporada de cuatro series: *Merlí*, *Élite*, *Skam España* y *HIT*, con un total de 42 capítulos. La razón que justifica acotar la muestra a la primera temporada, viene dada por la creencia de que en ella se describe y contextualiza con mayor profundidad a los personajes principales de la serie; ya que, en estos episodios, parte de la trama se centra en la presentación de los mismos, que son el sujeto de análisis.

En una segunda fase, y para conocer el contexto de la producción, se realiza un análisis cuantitativo con la contabilización, a partir de la cabecera y los créditos finales de las series, del equipo femenino en cuanto a: creación, producción, dirección y escritura de la serie; así como del número de mujeres con respecto a hombres que hay en el grupo adolescente. Esta cuantificación permite elaborar porcentajes a través de las ocasiones en las que participan las mujeres en los capítulos, en comparación con sus compañeros masculinos, y aporta información en cuanto a la participación femenina en general.

La tercera fase del estudio se basa en un visionado de la muestra, con la finalidad de identificar algunas tendencias sobre la representación de las mujeres; a partir de la cual se elaboran tablas que ayudan a analizar los 17 personajes femeninos principales, atendiendo a cuestiones que van desde su comportamiento dentro de la propia historia, hasta su perfil sociodemográfico. En estas tablas se resumen las características principales del personaje, las tramas en las que participa, la clase social a la que pertenece, su relación con los estudios, sus aficiones, el contexto familiar y los valores con los que se identifica. Por último, y a raíz de las tablas anteriores, se procede a la comparación de estas con la teoría de los nuevos arquetipos realizada por Faber y Mayer (2009), para así poder asignar a cada personaje uno de ellos. El estudio concluye con una reflexión acerca del papel de las mujeres dentro de estos arquetipos, y si suponen una innovación o si, por el contrario, perpetúan los valores tradicionales asociados a ellas.

11.4 Presencia de las Mujeres en las Series

Conviene en primer lugar contextualizar brevemente estas cuatro series dentro del marco de la ficción televisiva española. La primera de ellas es *Merlí*, producida por Veranda TV y emitida por la cadena autonómica catalana TV3 por primera vez en septiembre de 2015. El argumento gira en torno a un profesor de Filosofía llamado Merlí, que llega nuevo al instituto para ser tutor de 1º de Bachillerato, donde estudia su hijo Bruno. La serie relata los diferentes vínculos que se crean entre el profesor y un grupo de 10 adolescentes.

Entre septiembre y octubre de 2018 se estrenan *Élite* y *Skam España*, dando lugar a fenómenos totalmente diferentes. La primera de ellas la produjo Zeta Ficción TV para Netflix y resultó en una de las series españolas más exitosas de esta plataforma, contando con actores y actrices de renombre y bajo la creación de Carlos Montero, conocido por desarrollar previamente *Física o Química* (Ida y Vuelta, 2008-2011). *Élite* gira en torno a un grupo de jóvenes de un colegio privado, cuya rutina se ve alterada con la llegada de tres nuevos estudiantes becados de diferente clase social. A lo largo de la primera temporada, y a través de *flashbacks* y *flashforwards*, se investigará sobre el asesinato de uno de ellos.

La segunda consiste en una adaptación de su homóloga noruega, y fue producida por Zeppelin TV y distribuida por Movistar+. Esta serie resultó innovadora en España debido a la creación de su universo transmedia, pues las redes sociales no se limitaron a complementar su emisión, sino que formaron parte de ella, adaptándose a las nuevas formas en que los jóvenes consumen los medios. Otro aspecto a destacar es que las actrices principales no eran conocidas y no se reveló su identidad en redes; directamente se les promocionó como personajes, siendo esto parte de la estrategia transmedial. Esta serie difiere del resto de la muestra en la duración, ya que se limita a 20 minutos por capítulo, frente a las demás, que oscilan entre 45 y 60 minutos. Además, es la ficción que más se aleja del concepto de corralidad, pues se observa más protagonismo por parte de una de las jóvenes, Eva; en torno a ella gira el argumento de la

primera temporada, basado en su entrada al instituto tras el verano y el inicio de su relación tanto con un chico como con un nuevo grupo de amigas.

La última en estrenarse ha sido *HIT*, producida por Ganga Producciones y emitida en septiembre de 2020 por TVE. La serie resulta una apuesta de la televisión pública de lanzar una crítica al sistema educativo, acompañando además la emisión con un posterior debate sobre educación y juventud. Esta se centra en la llegada de Hugo, un pedagogo retirado, a un centro de educación secundaria muy conflictivo. Él decide aislar a 9 alumnos problemáticos del resto de la clase, con la finalidad de restar importancia a materias como lengua o matemáticas y centrarse en lo que considera verdaderamente importante: los temas de su cotidianeidad; como las adiciones, el sexo y la gestión de las nuevas tecnologías.

Se observan así algunas tendencias generales en lo que a este tipo de ficción respecta en España, y es que tienden a la corralidad, así como a centrar sus líneas argumentales en las relaciones entre los jóvenes. También suelen tratar asuntos que interesen a cierto público (adolescentes, estudiantes, padres y educadores) por empatía con los protagonistas. Todas ellas se ambientan en las aulas, en concreto en colegios concertados (a excepción de *Élite*, que se sitúa en un colegio privado) y se encargan de representar diferentes estratos sociales y perfiles de adolescentes heterogéneos. En cuanto a producción y distribución, también se aprecia que, al tener a los jóvenes como *target*, todas se estrenan al inicio del curso escolar, con la finalidad de acompañar a sus espectadores en el proceso.

Además, cabe destacar que estas ficciones han recibido gran atención por parte de la crítica y del público, en concreto del joven, por lo que resulta especialmente relevante el análisis de lo que transmiten. Un primer paso es reflexionar sobre el papel del equipo femenino a la hora de construir estas ficciones; más aún teniendo en cuenta los estudios citados anteriormente, que relacionan el tener mujeres entre los altos cargos con la representación que se da de ellas. En la Tabla 7 se puede observar, además de algunos datos descriptivos de cada serie, si se ha contado

con trabajadoras del audiovisual en la creación de estos productos culturales, a partir de los datos que proporcionan cabecera y créditos de la muestra.

Tabla 7

Datos de las series analizadas y porcentaje de participación de mujeres.

<i>Serie</i>	<i>Año</i>	<i>Producto ra</i>	<i>Emisión</i>	<i>Episodio s</i>	<i>% Creada por mujere s</i>	<i>% Producid a por mujeres</i>	<i>% Dirigid a por mujere s</i>	<i>% Escrita por mujere s</i>	<i>% Mujere s en pandill a</i>
<i>Merlí</i>	2015	Veranda TV	TV3	13	0%	0%	0%	18%	30%
<i>Élite</i>	2018	Zeta Ficción TV	Netflix	8	0%	0%	0%	0%	36%
<i>Skam Españ a</i>	2018	Zeppelin TV	Movista r+	11		33%	100%	66%	100%
<i>HIT</i>	2020	TVE	RTVE	10		33%	40%	22%	44%

De manera comparativa, se aprecia cómo en algunas series la presencia de mujeres en la creación, producción, dirección y escritura es mucho menor que en otras; encontrando menos representación femenina en *Merlí* y *Élite*. La primera no cuenta con mujeres en el proceso de creación hasta el final de la primera temporada, donde se escriben tres de sus trece capítulos en coguionización con Laia Aguilar y Mercè Sarrias; en cuanto a *Élite*, todo el equipo de los departamentos aquí analizados es masculino. Esta falta de voces femeninas influye en el desarrollo argumental, percibiéndose en estas dos ficciones la ausencia de tramas basadas en la sororidad; así como el tratamiento superficial de la violencia de género y otros temas de actualidad que pueden resultar de utilidad para las jóvenes espectadoras. Se aprecia en ellas un mayor uso del *male gaze* o mirada masculina tradicional, aunque con ciertas innovaciones en cuanto a estereotipos de género y a la representación de la diversidad de orientación sexual de los hombres.

En la muestra restante sí que aumenta el número de mujeres creativas; a pesar de ello, es significativo que en estas no se hace alusión a la figura del creador o creadora, mientras que en las anteriores sí se les confiere importancia, siendo el primer crédito que aparece. En *Skam España* no se habla de autoría al inicio del capítulo, sino que se espera a los créditos finales,

donde hay representación femenina por parte de su propia productora, Zeppelin TV, con dos productoras ejecutivas: Begoña Álvarez (también directora) y Pilar Blasco. Cabe destacar que es la única serie dirigida enteramente por una mujer; y que, además, el equipo de guion establece jerarquías, diferenciándose entre la jefa de este, Estibaliz Burgaleta, y dos guionistas, donde se cuenta con otra mujer, Beatriz Arias. La ficción se centra argumentalmente en los problemas de las jóvenes, siendo incluso la mayor parte del elenco actoral femenino, y girando en torno a la amistad entre ellas.

Por último, en *HIT* se aprecia equipo femenino tanto en la producción, por parte de RTVE con Mar Díaz, como en la dirección, siendo Elena Trapé directora de cuatro de los diez capítulos de la temporada. Además, *HIT* cuenta con cuatro guionistas, de entre los cuales está Yolanda García Serrano, que participa en cinco capítulos. Esta serie ofrece reflexiones, aunque no en profundidad, sobre temas únicamente femeninos; como es el estigma social por la libertad sexual de las jóvenes, o la autoestima y la construcción de la identidad a través del cuerpo. En ella, como en todas las demás series a excepción de *Skam España*, se nos muestra una pandilla de adolescentes compuesta por hombres y por mujeres. Aunque en *Merlí*, *Élite* y *HIT* el porcentaje de ellas en el grupo es inferior, con un 30%, 36% y 44% respectivamente; y, como consecuencia, también lo son sus tramas argumentales.

11.5 Las mujeres Adolescentes en la Ficción Televisiva Española Actual

La representación de las mujeres adolescentes en estas series, si bien se hace de una manera cada vez más diversa y con personajes dotados de gran profundidad, también deja entrever ciertas tendencias comunes en todos sus universos ficcionales. Tal y como se aprecia en la Tabla 8 resulta habitual contraponer dos tipos de mujeres: una buena e inocente que se encarga de asegurar el bienestar de sus allegados; y la otra manipuladora, con habilidades para el liderazgo, apasionada y sexual. Mientras que a la primera se le atribuyen características como el éxito en el ámbito académico y la baja autoestima, a la segunda se le otorgan el atractivo físico y la popularidad.

Esta polarización no es novedosa en los relatos culturales, pues perpetúa los estereotipos sexistas heredados del cine clásico americano; en los que la mujer se identifica o bien con un malvado objeto de deseo del espectador masculino heterosexual (*femme fatale* o *vamp*), o por el contrario con la encarnación de los valores familiares tradicionales. Se da así lugar a personajes contrapuestos, y que mantienen relación de enemistad a lo largo de las tramas argumentales; en especial por competir en el plano amoroso entre ellas, estas son: Tània y Berta; Lucrecia y Nadia; Eva e Inés; y Lena y Silvia.

Tabla 8*Ficha de personajes analizados*

	Personaje	Características	Tramas	Clase Social	Estudios	Aficiones	Contexto Familiar	Valores
Merlí	Tània	Alegre, buena, atenta, cariñosa, sacrificada, gorda, virginal.	Ayuda a salir del armario a Bruno (él la trata mal). Le gusta Marc y se va con su mejor amiga Berta. Estigma por ser gorda y virgen.					Baja autoestima.
	Mònica	Inteligente, madura, responsable, digna, borde, prepotente.	Nueva en el colegio. La insultan porque su ex (mayor de edad) envía vídeo sexual.	Alta.	Buena.	Leer.	Padres separados. Madre ausente por trabajo.	Madurez.
	Berta	Manipuladora, mentirosa, sexual, objeto de deseo.	Miente a su novio diciendo que está embarazada. Traiciona a Tània besándose con el chico que le gusta. Se inventa que su padre le pega para llamar la atención.	Mediana.	Mala. Ha repetido curso.	Dibujar.	Madre dueña peluquería. Comparación con su hermana.	Mentira para llamar la atención.
Élite	Carla	Caprichosa, egoísta, impulsiva, manipuladora, sexual, atractiva, objeto de deseo.	Convence a su novio Polo para abrir su relación con Cristian. Incita a Polo a asesinato y luego a ocultarlo a la policía.	Alta.			Hija de una marquesa dueña de bodega. Padre corrupto.	Consecución de lo deseado y defensa estatus social.
	Lucrecia	Apasionada, inteligente, manipuladora, clasista, competitiva.	Lucha por ser la mejor de la clase. Mantener su noviazgo con Guzmán.	Alta.	Mejor de la clase.		Padres diplomáticos.	Ambición.
	Nadia	Íntegra, responsable, inocente, sacrificada, trabajadora, musulmana, virginal.	Lucha por ser la mejor de la clase. Pelea por su propia identidad vs. la que quiere su familia.	Baja.	Mejor de la clase.		Padres musulmanes con una tienda de alimentación.	Identidad cultural.
	Marina	Rebelde, inadaptada, autodestructiva, problemática.	Se enamora del "chico malo" (Nano) e ignora a Samuel. Traiciona a su familia por dinero. Tiene sida y quiere escapar por embarazo.	Alta.	Buena. No interesa en estudios.	Danza.	Padre constructora y corrupto. Madre ama de casa.	Rebeldía para encontrar identidad.
Skam España	Eva	Introversa, triste, objeto de deseo, tóxica, romántica, atractiva.	Relación con su novio Jorge y traición a su antigua mejor amiga por Jorge. Infidelidad a Jorge. Relación con nuevo grupo de amigas.	Mediana.	No interesa en estudios.		Madre enfermera.	Toma de mala decisiones en la adolescencia.

	Nora	Protectora, empática, responsable, justa, luchadora, feminista.	Entra nueva al colegio y apoya a Eva. Defiende a Viri de Alejandro.			Cine.	Recién llegada con sus padres desde EEUU.	Feminismo y sororidad.
	Viri	Ingenua, alegre, responsable con los estudios, inocente con los chicos, influenciable.	Nueva en el instituto y quiere ser delegada. Humillada por el chico que le gusta. Traiciona a sus amigas para encajar.			Buena. Empollona.		Adolescentes influenciables.
	Cris	Divertida, libre, vividora, ligona.	Bebe y sale de fiesta. Se besa con varias personas, pero no quiere nada serio.			Mala. No interesa en estudios.		Diversión sin compromisos.
	Amira	Justa, seria, borde, inteligente, responsable, musulmana.	Problemas de estereotipos por su religión. No bebe y no sale con chicos. Apoya a Eva ante diferentes problemas.			Buena.		Responsabilidad y seriedad.
	Inés	Popular, atractiva, líder, vengativa.	Inés se porta mal con Eva e incita a que le hagan el vacío.					Popularidad.
HIT	Lena	Caprichosa, mentirosa, manipuladora, mimada, objeto de deseo, obsesiva, apasionada.	Manipula a Silvia para que haga lo que ella quiere. Incita a su novio a que quemee coche. Relación siendo ella menor con un profesor.	Mediana.		Buena.	Padre sobreprotector. Pizzería familiar.	Manipulación y mentira.
	Silvia	Manipulable, sacrificada, masoquista, bisexual, triste.	Se hace cortes para paliar ansiedad y acaba en hospital. Manipulada por Lena. Desde pequeña la llaman gorda. Enamorada de Nourdin.	Mediana.		Buena.	Lectura. Familia tradicional. Comparación con sus hermanos.	Baja autoestima.
	Érika	Alegre, divertida, fiestera, viciosa.	Trafica con pastillas de la farmacia y sufre una sobredosis. Procesando la muerte de su madre.	Mediana.		Mala.	Madre falleció por adicción y padre dueño farmacia.	Adicción.
	Marga	Seria, borde, feminista, violenta, autodestructiva, sexual.	Se meten con ella por tener relaciones con muchos chicos. Enfadada por la muerte de su hermano.	Mediana.		Mala.	Boxeo. Padres dueños de gimnasio y hermano muerto.	Ira.

De esta forma, y con la finalidad de poder asignar de manera objetiva qué tipo de personalidad corresponde a cada una de las 17 adolescentes de la muestra, se procede a su clasificación según la teoría de los nuevos arquetipos propuestos por Faber y Mayer (2009). Estos arquetipos consisten en una recopilación de numerosos autores, a partir de una sólida base teórica, atribuyendo adjetivos principales para cada una de las 13 personalidades que establecen. En la Tabla 9 se aprecia así la división entre: cuidadora, creadora, mujer común, exploradora, heroína, inocente, bufón, amante, maga, forajida, gobernadora, sabia y sombra. Muchas de estas cualidades coinciden directamente con la ficha de personajes elaborada

anteriormente, por lo que resulta sencillo identificar la repetición de patrones que se llevan a cabo en las cuatro ficciones analizadas.

Tabla 9

Síntesis de los nuevos arquetipos propuestos por Faber y Mayer

Arquetipo	Definición
<i>Cuidadora</i>	Cuidadora, compasiva, generosa. Protectora, devota, sacrificada y a menudo parental. Bondadosa, amigable, solidaria y confiada.
<i>Creadora</i>	Innovadora, artística, ingeniosa. A veces anti social. Soñadora en busca de la novedad y la belleza de lo estético. Primará calidad sobre cantidad. Con mucho mundo interior.
<i>Mujer común</i>	Persona común de clase trabajadora, perseverante, ordenado, sano. Fatalista, un humanista realista y decepcionado.
<i>Exploradora</i>	Aventurera, independiente, busca el descubrimiento y la realización. Solitario e indomable. Observador de sí mismo y del entorno. Constantemente en movimiento.
<i>Heroína</i>	Guerrera, valiente e impetuosa. Salvadora, acepta tareas para probar su valía y convertirse en inspiración para los demás.
<i>Inocente</i>	Pura, fiel, ingenua e infantil. Humilde y tranquila. Quiere felicidad y simplicidad. A menudo tradicional.
<i>Bufón</i>	Vive para divertirse y entretenerse. Cómica, juguetona y traviesa. Irónica y alegre, a veces irresponsable. Bromista.
<i>Amante</i>	Romántica, sensual y especialmente apasionada. Busca encontrar y dar tanto amor como placer. Seductora y encantadora pero peligrosa, a menudo caprichosa e impetuosa. Pareja cálida, juguetona, erótica y entusiasta.
<i>Maga</i>	Visionaria, alquimista. Que busca los principios del desarrollo y el funcionamiento de las cosas. Fundamentalista interesada en las fuerzas naturales, las transformaciones y los cambios.
<i>Forajida</i>	Rebelde, superviviente e inadaptada. A menudo vengativa, rompe las reglas por su ira oculta. Salvaje, destructiva y provocadora, ha pasado mucho tiempo luchando y herida.
<i>Gobernadora</i>	Fuerte sentido del poder y del control. Es la líder, la jefa. Influyente y obstinada, incluso tiránica.
<i>Sabia</i>	Valora el conocimiento, la verdad y la comprensión. Experta y consejera, posee sabiduría y perspicacia. Pretenciosa, erudita e inteligente. Guía mística y prestigiosa.
<i>Sombra</i>	Violenta y primitiva. Representa los aspectos más oscuros de la humanidad. Rechazada, torpe, desesperada emocionalmente. Carente de moralidad.

Nota: elaboración a partir de Faber y Mayer (2009, p. 309).

11.5.1 *La Gobernadora y la Amante*

A la hora de adjudicar los principales arquetipos, se observa la tendencia a incorporar en todas las series un personaje femenino como Gobernadora y Amante, siendo un total de 6 sobre 17. Como se puede observar en la Tabla 10 algunas de ellas son Berta, Lucrecia, Inés y Lena; que comparten rasgos comunes con respecto al arquetipo de Gobernadora, puesto que ejercen un fuerte sentido del poder sobre los demás, llegando incluso a manipularlos. Esto, en el contexto de un instituto, se traduce en diferentes líneas argumentales sobre las relaciones de amistad, y redonda en la popularidad de estas mujeres en su círculo cercano.

Tabla 10

Arquetipo relacionado los con personajes de las series analizadas

Merlí	Tània	Inocente/cuidadora	HIT	Lena	Gobernadora/amante
	Berta	Gobernadora/amante		Silvia	Cuidadora
	Mònica	Sabia		Marga	Forajida/sombra
Élite	Marina	Forajida		Èrika	Bufón
	Lucrecia	Gobernadora		Eva	Amante
	Nadia	Cuidadora/inocente		Inés	Gobernadora/amante
	Carla	Amante	Nora	Heroína/cuidadora	
Skam España			Viri	Inocente	
			Cris	Bufón	
			Amira	Sabia	

Todas coinciden en el influjo que realizan sobre sus compañeros, mintiendo y trazando estratagemas con tal de mantener el control de la situación y conseguir sus objetivos. A través del don de la palabra, consiguen poner a los demás en situaciones comprometidas para terminar haciendo lo que ellas quieren; hasta incluso quemar un coche (Lena) o chantajear a su profesor para que le ponga mejores notas (Lucrecia). Cabe además destacar que, habitualmente, la manipulación la ejercen sobre los hombres que las contemplan como objeto de deseo; así como sobre sus amigas con personalidad menos fuerte, de las cuales se aprovechan.

Es usual que los personajes anteriores, además de con la Gobernadora, estén relacionados con el arquetipo de la Amante; a excepción de algunas cuya única característica es esta última, como Carla o Eva. Todas ellas comparten la habilidad de ser tan sensuales como

apasionadas, y al identificar las diferentes tramas en las que se implican, la mayoría resultan ser amorosas o sexuales. Estas adolescentes fingen ser funcionales de cara al mundo adulto; sin embargo, en el propio contexto en el que se desenvuelven, hacen daño a la gente que les rodea, pues son caprichosas y desean conseguir sus objetivos, frecuentemente un hombre. De esta forma, con tal de estar con el joven que desean, son capaces de realizar diferentes acciones; desde pequeños detalles hasta causar serios desequilibrios en su universo. Berta es capaz de inventar un embarazo para que su novio no termine la relación; Lucrecia acosa a una compañera que llama la atención de su novio; Eva hace daño a su mejor amiga para quedarse con el chico que le gusta; e Inés difunde la fotografía que destapa la infidelidad de Eva, vengándose así por tener una relación con Jorge.

La manipulación y la seducción son valores que se atribuyen en algunos casos solo a las mujeres de las series, como Berta en *Merlí*, Lucrecia en *Élite* o Lena en *HIT*. Otra característica notable es que aquellas catalogadas como Gobernadora y Amante representan a las más atractivas físicamente, dentro del universo ficcional al que pertenecen; pues son el objeto de deseo del resto de personajes, así como las más seguidas por el fenómeno fan. Cabe mencionar la unión que se hace de esta cualidad con la inteligencia: en el caso de Lucrecia y Lena, también obtienen excelentes calificaciones. Habiendo así analizado las cuatro series, y a pesar de la búsqueda de la igualdad hoy día, en la mayoría de ellas estos arquetipos se ven representados únicamente por personajes femeninos; ya que estas no comparten las aulas con ningún hombre con la misma personalidad.

11.5.2 La Cuidadora y la Inocente

El análisis evidencia que resulta recurrente el arquetipo de Cuidadora e Inocente, utilizándose en 5 de las 17 adolescentes; en algunos casos, como Tània o Nadia, representados ambos por el mismo personaje. Estos están relacionados con los valores tradicionales históricamente atribuidos a las mujeres; y se asocian con la ingenuidad y la pureza, la fidelidad a los que las rodean, el sacrificio en pos de los demás, y la bondad y el esfuerzo por cuidar a

amigos y familiares. Es el caso de varias aquí analizadas que, a pesar de su juventud, personifican la renuncia de su voluntad y su vida personal en detrimento de la familia; así lo hace Nadia, trabajando por las tardes en el negocio de sus padres y respetando las normas de conducta que ellos le imponen. Lo anterior les ocurre aun en el ámbito amistoso; como Tània, que deja de lado sus sentimientos y necesidades con tal de estar siempre para sus amigos. Además, ellas poseen la característica de ser bondadosas y solidarias, siendo regularmente las que apoyan e incluso acatan las decisiones de los personajes Gobernadoras; así le ocurre a Silvia con respecto a Lena. También se observa que la inteligencia práctica no es algo asociado a estos arquetipos (al contrario que en las Gobernadoras); sin embargo, y debido a que todas ellas coinciden en ser responsables, sí que se aprecia un buen rendimiento académico.

Otro importante aspecto que comparten es que sufren rechazo de algún tipo por parte de sus compañeros, normalmente debido al aspecto físico. Concretamente, Tània y Silvia reciben burlas por su peso, mientras que a Viri le hacen saber que no es atractiva; esto provoca que todas tengan una baja autoestima y sean más vulnerables. Igualmente, Nadia sufre rechazo por su cultura, pues luce *hijab* y no bebe por su religión, lo cual genera risas entre el resto de compañeros. Las características asociadas a estos arquetipos, junto con la baja autoestima, terminan reflejándose en la sexualidad; pues, mientras que las Amantes son el objeto de deseo de los demás personajes, las Cuidadoras y, sobre todo, las Inocentes, se caracterizan como mujeres que no han tenido relaciones sexuales (Tània, Viri y Nadia) o que han tenido malas experiencias, y por ello no son sexualmente activas (Silvia). De esta forma, y habiendo analizado a sus homólogos masculinos, se puede afirmar que los valores del cuidado, el sacrificio y la inocencia, se atribuyen a personajes femeninos, salvando una excepción de este arquetipo en hombres (Samuel en *Élite*).

11.5.3 Nuevos Arquetipos Femeninos

En contraposición con lo descrito anteriormente, otros arquetipos, hasta ahora representados por hombres, comienzan a atribuirse a mujeres en este tipo de ficciones

televisivas. Es el caso del Bufón, que en *Merlí* lo encarna tanto Marc como Gerard y en *Élite* por Cristian; sin embargo, en *Skam España* lo personifica Cris y en *HIT*, Érika. Esto resulta novedoso, pues tradicionalmente el humor es una característica que no ha identificado a las mujeres en los relatos culturales de ficción. En estas series se va más allá, sin caer en construcciones estereotipadas se indaga en el concepto de que, a pesar de que las características de este tipo de personajes sean la diversión, lo cómico y la alegría; detrás de esa apariencia bromista suele esconderse algún tipo de sufrimiento. Un ejemplo es el personaje de Érika que, si bien cumple el arquetipo de Bufón, también se conoce su contexto familiar (muerte de su madre) y su adicción a las drogas, debido a la tristeza que este le provoca. Lo mismo sucede con Cris, que esconde una personalidad muy sensible bajo un fingido interés únicamente por la diversión y la fiesta.

Arquetipos como Forajida o Sombra, cuyas representaciones masculinas suelen ser comunes, debido a la violencia que implican y a que ese rasgo ha sido usualmente enlazado con los hombres; empiezan aquí a ser compartidos con las mujeres. Sin embargo, en las ficciones donde se identifican es en ambos géneros: en *Élite* lo representan tanto Nano como Marina; y en *HIT*, Marga y Nourdin. De esta manera, se les otorgan a los personajes femeninos características como la independencia, la soledad, la autodestrucción, la personalidad atormentada y la rebeldía por conflictos internos; lo cual deviene en actitudes violentas, antisociales y disfuncionales, que no acostumbran a representar ellas. A pesar de esto, en el caso de Marina se ven igualmente marcadas por la influencia de un hombre; ya que, tanto la rebeldía que demuestra, como sus ganas de escapar de la ciudad, son debido al amor que siente por Nano. Por el contrario, Marga es, de entre toda la muestra, el primer personaje femenino físicamente violento; pues siente ira debido a la repentina muerte de su hermano en un accidente de tráfico.

Se encuentran también dos casos reconocidos en mujeres del arquetipo de la Sabia; destacando valores en ellas como la verdad y la justicia, y siendo las consejeras y guías de comportamiento de su entorno cercano. Son Mònica y Amira, que se muestran responsables y se

ensalza su madurez; sin embargo, también se las tilda de ser antipáticas, ariscas y pretenciosas en cuanto a sus conocimientos. Esto es algo que habitualmente ocurre solo con las mujeres sabias, mientras que a sus iguales masculinos no se les adjudica esa connotación negativa (Joan en *Merlí*).

Por último, sorprende ver en el universo ficcional de este tipo de series el arquetipo de Heroína representado por una mujer, más aún cuando esta comparte rasgos de Cuidadora; si bien es cierto que, en dicha serie (*Skam España*), el reparto es en su totalidad femenino. Sucede así con Nora, que aúna los valores feministas y aporta justicia y valentía a la trama para enfrentarse a los demás, así como para señalar las diferentes desigualdades que acontecen. Igualmente, Nora cuida a sus amigas y en especial a las más débiles; sin embargo, esto no se representa desde el punto de vista de la fragilidad y la debilidad como en otras series (Tània en *Merlí*).

11.5.4 Relaciones entre los Arquetipos

Es igualmente pertinente para el análisis la forma en que tienden a relacionarse diferentes arquetipos entre ellos, ya que perpetúan ciertos roles sexistas repetidos a lo largo de la historia de la ficción. Se observa la predisposición de los personajes Cuidadora o Inocente, siendo en su mayoría mujeres, a establecer relaciones románticas, tanto platónicas como sexoafectivas, con personajes Sombra o Forajido masculinos. Sucede así entre Tània y Pol en *Merlí*; Viri y Alejandro en *Skam España*; y Silvia y Nourdin en *HIT*. La excepción resulta Marina en *Élite* que, cumpliendo el arquetipo de Forajida, trata de iniciar una relación con Samuel, de personalidad Cuidador; aunque finalmente esta termina con Nano, que es Sombra. De esta forma, y aunque en todas ellas se comprende el esfuerzo de la trama por huir del amor romántico idealizado para dar a los adolescentes una muestra de relaciones sanas; al final se afianza el patrón de ser los personajes femeninos aquellos que apaciguan el carácter independiente, rebelde e incluso violento y autodestructivo de los masculinos.

Además, se afianza la representación tradicional de la rivalidad entre mujeres, contraria a la sororidad, pues las Cuidadoras e Inocentes se ven irremediabilmente heridas por las Gobernadoras y Amantes. Esto deviene en relaciones de amistad disfuncionales, en las cuales estas últimas manipulan y atormentan a las otras; aprovechando su condición de popularidad y atractivo físico, frente a la vulnerabilidad y la baja autoestima. También, al analizar las tramas, los resultados evidencian que la mayoría de los conflictos entre ellas surgen de la lucha por un mismo objeto de deseo: un hombre. Así ocurre con Berta y Tània al pelear por Marc; Lucrecia y Nadia, que se disputan el amor de Guzmán; y por último Eva e Inés, combatiendo por Jorge.

11.6 Conclusiones

El análisis atiende así al objetivo principal del estudio, consistente en estudiar el retrato de las mujeres adolescentes en las series de televisión de la actualidad española. La investigación concluye que sí que se aprecia mejora con respecto a los valores tradicionalmente atribuidos a las mujeres, gracias a la vinculación hacia nuevos tipos de personalidad; a pesar de que todavía hay una gran cantidad de actitudes que se repiten desde tiempos del cine clásico, sobre todo en relación a la contraposición de la mujer fatal y la mujer cuidadora e inocente.

En primer lugar, se cumple este objetivo habiendo identificado las principales ficciones que van de 2015 a 2020 y que están desarrolladas en las aulas españolas, cuyo argumento gira en torno a la relación de los adolescentes, siendo estas: *Merlí*, *Élite*, *Skam España* y *HIT*. Así como señalando los principales personajes femeninos que se prestan al análisis, siendo un total de 17 mujeres adolescentes, todas ellas construidas en torno a los nuevos arquetipos de personalidad.

En segundo lugar, y a raíz del análisis de la presencia femenina en cuanto a los papeles de creación, producción, dirección y escritura, así como en el elenco actoral de la pandilla de adolescentes; se concluye que hacen una diferente representación de ciertos aspectos de las adolescentes aquellas ficciones que cuentan con más mujeres en su equipo. Destacan así *Skam España* y *HIT*, tratando con especial sensibilidad temas como la sororidad o la sexualidad

femenina, ofreciendo personajes menos estereotipados; al contrario que *Merlí* y *Élite*, pues está marcada por la mirada masculina, y ofrece una versión menos profunda de ellas frente a sus compañeros hombres. Se determina que, en las series donde hay más presencia femenina, es donde se ofrecen más personajes fuera de los moldes del arquetipo tradicional; que adjudica a las mujeres características como la manipulación y la seducción (arquetipo Gobernadora/Amante) o la pureza, bondad y abnegación (Cuidadora/Inocente). Por último, y en lo que a esta cuestión se refiere, se aprecia una diferencia con respecto a la atribución de créditos; y es que, en las dos series donde mayor alusión se hace al papel del creador, el equipo es masculino (*Merlí* y *Élite*); mientras que, en las que es enteramente femenino (*Skam España*) o mixto (*HIT*), se prescinde de esta etiqueta.

De manera más extensa, en lo que respecta al retrato de lo femenino en relación con los arquetipos, las conclusiones que se extraen son las siguientes. Para empezar, cabe destacar que el arquetipo de la Gobernadora unido al de la Amante está en todas las series, siendo el que más se atribuye a las mujeres. Aunque a este se le confieran características positivas, como la de liderazgo y el atractivo físico; sigue vinculado a cualidades negativas, como la manipulación, el egoísmo y la rivalidad con otras mujeres por conseguir a un hombre; destacando las tramas en las cuales hieren a otros personajes. Esta plasmación de mujeres eróticas y malvadas, líderes y tiránicas, evoca estereotipos tradicionales no superados del pasado, como es el de la *femme fatale*.

En contraposición a los anteriores, y como segundos más ampliamente representados, se encuentran el de Cuidadora y el de Inocente, habitualmente de manera conjunta. A pesar de que se les atribuyen habilidades aparentemente positivas, como la bondad, la generosidad y la ingenuidad; las propias tramas en las que se ven envueltas son negativas, ya que otros personajes les hacen daño. Además, todas sufren rechazo, normalmente por su cuerpo, y se representan como menos atractivas y de baja autoestima; esto está ligado a la sexualidad, pues coinciden en no tener una vida sexual activa. Tal y como ocurre con el de Gobernadora y

Amante, el arquetipo de Cuidadora e Inocente se da únicamente en los personajes femeninos de estas series; resultando una visión muy estereotipada de la realidad, al conferir a las mujeres valores de sacrificio, abnegación, pureza y suministro de cuidados.

Sin embargo, cabe también mencionar de manera positiva, la apertura de estas series a plasmar nuevos arquetipos adjudicados a mujeres, aunque con una representación menor. Estos son el arquetipo de Bufón, tratado con profundidad y alejado del estereotipo; de Forajida o Sombra, aunque con una representación todavía supeditada a lo masculino; de Sabia, con una connotación negativa de antipatía que no se encuentra en sus homólogos hombres; y una pionera introducción del de Heroína, defendiendo además los valores feministas a través de diferentes tramas.

Por último, es importante señalar que se repiten ciertos patrones a la hora de representar las relaciones entre estos arquetipos, observándose los vínculos románticos entre la Cuidadora o Inocente femenina con el Sombra o Forajido masculino; afianzando el estereotipo de que las mujeres deben apaciguar los instintos violentos de los hombres. También la amistad basada en el concepto tradicional de la rivalidad entre mujeres, dándose entre personajes Gobernadoras y Amantes con Cuidadoras e Inocentes, y sustentándose en la lucha por un hombre.

Partiendo de las conclusiones aquí expuestas, y debido a su actualidad y pertinencia, así como a las limitaciones del estudio, que se justifican por cuestiones de extensión; se abren líneas de investigación para futuras ocasiones. Estos análisis pueden considerar la totalidad de las temporadas de estas mismas series; o incluso plantear nuevos proyectos que se ajusten a los parámetros aquí seleccionados, para así fortalecer las conclusiones alcanzadas y obtener más resultados generalizables, de cara a enriquecer esta área científica.

11.7 Bibliografía

Bandrés Goldáraz, Elena. (2019). “Pervivencia en la serie de televisión La que se avecina de los estereotipos contra las mujeres denunciados por Simone de Beauvoir”. *Doxa Comunicación*, vol. 29, 75-95. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n29a4>

Casajosa, Concepción. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.

Faber, Michael. y Mayer, John. (2009). “Resonance to archetypes in media: There’s some accounting for taste”. *Journal of research in personality*, vol. 43, núm. 3, 307-322.

<https://doi.org/10.1016/j.jrp.2008.11.003>

Galán Fajardo, Elena. (2006). “Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva”. *Revista ECO-PÓS*, vol. 9, núm. 1, 58-81.

<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9475>

Galán Fajardo, Elena. (2007). “Construcción de género y ficción televisiva en España”. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, vol. 28, 229-236.

<https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C28-2007-28>

Garrido, Rocío. y Zaptsi, Ana. (2021). “Arquetipos, Me Too, Time’s Up y la representación de mujeres diversas en TV”. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, vol. 68, 21-33. <https://doi.org/10.3916/C68-2021-02>

Guarinos, Virginia. (2009). “Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España”. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, vol. 17, vol. 33, 203-211. <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>

Hernández, Roberto., Fernández, Carlos. y Baptista, María del Pilar. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.

Hidalgo-Marí, Tatiana. (2015). “La mujer fatal en las series humorísticas españolas: una renovación del estándar en las series *Aída* y *La que se avecina*”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, vol. 53, 1-19. <https://doi.org/10.7238/a.voi53.2545>

Hidalgo-Marí, Tatiana. (2017). “De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española”. *Prisma Social*, núm. 2, 291-314.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=353752825011>

Higuera-Ruiz, María José. (2019). “Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018), Y

Killing Eve (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-). *Admira: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, vol. 7, núm. 2, 85-106.

<http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.04>

Jung, Carl Gustav. (1964). *Approaching the unconscious*. London: Aldus.

Jung, Carl. Gustav. (1968). *The archetypes and the collective unconscious*. Princeton: Princeton University Press.

Krippendorff, Klaus. (1990). *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.

Lacalle, Charo. y Gómez, Beatriz. (2016). “La representación de la mujer en el contexto familiar de la ficción televisiva española”. *Communication & Society*, vol. 29, núm. 3, 1-15.

<https://doi.org/10.15581/003.29.3.1-14>

Martínez-Jiménez, Laura. y Zurbano-Berenguer, Belén. (2018). “Perdóname señor. Construcción identitaria y estrategias de supervivencia de la(s) feminidad(es) andaluza(s) en la ficción popular”. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, núm.4, 95-116.

<http://dx.doi.org/10.7203/rd.voi4.115>

Montero, Yolanda. (2005). “Estudio empírico sobre el serial juvenil «Al salir de clase»: Sobre la transmisión de valores a los adolescentes”. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, núm. 25,

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15825070>

Narbona Carrión, María Dolores. (2017). “Las relaciones de amistad entre mujeres en los productos culturales: análisis de la serie de televisión *Girls*”. *Océanide*, núm. 9.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6236613>

Noboa, María Fernanda. (2018). “La feminidad en la SITCOM doméstica: representación y estereotipos: el caso de *Modern Family*”. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, núm. 4, 67-93. <http://dx.doi.org/10.7203/rd.voi4.111>

Pallarés Piquer, Marc. (2014). “Medios de comunicación: ¿espacio para el ocio o agentes de socialización en la adolescencia?”. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, núm. 23, 10-22.

Perelló Roselló, María del Mar. (2015). “Arquetipos femeninos en *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012)”. *Acotaciones*, núm. 34, 111-131.

<https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/150467>

Pérez Rufí, José Patricio. (2016). “Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica”. *Razón y palabra*, vol. 20, núm. 95, 534-552.

<https://www.iteso.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>

Ruiz Muñoz, María Jesús. y Pérez Rufí, José Patricio. (2020). “Hermanas, amigas y compañeras en serie. La ficción coral femenina española de las televisiones generalistas y plataformas VOD (1990-2019)”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol 26., núm. 2, 807-826. <http://dx.doi.org/10.5209/esmp.67828>

Ruiz del Olmo, Francisco Javier. y Hernández-Carrillo, Cristina. (2021). “La presencia de la mujer en los filmes galardonados a lo largo de las 20 ediciones del Festival de Málaga de Cine en Español”. *Cadernos Pagu*, núm. 62. <https://doi.org/10.1590/18094449202100620012>

Tous-Rovirosa, Anna. y Aran-Ramspott, Sue. (2017). “Mujeres en las series políticas contemporáneas. ¿Una geografía común de su presencia en la esfera pública?”. *El Profesional de la Información*, vol. 26, núm. 4, 684-694. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.jul.12>

PARTE III: CONCLUSIONES

12 Conclusiones Generales

A través de la realización de esta tesis doctoral se alcanzan algunas conclusiones generales, íntimamente relacionadas con los objetivos trazados al inicio de la investigación. Así, el objetivo principal de *analizar la representación de la adolescencia y los temas que la rodean en la ficción televisiva española ambientada en las aulas y emitida de 1998 a 2020* se considera cumplido; al abarcar cada una de las publicaciones anteriores una porción de las cuestiones involucradas que requerían análisis, tanto de forma retrospectiva como esbozando una radiografía del objeto de estudio en la actualidad.

De igual manera se alcanzan los objetivos específicos, que ayudan a la extracción de conclusiones particulares. Se buscaba pues *identificar las series españolas más representativas de cada época sobre adolescencia en las aulas entre 1998 y 2018*; resultando, tras estudiar retrospectivamente la historia de la televisión en España, en estas tres: *Compañeros* (Ríos San Martín et al., 1998-2002), *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) y *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018). Además, se añaden, al tratar de *localizar de entre toda la producción española las series adolescentes contemporáneas a la realización de la tesis (2015-2020)*, las siguientes: *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente).

Profundizando en estas últimas, se perseguía *conocer el contexto de producción de las ficciones televisivas adolescentes actuales en lo que a la presencia femenina se refiere*. Así pues, al analizar el papel de creación, producción, dirección y escritura; se llega a la conclusión de que transmiten diferencias en la representación de ciertos aspectos aquellas que cuentan con más mujeres en su equipo. Esto sucede en *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente); pues se aprecia el gusto por temas como la sororidad o la sexualidad femenina, así como unos personajes menos estereotipados.

De forma contraria se encuentran *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018) y *Élite* (Betancor et al., 2018-presente); donde hay una acuciada mirada masculina y se ofrece una versión menos

profunda de ellas frente a sus compañeros hombres. En estas se perpetúa la asignación de los arquetipos tradicionalmente relacionados a las mujeres de “gobernadora” o “amante”, con valores asociados a la manipulación y la seducción; o a los de “cuidadora” o “inocente”, donde destacan la pureza, la bondad y la abnegación. Estudiar el contexto de producción lleva también a una conclusión referida a la atribución de los créditos de las series; y es que, en las dos donde mayor alusión se hace al papel del creador en la cabecera inicial, el equipo es mayoritariamente masculino; mientras que, en las que es enteramente femenino o mixto, incluso se prescinde de esta etiqueta.

Con respecto al contenido de las ficciones, era pertinente *detectar los temas que se repiten con mayor frecuencia en las series adolescentes españolas*; dando como resultado el tratamiento de los siguientes de manera recurrente a lo largo de toda la muestra: el papel de la mujer adolescente, la masculinidad en el adolescente, la sexualidad de los adolescentes, la orientación sexual adolescente, el *bullying* en los adolescentes, la relación de los adolescentes con el alcohol y las drogas, la relación de los adolescentes con la salud mental y la influencia del entorno familiar adolescente.

Al comparar estas temáticas con la realidad social actual de los jóvenes se concluye que hay todavía asuntos no representados. Así pues, se detecta la ausencia hasta 2020 de otros temas ya tratados amplia y frecuentemente en la ficción extranjera. Entre ellos se encuentran: las personas adolescentes con discapacidad, lo *queer* más allá de la homosexualidad y la bisexualidad masculina, haciendo especial hincapié en las lesbianas y también en la identidad de género; así como los modelos relacionales alternativos.

Igualmente, y a lo largo de las publicaciones, se responde extensamente al objetivo específico de *identificar los patrones narrativos utilizados para abordar los temas detectados y evaluar su evolución*. Se procede aquí a realizar un breve resumen de cada uno de ellos. En primer lugar, y en lo que respecta al papel de la mujer adolescente, no se aprecia una evolución clara; puesto que en las ficciones anteriores se observaba mayor esfuerzo por mostrar ciertas

realidades hoy día se consideradas superadas. Ejemplo de ello son las situaciones de violencia sexual mostradas en *Compañeros* (Ríos San Martín et al., 1998-2002) o en *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011).

Por otra parte, se señala aquí una mínima mejora en algunas de las series actuales hacia un *casting* femenino con más variedad de cuerpos, como es el caso de *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente); aunque sin llegar todavía a una representación ajustada a la realidad. Resulta un ejemplo paradigmático *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), digna sucesora de *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) a la hora de mostrar cuerpos normativos.

En este sentido, profundizando en las representaciones actuales, se buscaba también *describir las prácticas de representación femenina adolescente en relación con los arquetipos y los estereotipos de género*. Si bien se aprecia la repetición de ciertos arquetipos heredados del cine clásico, como es la contraposición de la mujer fatal y la mujer cuidadora e inocente; también hay una vinculación hacia nuevas formas de personalidad en mujeres, como la de “bufón” o “heroína”.

Sin embargo, estas no siempre se caracterizan en ellas de la misma manera que en sus compañeros, al presentar connotaciones negativas, como es la antipatía para el arquetipo de “sabia”; o necesitar estar supeditadas y lideradas por un elemento masculino, como en el de “forajida” o “sombra”. Además, las relaciones amorosas siguen sucediéndose entre “cuidadoras” que apaciguan los caracteres rebeldes del “sombra” o “forajido”. También continúa la rivalidad entre las mujeres del grupo adolescente con una contraposición maniquea entre personajes “gubernadoras” y “cuidadoras” o “amantes” e “inocentes”.

En cuanto al papel de los hombres, aunque con algunos personajes se refuerza el estereotipo de la representación de la masculinidad tóxica, también se ofrecen en todas las series ejemplos alejados de lo hegemónico tradicional. Son así adolescentes complejos, sensibles, que buscan crear vínculos entre ellos, desde *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002) hasta *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018) o *Élite* (Betancor et al., 2018-presente). No obstante, sí que se

observa una clara evolución en cuanto a la no normalización de la violencia cotidiana de los hombres hacia las mujeres. Ejemplo de ello es la disminución de piropos, contacto físico no deseado o vejaciones contra la mujer que se observaban recurrentemente en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002) con el beneplácito de los profesores; que ya no se toleran y se reprenden desde el mundo adulto en series como *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente).

En siguiente lugar, todas las ficciones analizadas, independientemente de la época, coinciden en mostrar la adolescencia como una etapa muy sexual. Sin embargo, el tono didáctico se localiza en mayor medida en las primeras series, *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002) y *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011); que dedicaban tramas a concienciar sobre el uso del preservativo y a informar sobre las infecciones de transmisión sexual. También resulta innovadora en este sentido *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), al incluir un personaje con VIH para desmontar posibles prejuicios y trasladar al espectador el mensaje de que indetectable es igual a intransmisible.

Además, la gran mayoría de las series comparten líneas argumentales sobre la importancia de tener relaciones sexuales solo cuando los jóvenes se sientan cómodos y preparados; aunque se observa que estas disminuyen en las más recientes. Por el contrario, aumenta la representación del uso compulsivo del sexo como paliativo de ciertos desórdenes e infelicidad. Sucede en *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) y *Élite* (Betancor et al., 2018-presente) como reacción ante el duelo, señalando en la propia trama la problemática de esta actitud. En lo que se refiere a los modelos relacionales alternativos, su representación resulta anecdótica, encontrándose únicamente presente en *Élite* (Betancor et al., 2018-presente).

Con respecto a la orientación sexual, se concluye que la temática donde mayor cambio se aprecia a lo largo de las dos décadas de muestra es en la representación de la homosexualidad masculina. Su evolución parte de la ausencia en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002) a la aceptación, las discriminaciones que acarrea y el proceso de “salida del armario” en *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011), *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018), *Élite* (Betancor et al.,

2018-presente) o *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente). En los últimos años se comienza a vislumbrar la entrada en un estadio de aceptación o normalización, al no acarrear ningún estigma asociado y recibir apoyo por parte de amigos y familiares el personaje de Ander en *Élite* (Betancor et al., 2018-presente) y Lucas en *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020).

A pesar de lo anterior no se observa una tendencia general al cambio con respecto al resto de las cuestiones *queer* analizadas. Así, la bisexualidad se invisibiliza bajo el amparo de la no necesidad de etiquetas, como es el caso de *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018); o se pasa por alto como ocurre en *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) con el personaje de Alma. No obstante, resultan paradigmáticos los casos de Cris en *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y de Silvia en *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente), mujeres bisexuales representadas con naturalidad. Por el contrario, no se encuentra ninguna representación de lesbianas en lo analizado, al igual que sucede con lo concerniente a la identidad sexual; lo cual se aleja de la realidad social paralela al momento de realización de las series.

Con respecto a las representaciones raciales se aprecia un claro avance, al integrar un mayor número de personajes racializados habituales en la pandilla de protagonistas; que coinciden en las series contemporáneas en ser de procedencia árabe o latinoamericana. En las primeras de estas ficciones se trataban dichas tramas desde el punto de vista de la inmigración, debatiendo tanto en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002) como *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) sobre si esos jóvenes merecían estar en España. Estas reproducían ciertos estereotipos, aunque su intención fuese la denuncia de esta realidad y promover la inclusión.

Si bien es cierto que hay series recientes donde la cuestión racial pasa totalmente desapercibida, como es el caso de *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018), el resto sigue una línea temática parecida. De esta forma, a través de los personajes de Amira en *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020), Nourdin en *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) u Omar y Nadia en *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), se abordan cuestiones como la identidad cultural

o la religión. En esta recurrencia de tramas, se puede inferir una representación estereotípica de ellos: contexto socioeconómico bajo, padres intransigentes, prejuiciosos y sobreprotectores.

Otra tendencia sostenida en esta temática a lo largo del tiempo es la diferencia de representación según la procedencia de los adolescentes; al adjudicar distintas connotaciones entre aquellos que migran del sur y los que lo hacen de países del norte. Así, los personajes que tienen rasgos caucásicos y similitudes culturales europeas, reciben un mayor apoyo de su grupo de pares. Ejemplo de ello son Tanja, procedente de Bosnia-Herzegovina en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002); Oksana, a la cual adoptaron en Ucrania, en la serie *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018); o Nora, procedente de Estados Unidos, en *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020).

A la hora de analizar el acoso escolar, el principal cambio concurre con la irrupción de las nuevas tecnologías. De esta forma, el *bullying* que en las primeras series sucedía únicamente en las aulas, las traspasa con el *ciberbullying* de las últimas ficciones. Estos casos presentan además algunos rasgos comunes, al no haber un único agresor sino un escarnio público. Así se observa con la difusión de un video sexual en *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018) y con la creación de un perfil falso de Instagram para insultar a la protagonista en *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020).

No obstante, se concluye que solo ha cambiado el medio y no las tramas en torno a esto, que se siguen dirigiendo a mujeres al juzgar su vida sexual. Ya ocurría previamente a las redes sociales en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002), mediante una lista en papel que recorría la clase; o en *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) a través de los mensajes multimedia. Incluso en la reciente *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) sucede de forma *offline* a través de las pintadas en el baño.

Se mantiene estable el hecho de que estas agresiones se dirijan siempre hacia aquellos que son diferentes al grupo predominante, que se encuentra en situación de poder; aunque los motivos por los que se lleva a cabo evolucionan conforme lo hace la sociedad del momento. Los

principales encontrados son los siguientes: motivos raciales, de orientación sexual, de género, económicos o por otros motivos aislados. Se observa también una evolución en lo que respecta al perfil de las personas que realizan la agresión, pasando de desempeñarse solo por hombres a realizarlas también las mujeres, como es el caso de Lena en *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente), Inés en *Skam España* (Taboada et al., 2018-2020) y Lucrecia en *Élite* (Betancor et al., 2018-presente). Experimentan todos ellos un cambio gradual hacia una caracterización más favorable, incidiendo las últimas series en el *background* del personaje agresor para generar una mayor empatía por parte del público destinatario.

No se aprecia una evolución clara respecto a la relación entre el alcohol y los adolescentes, mostrándose en todas las ficciones como el principal modo de ocio y lo que les ayuda a congregarse y socializar. Referido al alcohol, no hay en todas el mismo esfuerzo por mostrar la adicción que puede generar, tratándose solo en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002) y en la reciente *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente), donde el profesor es alcohólico. Por otra parte, el consumo de drogas también está normalizado entre ellos, aunque sí que aumenta en los últimos tiempos el uso de las sintéticas para salir el fin de semana. Cambia así el tipo de sustancia representada, según los estándares de la época; en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002) hablan de heroína, en *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) de ketamina y en *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) se tratan la adicción a fármacos como las benzodiazepinas.

En lo que alude a la salud mental y a la representación de ciertos trastornos psicológicos, no se aprecia una tendencia hacia la inclusión de un mayor número de trama, ni profundización. Cabe destacar que, desde el inicio de estas ficciones ya se promovía la detección y el conocimiento para la prevención, en concreto, en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002) y *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011) con los trastornos de la conducta alimentaria.

No hay así una evolución clara en este sentido, puesto que series de la misma época dedican varios capítulos a esto, como *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018), que trata el trastorno por

déficit de atención e hiperactividad, el trastorno psicótico breve y la agorafobia; y otras como *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), no hacen incidencia en ello. Se concluye así que, hace dos décadas en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002), trataban mejor estos temas que en la actualidad; incluyendo charlas informativas en sus propias tramas y recalando la importancia del papel de la psicóloga del centro. Aunque desde el conocimiento de hoy día la información transmitida resulta desactualizada.

Además, y a pesar de que todas las ficciones muestran casos de suicidio, no involucran en sus tramas a profesionales, ya sean psiquiatras o psicólogos, ni establecen ningún tipo de modelo de actuación. No suelen relacionarlos tampoco con los trastornos depresivos y se representan como sucesos espontáneos sin síntomas previos, como es el caso de Lena en *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente). Resulta innovador sin embargo en esta misma serie el tratamiento de las autolesiones, aportando una explicación sobre el porqué de esta actitud. Aún así, tal y como se muestra en el estado de la cuestión, a la hora de comparar estas ficciones con aquellas adolescentes internacionales se hace patente la ausencia de ciertas representaciones; como son el trastorno del espectro autista o el trastorno obsesivo compulsivo.

En lo familiar, se mantiene constante el hecho de que esta es representada como un elemento muy importante para el adolescente. Al analizar las tramas se observa que les influye en el rendimiento académico, el ánimo, la autoestima y, en definitiva, su desarrollo como personas. Donde se aprecia un el mayor cambio es en el tipo de familias mostradas; así pues, cada vez están más integrados en la sociedad los modelos familiares no tradicionales, normalizando totalmente en las actuales a los padres separados. En concreto, en *Élite* (Betancor et al., 2018-presente) se observa por primera vez en una *teen serie* española una familia homoparental con las madres de Polo.

Por otra parte, en muchas de las ficciones los adolescentes coinciden en lidiar con la enfermedad o la muerte de familiares, hablando así del duelo y ofreciendo con más o menos profundidad una representación de él. Conviene además señalar que, independientemente de la

época, tanto lo económico como la clase social se muestra importante. En muchas ocasiones porque resta el tiempo de calidad que el adolescente necesita de sus familiares y en otras porque requiere que se combinen los estudios con un trabajo fuera del horario escolar.

Una vez comentadas las conclusiones extraídas de los objetivos de la investigación es necesario dictaminar si se confirman o rechazan las hipótesis iniciales. Conviene para ello recordarlas:

H1. Las series más representativas adolescentes españolas a lo largo de los años han coincidido en centrar sus argumentos en torno a las mismas temáticas.

Se confirma esta primera hipótesis, pues sí que se aprecia que las series más representativas adolescentes españolas a lo largo de los años centran sus argumentos en temáticas concretas, repetidas una y otra vez. Podrían así estas resumir cuáles son las preocupaciones de los adolescentes, puesto que, aunque pasen los años siguen ofreciendo buenos resultados de audiencia.

El interés que suscitan y la frecuencia de su uso remarca su relevancia a la hora de desarrollarlas y manifiestan la responsabilidad social que tienen los creadores de ficciones televisivas; ya que influyen directamente a los adolescentes con respecto a las cuestiones que consideran importantes. Sin embargo, si se tiene en cuenta el panorama internacional de las *teen series*, se puede apreciar una representación en ciertas temáticas todavía no alcanzadas en España. La observación directa de la realidad social española, los datos estadísticos y la propia cultura popular nacional, evidencian un desfase entre lo que sucede y lo que se muestra; por ejemplo, en cuestiones relativas a las identidades sexuales no normativas, a los modelos relacionales o a las personas con discapacidad.

Asimismo, la presente investigación concluye que no solo se repiten las mismas temáticas una y otra vez; sino que además acontecen tramas exactas que difieren únicamente en los aspectos contextuales. Esto facilita la tarea de establecer comparaciones y analizar la evolución de las cuestiones representadas. Son habituales así, a modo de ejemplo e

independientemente de la época, historias en las que el chico popular se enamora de la chica no normativa físicamente y se avergüenza de ella; o los episodios que versan sobre la presión social que recae en el adolescente por su debut sexual.

También se reincide en ciertos personajes estereotípicos, como son el “malote” o el “nerd”, que igualmente permiten evaluar los cambios sociales implicados. Por ejemplo, el primero pasa de ser un adolescente heterosexual, como Gorka en *Física o química* (Baltanás et al., 2008-2011); a ser bisexual, como Pol en *Merlí* (Lozano et al., 2015-2018). Incluso el “nerd” o empollón, evoluciona de una zona baja dentro de la escala social del instituto, como César en *Compañeros* (Valdivia y Ríos, 1998-2002); a ser la más popular y competir por ello, como es el caso de Lucrecia en *Élite* (Betancor et al., 2018-presente),

De esta forma y bajo las observaciones anteriores, se trazaba la segunda hipótesis:

H2. Temas tales como el papel de la mujer, la masculinidad, la sexualidad, la orientación sexual, la identidad sexual, la relación con el alcohol y las drogas, el acoso escolar, la salud mental y el entorno familiar evolucionan hacia un tratamiento cada vez más sensible y cuidado de los valores sociales.

Tras realizar el estudio queda rechazada, puesto que no se puede afirmar con los resultados obtenidos que todas las temáticas analizadas evolucionen en una determinada dirección. Si bien se observan en algunas cuestiones un esfuerzo generalizado por promover valores más inclusivos y democráticos, como es el caso de la orientación sexual, en otras se percibe un cierto olvido.

Es necesario entonces recordar que, aunque se haya avanzado en la transmisión de algunos mensajes y estos hayan quedado ya instalados en el imaginario social; en otros es necesario poner el foco de forma específica para que cale en el público adolescente, por ejemplo, en el cuidado de la salud sexual. No se deben así dar por supuestas ciertas premisas, como que la igualdad de género se ha alcanzado; pues se aprecia en los últimos tiempos una disminución de

las tramas que antes denunciaban abusos de forma tajante y suponían un modelo de referencia para el adolescente.

Se añade además como motivo de rechazo de la hipótesis las temáticas que se mantienen estables a lo largo de la muestra; como que los jóvenes se representan con normalidad bebiendo y consumiendo drogas en su tiempo de ocio. Así, a pesar del avance en las últimas décadas de la medicina y la psicología de las adicciones, no se transmiten estos conocimientos a los espectadores, ni se les propone una forma alternativa y saludable de pasar sus ratos libres.

13 Consideraciones Finales

Tras la realización de esta tesis doctoral se afianza la creencia sobre la necesidad de establecer unos ciertos estándares de calidad a la hora de representar a los adolescentes en las ficciones televisivas; para así eliminar la transmisión de estereotipos nocivos a la sociedad o las actitudes violentas que puedan ser imitadas por los jóvenes espectadores. Cabe además reivindicar en un sentido más amplio, la importancia de las ciencias sociales y las humanidades, que analizan la cultura, pilar fundamental de la estructura social en la que el ser humano se ve inmerso; y el comportamiento, que sirve de explicación para conocer el mundo y sus integrantes.

La relevancia de los resultados es entonces evidente, puesto que ayuda a comprender la representación que se ha hecho de los adolescentes en las dos últimas décadas y a evaluar si los valores que muestran están tendiendo a ser cada vez más inclusivos y educativos. No obstante, al no poder confirmar este hecho, se recomienda promover desde lo público unas ficciones más saludables; que acompañen a los adolescentes en su camino hacia la madurez. Al suponer los medios para ellos un agente de socialización mayor que el instituto o la familia. También conviene establecer unos códigos comunes al que puedan acudir fácilmente los diferentes roles de creación audiovisual, de cara a representar de forma idónea las realidades que desconocen, para así incluir personajes alejados de estereotipos y prejuicios.

Se remarca aquí que lo anterior no sería necesario si las salas de guionistas contasen siempre con un equipo diverso, que representase a todos los colectivos sociales y fuese capaz de escribir historias aportando puntos de vista diferentes. Sin embargo, el problema no radica únicamente en la escritura, sino en la necesidad de involucrar un equipo más heterogéneo en todo el proceso, desde la selección de proyectos, la producción de los mismos o la adecuación del casting. Se recuerda también que uno de los resultados de esta investigación consiste en la detección de una mayor sensibilidad en el tratamiento de las temáticas relacionadas con las mujeres cuando intervenía en su creación una mayor parte de equipo femenino.

Por último, cabe destacar que, gracias al buen hacer de miembros de la industria, se aprecia en la mayoría de estas series una vocación educativa e informativa; buscando trasladar a los adolescentes las herramientas necesarias para solventar situaciones de la vida cotidiana. Además, y en lo que respecta a las ficciones españolas en general, se comienza a vislumbrar una apertura hacia nuevas temáticas y representaciones.

14 Limitaciones y Futuras Líneas de Investigación

La limitaciones detectadas a lo largo de la realización de esta tesis suponen de igual forma una oportunidad, al ser el germen de futuras líneas de investigación. La primera de ellas es el tiempo del que se disponía para el análisis de los capítulos, puesto que incluir en la muestra la totalidad de las temporadas de las series analizadas fortalecería las conclusiones alcanzadas y ayudaría a obtener unos resultados más generalizables.

También, desde el momento en que se diseña la investigación en 2018, hasta la extracción de las conclusiones en 2023, se estrenan ficciones televisivas adolescentes que podrían formar parte del corpus de análisis. Esta circunstancia se ha tratado de subsanar analizando estas series contemporáneas en una de las cuatro publicaciones que avalan la presente tesis por compendio. Sin embargo, debido a su reciente emisión y al volumen de datos

ya generados en el análisis diacrónico, no se ha podido profundizar en este análisis sincrónico contemporáneo todo lo que hubiera sido deseable.

Asimismo, e la mano de las nuevas series y del cambio social acontecido paralelamente, al avanzar el estudio se detectaban algunas temáticas bien ausentes o bien recientemente introducidas; sobre las que se espera poder indagar más adelante. Es el caso de la representación de la identidad de género, cuya presencia destaca en las nuevas temporadas de *Élite* (Betancor et al., 2018-presente), *HIT* (Bernardeau et al., 2020-presente) o *El pueblo* (Caballero et al., 2019-2023). Eran entonces varias las cuestiones que emergían y se desechaban por priorizar la investigación primigenia, pudiéndola abarcar en tiempo y forma.

Se considera así que, con la inclusión en la ficha de análisis de estas nuevas temáticas, sería interesante trasladar el estudio al ámbito internacional; tanto en el aspecto diacrónico como sincrónico. La finalidad consistiría en comparar las narrativas extranjeras con las nacionales y evaluar si hay diferencias a lo largo del tiempo en su evolución según su origen de procedencia. Igualmente, toda la investigación puede transferirse a los productos fílmicos, hoy día fácilmente disponibles en plataformas.

En lo respectivo a la metodología, si bien la tesis se adscribe al análisis de contenido para determinar cómo se representan los jóvenes, deja fuera del objeto de estudio a los propios adolescentes que reciben las ficciones. Se pierden así respuestas concernientes a la interrelación entre ambos, por ejemplo, cómo dan sentido activamente ellos a las narrativas y cómo desde la industria restringen las narrativas a las interpretaciones. Resultaría por lo tanto oportuno más adelante complementar la investigación con un análisis de audiencias.

El diseño metodológico de este queda ya elaborado para un futuro próximo y consiste en la combinación de la encuesta, que proporcionará datos cuantitativos generales sobre los seguidores de este tipo de series; y el grupo de discusión, que partirá de una muestra variada para proyectar escenas y proponer conversaciones que deriven en datos cualitativos. La

obtención de estos resultados servirá para comprobar si la percepción coincide con la representación.

Por último y referido a la ciencia aplicada, se contempla la realización de un manual de buenas prácticas a la hora de hacer ficciones televisivas adolescentes; que recopile todo lo aquí aprendido y recurra a expertos en ciertas materias para establecer cuál sería el mejor tratamiento posible de ellas. Este documento podría servir como un recurso dentro de la propia industria para así elaborar representaciones ajustadas a la realidad y que promuevan valores ciudadanos democráticos y de tolerancia a todas las personas independientemente de su identidad, raza, religión, orientación o clase social.

PARTE IV: BIBLIOGRAFÍA

15 Listado de Referencias Bibliográficas

- Abad Villamor, A. I. A. y Fernández Romero, C. F. (2018). Inmigrantes en las series de televisión Aída y La que se avecina. Entre la parodia y los prejuicios. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (40), 114-121.
<http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2018.i40.16>
- Alarcón, J. y Segovia, L. M. (2022). Normalización del consumo de sustancias psicoactivas en series televisivas para población juvenil. *Gestión de la seguridad y la salud en el trabajo*, 4(4), 11-15. <https://doi.org/10.15765/gsst.v4i4.3005>
- Allport, G. W. (1935). Attitudes. En C. Murchison (Ed.), *Handbook of social psychology* (pp. 798-884). Clark University Press.
- Allport, G. W. (1954a). The historical background of social psychology. En G. Lindzey (Ed.), *Handbook of social psychology* (Vol. 1, pp. 3-56). Addison-Wesley.
- Allport, G. W. (1954b). *The nature of prejudice*. Addison-Wesley.
- Allport, G. W. (1968). The historical background of social psychology. En G. Lindzey y E. Aronson (Eds.), *Handbook of social psychology* (2ª ed., Vol. 1, pp. 1-80). Addison-Wesley.
- Álvarez Monzoncillo, J.M. y López Villanueva, J. (1999). La producción de ficción España: un cambio de ciclo. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 4(7). <https://doi.org/10.1387/zer.17398>
- Álvarez Moreno, I. y Mora de la Torre, V. (2020). La representación de la discapacidad en las nuevas series de ficción españolas en las principales plataformas de video bajo demanda desde el 2018. En M. Francés (Ed.), *Comunicación y Diversidad. Libro de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* (pp. 1565-1585). Asociación Española de Investigación de la Comunicación.

- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596>
- Andréu Abela, J. (2008). Las técnicas de análisis de contenido: Una revisión actualizada. *Fundación Centro Estudios Andaluces*, 10(2), 1-34.
- Aran-Ramspott, S., Medina-Bravo, P., Rodrigo-Alsina, M. y Munté Ramos, R-A. (2014). New fictional constructions of masculinity in love relationships: A case study of the Catalan TV series Porca Misèria. *Catalan journal of communication & cultural studies*, 6(1), 75-94. https://doi.org/10.1386/cjcs.6.1.75_1
- Arnett, J. J. (1995). Adolescents' uses of media for self-socialization. *Journal of youth and adolescence*, 24(5), 519-533.
- Asociación para la investigación de medios de comunicación [AIMC]. (2021). *Marco general de los medios en España*. <https://www.aimc.es/aimc-content/uploads/2021/02/marco2021.pdf>
- Aubrey, J.S. (2004). Sex and Punishment: An Examination of Sexual Consequences and the Sexual Double Standard in Teen Programming. *Sex Roles*, 50, 505-514. <https://doi.org/10.1023/B:SERS.0000023070.87195.07>
- Bandrés-Goldáraz, E. (2019). Pervivencia en la serie de televisión La que se avecina de los estereotipos contra las mujeres denunciados por Simone de Beauvoir. *Doxa Comunicación*, 29, 75-95. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n29a4>
- Bandrés-Goldáraz, E. (2022). La naturalización del machismo en adolescentes a través de las series de ficción. *Correspondencias & Análisis*, (15), 35-56. <https://doi.org/10.24265/cian.2022.n15.02>
- Bandura, A. (2001). Social cognitive theory of mass communication. *Media Psychology*, 3, 265-299. https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0303_03
- Banks, M. J., Conor, B., y Mayer, V. (Eds.) (2016). *Production Studies, The Sequel!*. Routledge.

- Ballesteros-Aguayo, L., Ramírez-Alvarado, M. M., y Tornay-Márquez, M. C. (2021). Ruptura con la heteronormatividad predominante: construcción de personajes jóvenes en las series de ficción televisiva. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (52), 192-203.
<https://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2021.i52.12>
- Bardin, L. (1991). *El análisis de contenido*. Akal.
- Barlovento Comunicación. (2022). *Barómetro TV-OTT: Televisión de Pago y OTT's, 2ª ola 2022*. <https://barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2022/10/BAROMETRO-TV-OTT-Avance-2-ola-2022.pdf>
- Barrios Rodríguez, S., González-de-Garay, B. y Marcos Ramos, M. (2021). Representación de género en las series españolas de plataformas de streaming. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 16, 298-322. <https://doi.org/10.18002/cg.voi16.6304>
- Belmonte, J. (2018). Entre educación y televisión: discursos ideológicos en la representación de la juventud. *Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*, 5(2). <https://www.dilemascontemporaneoseduccionpoliticayvalores.com/index.php/dilemas/article/view/184>
- Belmonte, J. y Guillamón, S. (2008). Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Comunicar*, 31, 115-120. <https://doi.org/10.3916/c31-2008-01-014>
- Berridge, S. (2013). Teen heroine TV: narrative complexity and sexual violence in female-fronted teen drama series. *New Review of Film and Television Studies*, 11(4), 477-496.
<https://doi.org/10.1080/17400309.2013.809565>
- Billard, T. J. (2016). Writing in the margins: Mainstream news media representations of transgenderism. *International journal of communication*, 10, 4193-4218.
<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3461>
- Bonavitta P. y de Garay Hernández J. (2019). 'La casa de papel', 'Rita' y 'Merlí': entre nuevas narrativas y viejos patriarcados. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 207-221.
<https://doi.org/10.5209/infe.66490>

- Bond, M. H. (2005). A cultural-psychological model for explaining differences in social behavior: Positioning the belief construct. En R. M. Sorrentino, D. Cohen, J. M. Olson y M. P. Zanna (Eds.), *Cultural and social behavior. The Ontario Symposium* (Vol. 10, pp. 31-48). Londres: L. Erlbaum.
- Brown, R. (2000). Social identity theory: Past achievements, current problems and future challenges. *European Journal of Social Psychology*, 30, 745-778.
- Buonanno. (1999). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Gedisa.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós
- Caldwell, J. T. (2008). *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Duke University Press.
- Caldwell, J. T. (2009). Cultures of Production. Studying Industry's Deep Tets, Reflexive Rituals, and Managed Self-Disclosures. En J. Holt y A. Perren (Eds.), *Media Industries. History, Theory and Method* (pp. 199-212). Wiley-Blackwell.
- Calvo, M. y Escudero, M. (2009). We are family? Spanish law and lesbian normalization in Hospital Centrals. *Journal of Lesbian Studies*, 13(1), 35-48. <https://doi.org/cn599x>
- Cambra-Badii, I., Mastandrea, P., Paragis, M. y Martínez, D. (2019). Big Little Lies: una serie contemporánea sobre la representación de la subjetividad femenina y la violencia hacia la mujer. *Comunicación y Medios*, (39), 14-29. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.51522>.
- Cambra-Badii, I., y Baños, J. (2018). ¿Un médico con autismo en la televisión? Enseñanzas de The Good Doctor. *Revista de Medicina y Cine*, 14(4), 273-283. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/19575

- Carrillo Pascual, E. (2012). La representación de la familia en la ficción televisiva española. En Puebla Martínez, B; Carrillo Pascual, E. y Iñigo Jurado, A. I. (Eds.) *Ficcioneando: Series de televisión a la española* (pp. 135-156). Fragua.
- Cascajosa, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós.
- Castelló, E. (2004). *La construcción mediática de la realidad*. Ediciones Laberinto.
- Castro, D. Rigby, J. M. Cabral, D. y Nisi, V. (2019). The binge-watcher's journey: Investigating motivations, contexts, and affective states surrounding Netflix viewing. *Convergence*, 27(1), 3-20.
- Chapoton, B., Werlen, A.-L. & Regnier Denois, V. (2019). Alcohol in TV series popular with teens: a content analysis of TV series in France 22 years after a restrictive law. *The European Journal of Public Health*, 30(2), 363-368.
<https://doi.org/10.1093/eurpub/ckz163>
- Chicharro, M. (2014). Jóvenes, ficción televisiva y videojuegos: espectáculo, tensión y entretenimiento. Tendencias generales de consumo. *Revista de Estudios de Juventud*, 106, 77-91.
https://www.injuve.es/sites/default/files/2017/46/publicaciones/revista106_completa.pdf
- Chicharro-Merayo, M. (2018). Spanish history and female characters. Representations of women in Spanish historical fiction. *Convergencia*, 25(77), 77-98. <https://doi.org/10.29101/crcs.v25i77.9303>
- Cobo-Durán, S., y Otero-Escudero, S. (2021). Narrativa de los protagonistas trans en la teleserie Veneno. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 26(51), 79-97. <https://doi.org/10.1387/zer.23007>

- Cohen, J. (2001). Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass communication & society*, 4(3), 245-264.
- Coleman, J. C. y Hendry, L. B. (2003). *Psicología de la adolescencia*. Ediciones Morata S. L.
- Collado-Vázquez, S., y Carrillo, J. M. (2013). Los tics y el síndrome de Tourette en la literatura, el cine y la televisión. *Revista Neurol*, 57(3), 123-133.
<https://doi.org/10.33588/rn.5703.2012620>
- Cortés Alfaro, A. (2020). Acoso escolar, ciberacoso y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. *Revista Cubana de Medicina General Integral*, 36(3), 1-9.
<https://www.medigraphic.com/pdfs/revcubmedgenint/cmi-2020/cmi203l.pdf>
- Coronado Ruiz, C. y Galán Fajardo, E. (2017). Mujer y ámbito laboral en la ficción española sobre la Transición. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 35(1), 209-226.
<https://doi.org/10.5209/CRLA.54990>
- Craig, S. L., McInroy, L., McCreedy, L. T. y Alaggia, R. (2015). Media: A Catalyst for Resilience in Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Youth. *Journal of LGBT Youth*, 12(3), 254-275, <https://doi.org/10.1080/19361653.2015.1040193>
- Cuenca Orellana, N., y Martínez Pérez, N. (2022). Adolescencia y homosexualidad en las series de ficción: análisis narrativo de Esta mierda me supera y A Million Little Things. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 15(1), 1-14.
<https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.1038>
- Davis, G. y Dickinson, K. (2004). *Teen TV. Genre, Consumption and Identity*. BFI.
- De Andrés, S. (2002). *Estereotipos de género en la publicidad de la segunda república española: Crónica y Blanco y Negro* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/4601/1/T26350.pdf>
- De-Caso-Bausela, E., González-de-Garay, B. y Marcos-Ramos, M. (2020). Representación de género en las series generalistas de televisión españolas emitidas en prime time (2017-

2018). *El Profesional de la Información*, 29(2).

<https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.08>

De La Torre, T. (2016). *Historia de las series*. Roca Editorial

Deloitte (2017). *Televisión en abierto. Contribución a la sociedad española*. Informe para televisión abierta.

https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/es/Documents/tecnologia-media-telecomunicaciones/Deloitte_ES_TMT_UTECA_Informe%20Televisi%C3%B3n%20Abierta.pdf

Delpino, M. A. (2010). *Adolescentes de hoy. Aspiraciones y modelos*. Gobierno de España: Liga Española de la Educación de Utilidad Pública.

https://www.navarra.es/NR/rdonlyres/CA85EE8A-711C-4967-93BD-362FBB0F2582/234022/Observatorio_Estudio_Aspiraciones_y_modelos_Parte1.pdf

Diego, P. (2005). La figura del productor de ficción en televisión. *Comunicación y Sociedad*, 18(1), 9- 30.

Diego, P., y Pardo, A. (2008). Estándares de producción de ‘dramedias’ familiares en España: el caso de *Médico de familia*, *Cuéntame cómo pasó* y *Los Serrano*. En: M. Medina (Ed.), *Series de televisión: el caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano* (pp. 45-74). Eiunsa.

DiMaggio, M. (1992). *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Paidós Comunicación.

División de Estadística y Estudios, Ministerio de Cultura y Deporte (2022). *Anuario de Estadísticas Culturales 2022*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a51b4916-fc36-4898-b9f6-e7380e21b114/anuario-de-estadisticas-culturales-2022.pdf>

Donstrup, M. (2022). Sexo, drogas y series de adolescentes: análisis de las actitudes sociales de los adolescentes en las series televisivas. *Index. comunicación: Revista científica en el*

ámbito de la Comunicación Aplicada, 12(1), 261-284.

<https://doi.org/10.33732/ixc/12/01Sexodr>

Driscoll, C. (2011). *Teen Film: A Critical Introduction*. Berg Publishers.

Eguizábal, R. (1990). *El análisis del mensaje publicitario* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense.

Elías-Zambrano, R., Ramírez-Alvarado, M. y Jiménez-Marín, G. (2023). Imagen y representación de estereotipos y arquetipos en la ficción audiovisual televisiva española. De Cites a El Pueblo como casos de educomunicación en series. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 14(1), 165-187. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.23322>

Ellithorpe, M. E., y Bleakley, A. (2016). Wanting to see people like me? Racial and gender diversity in popular adolescent television. *Journal of youth and adolescence*, 45(7), 1426-1437.

Elzo, J. (2008). *La voz de los adolescentes*. PPC editorial.

Elzo, J., Orizo, F., González-Anleo, J., González Blasco, P., Laespada, M.T. y Salazar, L. (1999). *Jóvenes españoles 99*. Fundación Santa María, Ediciones S.M. Madrid.

Esteban Bretones, D. (2022). Personajes “euphoricos”: lo Crip y lo Queer a través de la intertextualidad audiovisual en Euphoria . *SERIARTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, 2, 26–53. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v2i.14551>

Faber, M. y Mayer, J. (2009). Resonance to archetypes in media: There’s some accounting for taste. *Journal of research in personality*, 43(3), 307-322. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2008.11.003>

Fedele, M. (2014). *Report on the A4U project: Young characters in television fiction*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament de Comunicació. <p://dx.doi.org/10.31009/informesdcom.2020.02>

- Fedele, M. (2021). La segunda generación de *teen series*: programas estadounidenses, británicos y españoles de los 2000-2010. *index.Comunicación*, 11(1), 297-327. <https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Lasegu>
- Fedele, M. y García-Muñoz, N. (2010). El consumo adolescente de la ficción seriada. *Vivat Academia*, 111, 48-65. <https://doi.org/10.15178/va.2010.111.47-64>
- Fedele, M., García-Muñoz, N. y Prado, E. (2014). Adolescentes, consumo televisivo y control parental. Indicaciones a instituciones y programadores desde un estudio sobre el consumo adolescente de la ficción televisiva realizado en Cataluña. *Quaderns del CAC*, 40, 5-13. https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2014/199658/quacac_a2014v17n40p5iSPA.pdf
- Fedele, M. y Masanet, M. J. (2021). The ‘Troubled rebel girl’ and the ‘Boy-next-door’: the apparent inversion of gender and love archetypes in 13 reasons why, *Élite* and Sex education. *The Journal of Popular Television*, 9(3), 335-353. https://doi.org/10.1386/jptv_00061_1
- Fedele, M., Masanet, M.J. y Ventura, R. (2019). Negotiating love and gender stereotypes: Prevalence of “*amor ludens*” and television preferences rooted in hegemonic masculinity. *Masculinities and Social Change*, 8(1), 1-43. <https://doi.org/10.17583/MCS.2019.3742>
- Fernández-Chaves, F. (2002). El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación. *Revista de Ciencias Sociales*, 2(96), 35-53. <https://www.revistacienciasociales.ucr.ac.cr/images/revistas/RCS96/03.pdf>
- Fernández-Rodríguez, C., Romero-Rodríguez, L. M. y Puebla-Martínez, B. (2023). Audiovisual in the streaming era: Millennials’ and centennials’ perspectives on cruelty and historical truthfulness. *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 13(4), e202350. <https://doi.org/10.30935/ojcm/13645>

- Ferrera, D. (2020). Construcción del personaje adolescente en la ficción seriada europea. las series originales de Netflix como caso de estudio. *Fonseca, Journal of Communication*, 21, 27-41. <https://doi.org/10.14201/fjc2020212741>
- Ferrés, J. (1996). *Televisión y educación*. Paidós.
- Forero, M. T. (2002). *Escribir televisión. Manual para guionistas*. Editorial Paidós.
- Forteza Martínez, A.; De Casas Moreno, P. y Vizcaíno Verdú, A. (2021). Consumo televisivo e interacción en redes sociales entre jóvenes seguidores de la serie *Élite*. *Doxa Comunicación*, 33, 217-234. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n33a1470>
- Forteza-Martínez, A. (2019). Las emociones en las series de televisión para adolescentes: estudio de *Élite*. *Creatividad y Sociedad*, (29), 105-128. <http://creatividadysociedad.com/creatividad-y-emociones>
- Forteza-Martínez, A. (2020). El bullying y el ciberbullying como métodos de acoso escolar: análisis de la serie “Por trece razones. En E. Colomo Magaña; E. Sánchez Rivas; J. Ruiz Palmero y J Sánchez Rodríguez (Eds.) *La tecnología como eje del cambio metodológico* (pp. 1373-1376). UMA Editorial.
- Foucault, M. (1995). *Historia de la sexualidad, Tomo 1: La voluntad del saber*. Siglo veintiuno editores.
- Foucault, M. (1998a). *Historia de la sexualidad, Tomo 2, El uso de los placeres*. Siglo veintiuno editores.
- Foucault, M. (1998b). *Historia de la sexualidad, Tomo 3, El cuidado de sí*. Siglo veintiuno editores.
- Francisco, A., González de Garay, B., Lozano, M. y Traver, J. A. (2016). «Te quiero, maldita sea»: lectura crítica de los discursos mediáticos del amor lésbico en *Tierra de lobos* (Telecinco: 2010-14). *Lectora: revista de dones i textualitat*, 165-183. <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/Lectora2016.22.14>

- França Rocha, M. E. (2001). *La Contribución de las series juveniles de televisión a la formación de la identidad en la adolescencia: análisis del contenido y de la recepción de la serie "Compañeros" (Antena 3)* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Catalan Open Research Area <http://hdl.handle.net/10803/4092>
- Franzoi, S. L. (2000). *Social psychology*. McGraw-Hill.
- Gabelas, J. A. (2005). Televisión y adolescentes, una mítica y controvertida relación. *Comunicar*, (25), 137-146. <https://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/6714>
- Gago Gelado R., Herrero de la Fuente M. y Tavárez Pérez A. (2023). El fenómeno fandom en 'Skam España'. Perspectiva de los productores y directores de la ficción seriada española. *Área Abierta*, 23(2), 159-173. <https://doi.org/10.5209/arab.84613>
- Galán Fajardo, E. (2005). *Los estereotipos en las series de televisión. El comisario y hospital central*. Psicoex.
- Galán Fajardo, E. (2006a). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Revista ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9475>
- Galán Fajardo, E. (2006b). La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. El Comisario y Hospital Central. *Revista Latina De Comunicación Social*, (61), 96-105. <https://doi.org/10.4185/RLCS-200608>
- Galán Fajardo, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 28, 229-236. <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C28-2007-28>
- García de Castro, M. (2001). El neorrealismo contemporáneo en las series televisivas de Globomedia. La hegemonía de la ficción televisiva local, 1995-2000. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa.
- García-Muñoz, N., Fedele, M. y Gómez-Díaz, X. (2012). Los roles ocupacionales de los personajes de la ficción emitida en España: rasgos diferenciadores en cuestiones de género. *Comunicación y Sociedad*, 25(1), 349-366.
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/occupational-roles-television-fiction-characters/docview/1468773272/se-2>
- García-Muñoz, N. y Fedele, M. (2011). Las series televisivas juveniles: Tramas y conflictos en una «teen series». *Comunicar*, 19(37), 133-140. <https://doi.org/10.3916/C37-2011-03-05>
- García-Fernández, C. M., Romera-Félix, E. M. y Ortega-Ruiz, R. (2016). Relations between Bullying and Cyberbullying: Prevalence and co-occurrence. *Pensamiento Psicológico*, 14(1), 49-61. <https://doi.org/10.11144/Javerianacali.PPSI14-1.rbcp>
- García Manso, A. (2012). Queer-TV: series de ficción y homosexualidad en España, un intento por visibilizar el colectivo homosexual. En Puebla Martínez, B; Carrillo Pascual, E. y Iñigo Jurado, A. I. (Eds.) *Ficcioneando: Series de televisión a la española* (pp. 157-180). Fragua.
- García-Prieto, V. (2020). *La representación de la mujer con discapacidad en la programación infantil: el caso de Clan*. En E. Hernández; J.M López-Agulló, y S. Marín-Conejo (Eds.), *Construcciones culturales y políticas del género* (pp. 83-100). Dykinson.
- García-Ramos, F. J. y Villamar-Prevost, A. S. (2023). Diversidad funcional y relaciones sexoafectivas en Sex Education (Netflix): el caso de Isaac y Maeve. *Palabra Clave*, 26(2), e2627. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.2.7>
- Garrido, R. y Zaptsi, A. (2021). Arquetipos, Me Too, Time's Up y la representación de mujeres diversas en TV. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 68, 21-33. <https://doi.org/10.3916/C68-2021-02>

- Gavilán D., Martínez-Navarro G. y Ayestarán R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 367-384.
<https://doi.org/10.5209/infe.66499>
- Gerbner, G. (1970). Cultural Indicators: The Case of Violence in Television Drama. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 388(1)
<https://doi.org/10.1177/00027162703880010>
- Gil-Quintana, J. y Gil-Tevar, S. (2020). Series de ficción como medio de coeducación para adolescentes. Estudio de caso: Las del Hockey. *Fonseca, Journal of Communication*, (21), 1-22. <https://doi.org/10.14201/fjc2020216586>
- Gimenez Gualdo, A., Arnaiz Sanchez, P. y Maquilon Sanchez, J. (2013). Causas, medios y estrategias de afrontamiento en la agresión online en escolares de Murcia (España). *Texto Livr: Linguagem e Tecnologia*, 6(2), 2-18. <https://doi.org/10.17851/1983-3652.6.2.2-18>
- Giray, L. (2022). Meet the centennials: Understanding the generation Z students. *International Journal of Sociologies and Anthropologies Science Reviews*, 2(4), 9-18.
- Gómez García, J. A. (2006). Una aproximación general al tratamiento de la psicología en el cine. En A. García García (Ed.) *Psicología y cine vidas cruzadas* (pp. 320-347). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Gómez-Puertas, L. y Besaú Casademont, R. (2022). Feminidad y neoliberalismo en las series televisivas españolas de éxito durante la crisis económica (2008-2015). *Comunicación Y Sociedad*, 1-24. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8312>
- González de Garay, B. (2012). *El lesbianismo en las series de ficción televisiva españolas* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense.
- González de Garay, B., Marcos-Ramos, M. y Angulo Brunet, A. (2022). LGBT+ Characters in Original Spanish Video on-Demand Series. *Sexuality & Culture*, 27, 786-803.
<https://doi.org/10.1007/s12119-022-10038-y>

González de Garay, B., Marcos-Ramos, M. y Portillo-Delgado, C. (2020). Gender representation in Spanish prime-time TV series. *Feminist Media Studies*, 20(3), 414-433.

<https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1593875>

González de Garay B., Marcos Ramos M. y Sánchez González S. (2019). Maternidades lésbicas en la ficción televisiva española. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 295-314.

<https://doi.org/10.5209/infe.66495>

González de Garay, B. y Alfeo, J. C. (2010). Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española. *La Construcción de Género en la Ficción*

televisiva. <https://eprints.ucm.es/14913/>

González Fernández, S. (2022). La representación de la violencia en las series juveniles españolas. *COMUNICACIÓN. Revista Internacional De Comunicación Audiovisual, Publicidad Y Estudios Culturales*, 1(10), 943-957.

<https://doi.org/10.12795/comunicacion.2012.v01.i10.75>

González Requena. (1989). *El espectáculo informativo o La amenaza de lo real*. Akal.

Gómez Martín, P. y García García, F. (2011). *El guión en las series televisivas: formatos de ficción y presentación de proyectos*. Fragua.

Greenberg, B. S. (1980). *Life on television: Content analysis of U.S. TV drama*. Ablex Publishing Corporation.

Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Gredos.

Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 17(33), 203-211.

<http://educa.fcc.org.br/pdf/comunicar/v17n33/v17n33a24.pdf>

Guarinos, V. (2011). La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel. *Comunicación y Medios*,

(23), 37-46. <https://doi.org/10.5354/rcm.voi23.26339>

Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen.

- Hamilton, D. L. y Troiler, T. K. (1986). Stereotypes and stereotyping: An overview of the cognitive approach. En J.F. Dovidio y S. L. Gaertner (Eds.), *Prejudice, discrimination, and racism* (pp. 127-163). Academic Press.
- Hall, G. S. (1904). *Adolescence: Its Psychology and Its Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion, and Education*. Appleton.
- Harwood, S. (1997). *Family fictions: Representations of the family in 1980s Hollywood cinema*. Springer.
- Havens, T., y Lotz, A. D. (2017). *Understanding Media Industry*. Oxford University Press.
- Hernández-Carrillo, C. (2017). Análisis de la violencia de género en adolescentes en la ficción televisiva actual: el caso de Por Trece Razones. *Investigación joven con perspectiva de género II*, 42-57.
- Hernández-Carrillo, C. (2022). El retrato de la mujer adolescente en las ficciones televisivas contemporáneas españolas. *Área Abierta*, 22(2), 217-235.
<https://doi.org/10.5209/arab.79556>
- Hernández-Carrillo, C. (2023). Análisis diacrónico de la adolescencia en las ficciones televisivas españolas ambientadas en las aulas (1998-2018). *Doxa Comunicación*, 37.
<https://doi.org/10.31921/doxacom.n37a1882>
- Hernández Pérez, M. y Grandío Pérez, M. (2011). Narrativa crossmedia en el discurso televisivo de Ciencia Ficción. Estudio de Battlestar Galactica (2003-2010). *Área Abierta*, (28), 1-20.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- Hesmondhalgh, D. (2010). Media Industry Studies, Media Production Studies. En J. Curran (Ed.), *Media and Society* (pp. 145-163). Bloomsbury.

- Hidalgo-Marí, T. (2015). La mujer fatal en las series humorísticas españolas: una renovación del estándar en las series *Aída* y *La que se avecina*. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 53, 1-19. <https://doi.org/10.7238/a.voi53.2545>
- Hidalgo-Marí, T. (2017). De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. *Prisma Social*, 2, 291-314. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=353752825011>
- Higueras-Ruiz, M. J. (2019). Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018), *Y Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-). *Admira: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, 7(2), 85-106. <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.04>
- Higueras-Ruiz, M. J. (2023). Revisión de la representación trans en la ficción televisiva española. Análisis de la serie de televisión *Todo lo otro* (HBO Max, 2021-). *Revista Mediterránea De Comunicación*, 14(1), 133–146. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.23250>
- Higueras-Ruiz, M. J. (2024). Revisión conceptual e histórica de lo trans en las series de televisión estadounidenses: análisis narrativo y audiovisual del personaje de Jules en *Euphoria* (HBO: 2019-). *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (38). <https://doi.org/10.31921/doxacom.n38a1875>
- Higueras-Ruiz, M. J., Gómez-Pérez, F. J., y Alberich-Pascual, J. (2021). Productor ejecutivo-creativo de series de ficción en la industria televisiva española. *Cuadernos.info*, (50), 227-248. <https://doi.org/10.7764/cdi.50.27649>
- Hoffner, C. y Buchanan, M. (2005). Young adults' wishful identification with television characters: The role of perceived similarity and character attributes. *Media psychology*, 7(4), 325-351.
- Holt, J., y Perren, A. (2009). *Media Industries. History, Theory, and Method*. Wiley-Blackwell.

- Huertas, A. (2002). *La audiencia investigada*. Gedisa.
- Huesmann, L. R., Moise-Titus, J., Podolski, C. L. y Eron, L. D. (2003). Longitudinal relations between children's exposure to TV violence and their aggressive and violent behavior in young adulthood: 1977-1992. *Developmental psychology*, 39(2), 201.
- Igartua, J. J., Barrios, I. y Ortega, F. (2012). Analysis of the image of immigration in prime time television fiction. *Communication & Society*, 25(2), 7-28.
<https://doi.org/10.15581/003.25.36162>
- Igartua, J. J. y Humanes, M. L. (2004). El método científico aplicado a la investigación en comunicación social. *Journal of health communication*, 8(6), 513-528.
- Iñigo Jurado, A. I., Gómez Manteiga, M. y Recio Delgado, M. (2012). Las claves de la apuesta española por la ciencia ficción. En B. Puebla Martínez, E. Carrillo Pascual, A. I. Jurado (Eds.) *Ficcioneando: Series de televisión a la española* (pp. 55-174). Fragua.
- Johnson, J. G., Cohen, P., Smailes, E. M., Kasen, S. y Brook, J. S. (2002). Television viewing and aggressive behavior during adolescence and adulthood. *Science*, 295(5564), 2468-2471.
- Jones, S. C., Trott, E., Gordon, C. y Milne, L. (2023). Perception of the Portrayal of Autism in Netflix's *Atypical* Within the Autism Community. *Autism in adulthood: challenges and management*, 5(1), 76-85. <https://doi.org/10.1089/aut.2022.0013>
- Jung, C. (1964). *Approaching the unconscious*. Aldus.
- Jung, C. (1968). *The archetypes and the collective unconscious*. Princeton University Press.
- Kahlor, L. y Eastin, M. (2011). Television's Role in the Culture of Violence Toward Women: A Study of Television Viewing and the Cultivation of Rape Myth Acceptance in the United States. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 55(2), 215-231, <https://doi.org/10.1080/08838151.2011.566085>
- Katz, E. (1980). On conceptualizing media effects. *Studies in Mass Communication*, 1, 119-141.
- Kelly, M. (2010). Virginity loss narratives in “teen drama” television programs. *Journal of Sex Research*, 47(5), 479-489. <https://doi.org/10.1080/00224490903132044>

- Kimmel, D. C. y Weiner, I. B. (1998). *La adolescencia: una transición del desarrollo*. Ariel.
- Kircaburun, K., Demetrovics, Z., Király, O. y Griffiths, M. D. (2020). Childhood emotional trauma and cyberbullying perpetration among emerging adults: A multiple mediation model of the role of problematic social media use and psychopathology. *International Journal of Mental Health and Addiction*, 18, 548-566.
- Korres, O. y Elexpuru, I. (2016). Las preferencias de los adolescentes sobre los personajes televisivos de ficción seriada. *Trípodos*, 38, 141-159.
<https://raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/312735>
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica*. Paidós.
- Kroeber, A. L., y Kluckhohn, C. (1952). Culture: a critical review of concepts and definitions. *Papers. Peabody Museum of Archaeology & Ethnology, Harvard University*, 47(1), viii, 223.
- Lacalle, C. (2003). Inmigración y marginalidad: la representación televisiva del "otro" en las series españolas de ficción. *Trípodos*, Extra, 533-544.
<https://ddd.uab.cat/record/204643>
- Lacalle, C. (2008). *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*. Ediciones Omega.
- Lacalle, C. (2010). Joves i ficció televisiva : representacions i efectes. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (40), 29-45,
<https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/243374>
- Lacalle, C. (2012). Género y edad en la recepción de la ficción televisiva. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 20(39), 111-118. <https://doi.org/10.3916/C39-2012-03-01>
- Lacalle, C. (2013). Jóvenes y ficción televisiva. *Construcción de la identidad y transmedialidad*. Editorial UOC.

- Lacalle, C. y Gómez, B. (2016). La representación de la mujer en el contexto familiar de la ficción televisiva española. *Communication & Society*, 29(3), 1-15.
<https://doi.org/10.15581/003.29.3.1-14>
- Lacalle, C., Gómez, B. y Hidalgo, T. (2021). Historia de las *teen series* en España: evolución y características. *Comunicación y Sociedad*, e7979, 1-22.
<https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7979>
- Lacalle, C. y Castro, D. (2017). Representations of female sexuality in Spanish television fiction. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 75, 45-64.
<https://doi.org/10.29101/crcs.voi75.4656>
- Lacalle, C. y Sánchez-Ares, M. (2019). Producción de ficción televisiva española a partir de la desregulación: entre la atomización de las empresas y la concentración vertical. *El profesional de la información*, 28 (1). <https://doi.org/10.3145/epi.2019.ene.10>
- Lara Martínez, M. y Lara Martínez, A. (2018). Prejuicios y estereotipos en el cine sobre trastornos alimentarios. *Revista de Comunicación y Salud*, 8(2), 21-39.
[https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2018.8\(2\).21-39](https://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2018.8(2).21-39)
- Levine, E. (2001). Toward a Paradigm for Media Production Research: Behind the Scenes at General Hospital. *Critical Studies in Media Communication*, 18(1), 66-82.
<https://doi.org/10.1080/15295030109367124>
- Levitt, H. M. y Ippolito, M. R. (2014). Being transgender: The experience of transgender identity development. *Journal of Homosexuality*, 61(12), 1727-1758. <https://doi.org/10.1080/00918369.2014.951262>
- Lippman, W. (1922). *Public opinion*. Hartcourt & Brace.
- Livingstone, S. (1990). *Making sense of television: the psychology of audience interpretation*. Pergamon Press.
- Livingstone, S. (1998). *Making sense of television: the psychology of audience interpretation*. Routledge.

- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la "homosexualidad"*. Siglo veintiuno editores.
- Lopera-Mármol, M., Jiménez-Morales, M. y Jiménez-Morales, M. (2022). Aesthetic Representation of Antisocial Personality Disorder in British Coming-of-Age TV Series. *Social Sciences*11, 133. <https://doi.org/10.3390/socsci11030133>
- Lopera-Mármol, M. y Jiménez-Morales, M. (2023). Cuando las drogas ya no molan. Narrativas de madurez sobre la adicción de Skins a Euphoria. *Revista Española de Drogodependencias*, 48(2), 60-71. <https://doi.org/10.54108/10046>
- Lopera-Mármol, M., Jiménez- Morales, M. y Jiménez-Morales, M. (2023). Narrative representation of depression, ASD, and ASPD in Atypical, My Mad Fat Diary and The End of The F***ing World. *Communication & Society*, 36(1), 17- 34.
- Lopera-Mármol, M. y Pintor Iranzo, I. (2022). The representation of neurological and mental disorders in TV series: Complexity, transmission, and educational models. *Sociétés*, 156, 95-106. <https://doi.org/10.3917/soc.156.0095>
- Lopera-Mármol. (2020a). Depresión en las series: la gran desconocida. En J. Martínez-Lucena y I. Cambra-Badii (Eds), *Imaginario de los trastornos mentales en las series* (pp. 95-109). Editorial UOC.
- Lopera-Mármol M. (2020b). La semiótica como metodología para el estudio de la representación de las enfermedades mentales en las series de TV. Estudio de caso: My Mad Fat Diary. En C. Lopezosa, J. Díaz-Noci y L. Codina (Eds.), *Methodos. Anuario de Métodos de Investigación en Comunicación Social*, (pp. 106-161). Universitat Pompeu Fabra. <https://doi.org/10.31009/methodos.2020.i01.10>
- López Vidales, N., González Aldea, P. y Medina de la Viña, E. (2012). Jóvenes y televisión en 2010: Un cambio de hábitos. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 16(30). <https://doi.org/10.1387/zer.4793>

- Lomas Martínez, S. (2018). Creadores homosexuales, cultura camp y representaciones queer en la ficción televisiva española de los años ochenta. *Hispanic Research Journal*, 19(1), 55 – 712. <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1418997>
- López Vidales, N. y Gómez Rubio, L. (2014): Nuevos hábitos de los jóvenes españoles y tendencias de futuro en el consumo de radio y televisión. *Historia y Comunicación Social*, 19(2), 327-340. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45031
- Macionis, J. y Plummer, K. (1998). *Sociology: A Global Introduction*. Prentice Hall.
- Mateos-Pérez, J. (2021a). La investigación sobre series de televisión españolas de ficción. Un estudio de revisión crítica (1998-2020). *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 12(1), 171-190. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM000016>
- Mateos-Pérez, J. (2021b). Modelos de renovación en las series de televisión juveniles de producción española. Estudio de caso de *Merlí* (TV3, 2015) y *Skam España* (Movistar, 2018). *Doxa Comunicación*, 32, 143-157. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n32a7>
- Mateos-Pérez, J. y Sirera-Blanco, R. (2021). Taxonomía de las series de televisión españolas en la era digital (2000-2020). *El Profesional de la Información*, 30(6). <https://doi.org/10.3145/epi.2021.nov.08>
- Marcos Ramos, M., González-de-Garay, B. y Arcila Calderón, C. (2020). Grupos minoritarios en la ficción televisiva española: análisis de contenido y percepciones ciudadanas para la creación de un índice de diversidad. *Cuadernos.info*, (46), 307-341. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1739>
- Marcos-Ramos, M., González de Garay, B. y Cerezo Prieto, M. (2022). La mujer migrante en la ficción serial televisiva española. Análisis de personajes entre los años 2016 y 2018. *Área Abierta*, 22(2), 201-215. <https://doi.org/10.5209/arab.78906>

- Marcos Ramos, M., González de Garay, B., y Pérez Álvarez, S. (2022). Todas ellas: análisis de la mujer LTBI+ en las series españolas originales de plataformas. *Comunicación y sociedad*, 19, e8251. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8251>
- Marcos Ramos, M., González de Garay, B. y Portillo Delgado, C. (2019). La representación de la inmigración en la ficción serial española contemporánea de prime time. *Revista Latina De Comunicación Social*, (74), 285-307. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1331>
- Marcos Ramos, M., Igartua Perosanz, J. J., Frutos Esteban, F. J., Barrios Vicente, I. M., Ortega Mohedano, F. y Piñeiro Naval, V. (2014). La representación de los personajes inmigrantes en los programas de ficción. *Vivat Academia*, (127), 43-71. <https://doi.org/10.15178/va.2014.127.43-71>
- Maroto González, I. y Rodríguez Martelo, T. (2022). Análisis de los roles de género de las protagonistas femeninas de la serie “HIT” de RTVE. *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, 57, 83-101. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2022.i57.05>
- Martín-Barbero, J., y Rey, G. (1999). La formación del campo de estudios de Comunicación en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, (4). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81511266005>
- Martínez García, P. y Aguado-Peláez, D. (2017). La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de Orange is the New Black. *Revista de Investigaciones Feministas*, 8(2), 401-413. <http://dx.doi.org/10.5209/INFE.54974>
- Martínez i Surinyac, G. (1998). *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Editorial Cims 97.
- Martínez-Jiménez, L. y Zurbano-Berenguer, B. (2018). Perdóname señor. Construcción identitaria y estrategias de supervivencia de la(s) feminidad(es) andaluza(s) en la ficción popular. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, núm.4, 95-116. <http://dx.doi.org/10.7203/rd.voi4.115>

- Martínez-Lucena, J. y Cambra-Badii, I. (2020). *Imaginarios de los trastornos mentales en las series*. Editorial UOC.
- Martínez Sánchez, I., Gómez Vallejo, E. I. y Goig Martínez, R. (2019). El acoso escolar en educación secundaria: Prevalencia y abordaje a través de un estudio de caso. *Comunitania: Revista internacional de trabajo social y ciencias sociales*, (17), 71-91.
- Martín García, T., Marcos Ramos, M., y Angulo-Brunet, A. (2023). ¿Son las series españolas diversas? Un análisis sobre la inclusión en las plataformas. *Cuadernos.Info*, (56), 206–229. <https://doi.org/10.7764/cdi.56.62707>
- Martins, A. y Ferré, C. (2015). La familia homoparental en la ficción televisiva: las prácticas narrativas de Brasil y España como relatos de nuevas representaciones afectivo-amorosas. *Dados*, 58(1), 223-255. <https://doi.org/ff89>
- Masanet Jordá, M. J., Medina Bravo, P. y Ferrés i Prats, J. (2012). Representación mediática de la sexualidad en la ficción seriada dirigida a los jóvenes. Estudio de caso de Los Protegidos y Física o Química. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10(1), 1537-1548. <https://doi.org/10.12795/comunicacion.2012.v01.i10.112>
- Masanet, M.-J., Medina-Bravo, P. y Aran-Ramspott, S. (2016). The Survival of the Forbidden Love in Television Fiction: “Romeo and Juliet” in Contemporary Spanish Series for Youth. En A. Hetsroni (Ed.), *Television and Romance: Studies, Observations and Interpretations* (pp. 19-38). Nova Science Publishers.
- Masanet, M.-J., Medina-Bravo, P. y Ferrés, J. (2018). Myths of Romantic Love and Gender-based Violence in the Fan Forum of the Spanish Teen Series Los Protegidos. *YOUNG*, 26(4), 96S-112S. <https://doi.org/10.1177/1103308817748432>

- Masanet, M. J. y Dhaenens, F. (2019). Representing gender-based violence in teen series: young people's discourses on the Spanish series Física o Química. *Journal of Youth Studies*, 22(9), 1202-1217. <http://dx.doi.org/10.1080/13676261.2019.1570096>
- Masanet, M. J. y Fedele, M. (2019). El “chico malote” y la “chica responsable”: modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las teen series españolas. *Palabra Clave*, 22(2). <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.5>
- Masanet, M. J., Ventura, R., y Ballesté, E. (2022). Beyond the “Trans Fact”? Trans Representation in the Teen Series Euphoria: Complexity, Recognition, and Comfort. *Social Inclusion*, 10(2), 143–155. <https://doi.org/10.17645/si.v10i2.4926>
- McDougall, W. (1908). *Introduction to social psychology*. Methuen
- McGarty, C., Yzerbyt, V. y Spears, R. (2000). *Stereotypes as explanations. The formation of meaningful beliefs about social groups*. Cambridge University Press.
- McKee, R. (2011). *El guión. Story*. Alba Editorial.
- Medina Bravo, P. y Rodrigo Alsina, M. (2009), Análisis de la estructura narrativa del discurso amoroso en la ficción audiovisual: estudio de caso: Los Serrano y Porca Misèria. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 14(27), 83-101. <http://hdl.handle.net/10230/33495>
- Medrano, C., Aierbe, A. y Orejudo, S. (2009). El perfil de consumo televisivo en adolescentes: diferencias en función del sexo y estereotipos sociales. *Journal for the Study of Education and Development*, 32(3), 293-306. <https://doi.org/10.1174/021037009788964150>
- Menéndez Menéndez, M.I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic.
- Menéndez Menéndez, M. I. (2010). (Re)elaboration and (Re)signification of US TV Drama in Spanish Serial Fiction: The Case of Mujeres. En Fernández, M. y Prieto-Arranz, J.I.

- (Eds.), *A Comparison of Popular TV in English and Spanish Speaking Societies* (pp. 137-168). Edwin Mellen Press.
- Menéndez Menéndez, M. I. y Fernández Morales, M. (2021). Every flight begins with a fall: Aproximación a la violencia sexual en Juego de tronos. *Cuadernos.Info*, (47), 211–236.
<https://doi.org/10.7764/cdi.47.1908>
- Menéndez Menéndez, M. I., Figueras-Maz, M. y Núñez Angulo, B. F. (2017). Consumo y percepción juvenil sobre la ficción seriada televisiva: influencia por sexo y edad. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 12(2), 369-396.
<https://doi.org/10.14198/OBETS2017.12.2.03>
- Mérida Jiménez, R. (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Icària.
- Meyer, M. D. E. (2009). “I’m Just Trying to Find my Way Like Most Kids”: Bisexuality, Adolescence and the Drama of One Tree Hill. *Sexuality & Culture*, 13(4), 237-251.
<https://doi.org/10.1007/s12119-009-9056-z>
- Mohammed, E. O., y Hattab, H. A. A. (2022). The representation of Bullying in “13 reasons why” TV Show. A linguistic study. *Nasaq*, 36(3).
- Montero Rivero, Y. (2005). Estudio empírico sobre el serial juvenil «Al salir de clase»: Sobre la transmisión de valores a los adolescentes. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25,
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15825070>
- Montero Rivero, Y. (2006). *Televisión, valores y adolescencia*. Gedisa.
- Morales, J. F., Gaviria, E., Moya, M. y Cuadrado, I. (2007). *Psicología social*. McGraw Hill.
- Morejón Llamas, N. (2020). Estereotipos de género y cyberbullying en las series de ficción adolescentes: un análisis comparativo de Gossip Girl, Pretty Little Liars y Get Even. *Fonseca, Journal of Communication*, (21), 21.
<https://doi.org/10.14201/fjc202021125145>

- Morgan, M. (1982). Television and adolescents' sex role stereotypes: A longitudinal study. *Journal of Personality and Social Psychology*, 43(5), 947-955. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.43.5.947>
- Morgan, M. y Shanahan, J. (1999). *Television and its viewers. Cultivation Theory and Research*. Cambridge University Press.
- Moseley, R. (2001). The Teen Series. En G. Creeber (Ed.), *The Television Genre Book* (pp. 41-43). BFI.
- Muñoz, M., Pérez-Santos, E., Crespo, M., Guillén, A. I. y Izquierdo, S. (2011). La enfermedad mental en los medios de comunicación: un estudio empírico en prensa escrita, radio y televisión. *Clínica y salud*, 22(2), 157-173.
- Nacimiento Rodríguez, L., y Mora-Merchán, A. (2014). El uso de estrategias de afrontamiento y habilidades metacognitivas ante situaciones de bullying y cyberbullying. *European Journal of Education and Psychology*, 7(2), 121-129. <https://doi.org/10.1989/ejep.v7i2.184>
- Narbona Carrión, M. D. (2017). Las relaciones de amistad entre mujeres en los productos culturales: análisis de la serie de televisión Girls. *Océanide*, 9. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6236613>
- Navarro, R. (2016). Gender Issues and Cyberbullying in Children and Adolescents: From Gender Differences to Gender Identity Measures. En: R. Navarro, S. Yubero, E. Larrañaga (Eds.), *Cyberbullying Across the Globe*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-25552-1_2
- Newcomb, H., y Lotz, A. D. (2002). The production of media fiction. En K. B. Jensen (Ed.), *A Handbook of Media and Communication Research Qualitative and Quantitative Methodologies* (pp. 62-77). Routledge.

- Noboa, M. F. (2018). La feminidad en la SITCOM doméstica: representación y estereotipos: el caso de Modern Family. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, núm. 4, 67-93. <http://dx.doi.org/10.7203/rd.voi4.111>
- Nordahl-Hansen, A., Tøndevold, M., y Fletcher-Watson, S. (2018). Mental health on screen: A DSM-5 dissection of portrayals of autism spectrum disorders in film and TV. *Psychiatry Research*, 262, 351-353. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2017.08.050>
- Olweus, D. (2004). *Conductas de acoso y amenaza entre escolares*. Ediciones Morata S.L.
- Organización Mundial de la Salud. (17 noviembre 2021). *Salud mental del adolescente*. <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/adolescent-mental-health>
- Ordóñez-Ordóñez, M., y Prado-Cabrera, K. (2019). Bullying y cyberbullying escolar en niños y jóvenes adolescentes: un estudio de caso. *Maskana*, 10(2), 32-41.
- Ortega, M. y Simelio, N. (2012). La representación de las mujeres trabajadoras en las series de máxima audiencia emitidas en España (2010). *Revista Comunicación*, 10(1), 1006-1016.
- Palenzuela Zanca, J., Marcos Ramos, M. y González de Garay Domínguez, B. (2019). Representación de la diversidad funcional en series contemporáneas españolas de 'prime time'. *Index.comunicación*, 9(3), 165-183. <https://doi.org/10.33732/ixc/09/03Repres>
- Palenzuela Zanca, J., Marcos Ramos, M. y González de Garay Domínguez, B. (2021). Análisis del discurso sobre la diversidad funcional en los personajes de las series televisivas españolas. *Anuario Electrónico De Estudios En Comunicación Social "Disertaciones"*, 14(2). <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.10121>
- Pallarés Piquer, M. (2014). Medios de comunicación: ¿espacio para el ocio o agentes de socialización en la adolescencia?. *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, 23, 10-22.
- Palomares-Sánchez, P., Hidalgo-Marí, T. y Segarra-Saavedra, J. (2022). El consumo de alcohol, tabaco y drogas en los jóvenes: un estudio sobre las teen series españolas recientes

- (2015-2021). *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, (8), 231-250.
<https://doi.org/10.7203/rd.v1i8.227>
- Paragis, M. P. (2020). Drogas y adicciones: en busca de la singularidad perdida. En J. Martínez-Lucena y I. Cambra-Badii (Eds.), *Imaginarios de los trastornos mentales en las series* (pp. 175-188). Editorial UOC.
- Pelayo García, I. (2011). Performance drag y parodia en Tacones lejanos. Una lectura queer. *Revista Icono 14*, 9 (3), 160-176.
- Peña-Casares, M. J. y Agüaded-Ramírez, E. (2021). Inteligencia emocional, bienestar y acoso escolar en estudiantes de Educación Primaria y Secundaria. *Journal of Sport and Health Research*. 13(1), 79-92.
- Perelló Roselló, M. M. (2015). Arquetipos femeninos en *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-2012)". *Acotaciones*, núm. 34, 111-131.
<https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/150467>
- Pérez, J. (2012). The queer children of Almodóvar: La mala educación and the re- sexualization of biopolitical bodies. *Studies in Hispanic Cinema*, 8(2), 145-157.
- Pérez-Martínez, V. M., Rodríguez-González, M. A y Aparicio, B. (2020). Acoso escolar, violación y suicidio en twitter: segunda temporada de «por trece razones». *Vivat Academia*, (153), 137-168.
- Pérez Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*, 20(95), 534-552.
<https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685/pdf>
- Pérez Lence, F. (2019). Sex Education: la ESI en Netflix. *Revista Comunicación y género*, 2(1), 121-134. <https://doi.org/10.5209/cgen.64528>
- Pindado, J. (2011). Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 11(21), 11-22. <https://doi.org/10.1387/zer.3712>

- Piñuel, J.L. y Gaitán, J. A. (1999). *Metodología general, Conocimiento científico e investigación en la comunidad social*. Síntesis.
- Pirkis, J., Blood, R. W., Francis, C. y McCallum, K. (2006). On-screen portrayals of mental illness: extent, nature, and impacts. *Journal of health communication*, 11(5), 523–541.
<https://doi.org/10.1080/10810730600755889>
- Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Ediciones Akal.
- Puebla Martínez, B., Carrillo Pascual, E., y Íñigo Jurado, A. I. (2012). *Ficcioneando: series de televisión a la española*. Fragua.
- Puertas Gómez, L. (2005). Antecedentes y estado actual de la investigación sobre seriales televisivos. *Formats: Revista de Comunicació Audiovisual*, 4.
- Rabbie, J. M. y Horowitz, M. (1969). Arousal of ingroup-outgroup bias by chance win or loss. *Journal of Personality and Social Psychology*, 13, 269-277.
- Radiotv. (diciembre 10, 1999). Récord de audiencia de “Compañeros”. El País.
<https://tinyurl.com/ms2zpfhd>
- Ramajo, N., Ferrer, I., Capdevila, A., Figueras, M., Gómez, L., Jiménez, M., y Luzón, V. (2008). La presencia del adolescente en el prime time televisivo: objeto de interés en informativos, ficción y publicidad. *Sphera Pública*, (8), 191-211.
<https://www.redalyc.org/pdf/297/29713032013.pdf>
- Ramírez Alvarado, M. M., y Cobo Durán, S. (2013). La ficción gay-friendly en las series de televisión españolas. *Comunicación y sociedad*, 19, 213-235.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So188-252X2013000100009
- Rappoport, L. (1986). *La personalidad desde los 13 hasta los 25 años. El adolescente y el joven*. Paidós.

- Raya Bravo, I., Sánchez-Labela Martín, I. y Durán Manso, V. (2018). La construcción de los perfiles adolescentes en las series de Netflix *Por trece razones* y *Atípico*. *Comunicación y medios*, (37), 131-143. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48631>.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.).
- Redacción AV451. (enero 16, 2018). Audiovisual451. El medio online de la industria audiovisual. <https://tinyurl.com/mrx6kte6>
- Rey Reñones, C., Valdivieso Lopeza, E. y Arijaa, V. (2012). Publicidad encubierta de tabaco en series de producción española. *Atención Primaria*, 44(10), 573-575. <https://www.doi.org/10.1016/j.aprim.2012.06.005>
- Rocher, G. (1985). *Introducción a la sociología general*. Herder.
- Ros, M. (1993). Jerarquía y significado de los valores: aplicaciones de la teoría de los valores personales de Schwartz. En B. González y A. Guíl (Eds.), *Psicología cultural* (pp. 291-298). Eudema.
- Ross, K. y Nightingale, V. (2003). *Media and audiences. New perspectives*. Open University Press.
- Ross, L., Lepper, M. y Ward, A. (2010). History of social psychology: Insights, challenges, and contributions to theory and application. *Handbook of Social Psychology*, 1(1), 1.
- Rousseau, J. J. (1972). *Du contrat social, ou principes du droit politique*.
- Ruiz Collantes, X., Ferrés, J., Obradors, M., Pujadas, E. y Pérez, O. (2006): La imagen pública de la inmigración en las series de televisión españolas. *Quaderns del CAC*, 23(24), 107-132.
- Ruiz Muñoz, M. J. y Pérez Rufí, J. P. (2020). Hermanas, amigas y compañeras en serie. La ficción coral femenina española de las televisiones generalistas y plataformas VOD (1990-2019). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(2), 807-826. <http://dx.doi.org/10.5209/esmp.67828>

- Ruiz del Olmo, F. J. y Hernández-Carrillo, C. (2021). La presencia de la mujer en los filmes galardonados a lo largo de las 20 ediciones del Festival de Málaga de Cine en Español. *Cadernos Pagu*, núm. 62. <https://doi.org/10.1590/18094449202100620012>
- Russell, C. A., Norman, A. T. y Heckler, S. E. (2004). The consumption of television programming: Development and validation of the connectedness scale. *Journal of Consumer Research*, 31(1), 150-161.
- Russell, C.A. y Russell, D.W. (2009). Alcohol Messages in Prime-Time Television Series. *Journal of Consumer Affairs*, 43, 108- 128. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6606.2008.01129.x>
- Ryalls, E. D. (2021). Representing rape culture on teen television. *Popular Communication*, 19(1), 1-13. <https://doi.org/10.1080/15405702.2020.1868044>
- Sáez, J. (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Síntesis.
- Sánchez Noriega, J. L. (1997). *Crítica de la seducción mediática*. Tecnos.
- Sánchez Soriano, J. J., García-Jiménez, L. y Rodrigo-Alsina, M. (2023). “También podemos tener finales felices”: recepción e interpretación de personajes LGTBIQ+ en series de televisión. *Cuadernos.Info*, (55), 22–45. <https://doi.org/10.7764/cdi.55.53897>
- Sánchez Soriano, J. J. (2017). Narrativas sobre homosexualidad en la ficción seriada nacional e internacional de canales públicos, privados y nuevas plataformas de distribución. En E. de la Cuadra (Ed.), *Nuevas narrativas. Entre la ficción y la información: de la desregulación a la integración transmedia* (pp. 155-166). Edición de la UAB.
- Sánchez Soriano, J. J. (2022). Representación del colectivo LGBT+ en la ficción televisiva española contemporánea (2015-2020). *Comunicación y Sociedad*, 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8307>
- Seger, L. (1990). *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Editorial Paidós.

Serapio Costa, S. (2006). Realidad psicosocial: La adolescencia actual y su temprano comienzo.

Revista de Estudios de Juventud, 73, 11-23.

Serrano, C., y Machuca-Lozano, S. E. (2020). Representación masculina en películas

adolescentes de Netflix: The kissing Booth y A todos los chicos de los que me

enamoré. *Universidad-Verdad*, (77), 22-31. <https://doi.org/10.33324/uv.vi77.309>

Servicio de Información sobre Discapacidad. (10 de marzo de 2023). *El lenguaje inclusivo para*

hablar sobre las personas con discapacidad. [https://sid-inico.usal.es/noticias/el-](https://sid-inico.usal.es/noticias/el-lenguaje-inclusivo-para-hablar-sobre-las-personas-con-discapacidad/)

[lenguaje-inclusivo-para-hablar-sobre-las-personas-con-discapacidad/](https://sid-inico.usal.es/noticias/el-lenguaje-inclusivo-para-hablar-sobre-las-personas-con-discapacidad/)

Shary, T. (2002). *Generation Multiplex: The Image of American Youth in Cinema since 1980*.

University of Texas Press.

Signorielli, N. (1987). Children and adolescents on television: A consistent pattern of

devaluation. *The Journal of Early Adolescence*, 7(3), 255-

268. <https://doi.org/10.1177/0272431687073003>

Silverthorne, S. (2005). El papel homosexual del cine de Pedro Almodóvar durante la movida madrileña. *Independent Study Project (ISP) Collection*, 423.

https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/423

Simelio, N., Ortega, M. y Medina, P. (2013). Análisis de la ficción iberoamericana de mayor

audiencia en el mercado español. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación =*

Komunikazio Ikasketen Aldizkaria, 18(34). <https://doi.org/10.1387/zer.10661>

Simelio Solà, N. (2010). La representación de las relaciones sociales en las series de ficción

digitales creadas específicamente para internet. La televisión como contribución a la

alfabetización digital. *Congreso Euro-Iberoamericano de Alfabetización Mediática y*

Culturas Digitales Sevilla. Universidad de Sevilla.

<https://idus.us.es/handle/11441/56278>

- Simón-Astudillo, I. (2023). “Solo sí es sí”: Análisis de la violencia sexual en series de streaming y su recepción por audiencias juveniles. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, 9, 213-243. <https://doi.org/10.7203/drdcd.voi9.258>
- Schroder, K. (1988). The Pleasure of Dynasty. The weekly reconstruction of self-confidence. En P. Drummond y R. Paterson (Eds.) *Television and its audience* (pp. 61-82). British Film Institute.
- Stangor, C. y Schaller, M. (1996). Stereotypes as individual and collective representations. En C. N. Macrae, C. Stangor y M. Hewstone (Eds.), *Stereotypes and stereotyping* (pp. 3-35). Guilford Press.
- Stemler, S. (2000). An overview of content analysis. *Practical Assessment, Research, and Evaluation*, 7(1), 17. <https://doi.org/10.7275/z6fm-2e34>
- Suárez Mateu, A., Téllez Infantes, A., y Martínez Guirao, J. E. (2023). Masculinidades disidentes a través de las personas trans en las series españolas. *Revista Prisma Social*, (40), 135-163. <https://revistaprismasocial.es/article/view/4943>
- Tajahuerce Ángel, I., G. Franco, Y. y Juárez Rodríguez, J. (2018). “Ciberbullying” y género: nuevos referentes en la ocupación de los espacios virtuales. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24(2), 1845-1859. <https://doi.org/10.5209/ESMP.62250>
- Tajfel, H. (1969). Cognitive aspects of prejudice. *Journal of Social Issues*, 25, 79-97.
- Tajfel, H. (1972). La catégorisation sociale. En S. Moscovici (Ed.), *Introduction à la psychologie sociale* (Vol. 1, pp. 272-302). Larousse.
- Tortajada, I., Arauna, N., Capdevila, A. y Cerdán, J. (2011). Sin tetas no hay paraíso. La representación de las relaciones entre hombres y mujeres en la adaptación española de un serial colombiano. En M.Á. Pérez-Gómez (Ed.), *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* (pp. 567-583). Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

- Torres-Martín, J. L., Castro-Martínez, A., Díaz-Morilla, P., & Pérez Ordóñez, C. (2022). Mujeres directivas y creadoras en el audiovisual. Análisis de las series de ficción españolas presentes en los catálogos de Amazon Prime Video, Movistar+ y Netflix (2019-2021). *Perspectivas De La Comunicación*, 15(2), 217–248.
<https://doi.org/10.56754/0718-4867.1502.217>
- Torres-Romay, E., y Izquierdo-Castillo, J. (2022). La representación de la mujer en la ficción española. Propuesta de clasificación de roles y estereotipos desde la perspectiva de género. *Ámbitos. Revista Internacional De Comunicación*, (57), 102–122.
<https://doi.org/10.12795/Ambitos.2022.i57.06>
- Tous-Rovirosa, A. y Aran-Ramspott, S. (2017). Mujeres en las series políticas contemporáneas. ¿Una geografía común de su presencia en la esfera pública?. *El Profesional de la Información*, 26(4), 684-694. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.jul.12>
- Turner, J. C. (1999). Some current issues in research on social identity and self-cateogrization theories. En N. Ellemers, R. Spears y B. Doosje (Eds.), *Social identity: Context, commitment, content* (pp. 6-34). Blackwell.
- Turner, J. C., Oakes, P. J., Haslam, S. A. y McGarty, C. A. (1994). Self and collective: Cognitive and social context. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 20, 454-463.
- Unicef Uruguay. (s.f.). ¿Qué es la adolescencia?
<https://www.unicef.org/uruguay/crianza/adolescencia/que-es-la-adolescencia>
- Valverde Maestre, A. M. y Pérez Rufi, J. P. (2021). Sex Education (Netflix): representación de adolescentes LGTBQ+ como recurso dramático. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 26(50).
<https://doi.org/10.1387/zer.22528>
- Van Damme, E. (2010). Gender and sexual scripts in popular US teen series: A study on the gendered discourses in One Tree Hill and Gossip Girl. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 2(1), 77-92. https://doi.org/10.1386/cjcs.2.1.77_1

- Van Damme, E. y Van Bauwel, S. (2013). Sex as Spectacle. An Over-view of Gender and Sexual Scripts in Teen Series Popular with Flemish Teenagers. *Journal of Children and Media*, 7(2), 170-185. <https://doi.org/10.1080/17482798.2012.673499>
- Vázquez-Barrio, T., Sánchez-Valle, M. y Viñarás-Abad, M. (2021). Percepción de las personas con discapacidad sobre su representación en los medios de comunicación. *El Profesional de la información*, 30(1), e300106. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.ene.06>
- Vázquez-Rodríguez, L. G., García-Ramos, F. J. y Zurian-Hernández, F. A. (2020). La representación de identidades queer adolescentes en “Sex Education” (Netflix, 2019). *Fonseca, Journal of Communication*, (21), 43-64. <https://doi.org/10.14201/fjc2020214364>
- Vera Posek, B. (2006). *Imágenes de la locura. La psicopatología en el cine*. Calamar Ediciones. Venezuela (Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer). (1992). *Estereotipos sexuales y géneros televisivos en Venezuela*.
- Verd, J. M. y Lozares, C. (2016). *Introducción a la investigación cualitativa*. Síntesis.
- Villegas Simón, I., Sánchez Soriano, J. J. y Ventura, R. (2023). ‘If you don’t “pass” as cis, you don’t exist’. The trans audience’s reproofs of ‘Cis Gaze’ and transnormativity in TV series. *European Journal of Communication*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/02673231231163704>
- Wee, V. (2010). *Teen media. Hollywood and the Youth Market in the Digital Age*. McFarland.
- Wimmer, R.D. y Dominik, J.R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una Introducción a sus métodos*. Bosch.
- Wright, P. J. (2009). Sexual socialization messages in mainstream entertainment mass media: A review and synthesis. *Sexuality & Culture*, 13(4), 181–200. <https://doi.org/10.1007/s12119-009-9050-5>
- Yukari Kimura, K., dos Santos, M. A., Name Risk, E., Iossi Silva, M. A., y Abadio de Oliveira, W. (2022). Adults and school bullying in the series *Thirteen Reasons Why*: a bio-ecological

analysis. *Ciencias Psicológicas*, 16(2). http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S1688-42212022000201225&script=sci_arttext&tlng=en

Zacarés González, J. J., Iborra Cuéllar, A., Tomás Miguel, J. M. y Serra Desfilis, E. (2009). El desarrollo de la identidad en la adolescencia y adultez emergente: Una comparación de la identidad global frente a la identidad en dominios específicos. *Anales de Psicología/Annals of Psychology*, 25(2), 316-329.

<https://revistas.um.es/analesps/article/view/87931>

Zumalabe, J. M. (1993). *El estudio de la personalidad. Ideas, directrices y controversias*. Universidad del País Vasco.

Zurián, F. (2017). La productora El Deseo y la ficción televisiva: origen de la serie Mujeres. *Prisma Social*, 2, 233-259. <https://revistaprismasocial.es/article/view/1608>

20 minutos. (febrero 5, 2008). Buen estreno de “Física y Química”. 20 minutos <https://tinyurl.com/yrj3tcsw>

16 Listado de Referencias Audiovisuales

Abrahamson, L., Bulfin, T., Ferguson, A., Garnett, R., Guiney, E., Lowe, A., Norton, E. y Rooney, S. (Productores ejecutivos). (2020). *Normal people* [Serie de Televisión]. Element Pictures.

Ambrossi, J., Calvo, J., Martínez, S. y Troncoso, D. (Productores ejecutivos). (2020). *Veneno* [Serie de Televisión]. Atresmedia Producciones, Suma Latina.

Araújo, F., Calleja, I., Campos, R., Corral, D., Fernández-Valdés, T. y Herreras, S. (Productores ejecutivos). (2019). *Instinto* [Serie de Televisión]. Bambú Producciones, Movistar+.

Araújo, F., Comillas, I., Corral, D., Lozano, H., Montánchez, A. y Calleja, I. (Productores ejecutivos). (2019-2021). *Merlí: Sapere Aude* [Serie de Televisión]. Veranda TV, Movistar+.

- Baker, A., Buchanan, D., Covell, C., Entwistle, J., Ferguson, M., Macdonald, E. y Fried, P. (Productores ejecutivos). (2017-2019). The end of the f*** world [Serie de Televisión]. Clerkenwell Films, Dominic Buchanan Productions.
- Baltanás, R., Navarro, C., Redondo, J. y Mercero, I (Productores ejecutivos). (2008-2011). Física o química [Serie de Televisión]. Ida y Vuelta.
- Banacolocha, J., Bas, J., Alonso-Allende, L., Casanova, E., García, M. y Roy, M. (Productores ejecutivos). (2005-presente). Amar en tiempos revueltos [Amar es para siempre] [Serie de Televisión]. Diagonal TV.
- Banacolocha, J., Roy, M. y Bas, J. (Productores ejecutivos). (2008-2010). La señora [Serie de Televisión]. Diagonal TV.
- Banacolocha, J., Roy, M., Bas, J. y García, M. (Productores ejecutivos). (2011-2018). 14 de abril. La República [Serie de Televisión]. Diagonal TV.
- Benioff, D., Casady, G., Doelger, F., Gerardis, V., Weiss, D. B., Martin, G. R. R., Strauss, C., Cogman, B., Taylor, V., Taylor, A., Nutter, D., Sapochnik, M. y Vicinanza, R. (Productores ejecutivos). (2011-2019). Juego de tronos [Serie de Televisión]. Television 360, Grok! Television, Generator Entertainment, Startling Television, Bighead Littlehead.
- Benítez, C., Arias, C., Moreno, L., Puerta, X., Pont, T., Paíno, J. R., Ereño, A., Font, J., Jiménez, E., Faerna, N., Rey, M. y Trashorras, A. (Productores ejecutivos). (1999-2009). El comisario [Serie de Televisión]. Estudios Picasso, Bocaboca Producciones.
- Benítez, C., Requena, M. y Morant, M. (Productores ejecutivos). (1997-2002). Al salir de clase [Serie de Televisión]. BocaBoca.
- Benn, R., Liknaitzky, J., Gould, W. y Brenman, G. (Productores ejecutivos). (2013-2015). My mad fat diary [Serie de Televisión]. Tiger Aspect Productions, Drama Republic.
- Bernardeau, M. Á. y Cuadrado, J. (Productores ejecutivos). (2001-2023). Cuéntame cómo pasó [Serie de Televisión]. Grupo Ganga, RTVE.

- Bernardeau, M. Á., Díaz, M. y Oristrell, J. (Productores ejecutivos). (2020-presente). HIT [Serie de Televisión]. Onza Entertainment.
- Betancor, D., Montero, C., Madrona, D., Juaristi, I., Vaca, J. y Goldfarb, R. (Productores ejecutivos). (2018-presente). Élite [Serie de Televisión]. Zet Studios Production.
- Botello, S., Matthews, S., Nieto, P., Root, A., Salvat, M. y Trashorras, A. (Productores ejecutivos). (2021-presente). Todo lo otro [Serie de Televisión]. Producciones Mandarina.
- Burley, M. A., Herrmann, T., Kohan, J., Tannenbaum, N. K., Vinnecur, L., Hess, S., Morelli, L., Paiz, C., Chamberlayne, B., Sagher, T., Santamaria, V., Graham, H. W., Gray, J. D. y Friedman, L. (Productores ejecutivos). (2013-2019). Orange is the new black [Serie de Televisión]. Lionsgate Television.
- Caballero, A., Écija, A. y Caballero, L. (Productores ejecutivos). (2019-2023). El pueblo [Serie de Televisión]. Contubernio Films, Mediaset España.
- Caballero, A., Écija, A., Sevilla, T., Moreno, J. L. y Jiménez, E. (Productores ejecutivos). (2007-presente). La que se avecina [Serie de Televisión]. Mediterráneo Mediaset Group.
- Cabana, N., Vallejo, C., Valdivia, M., Fernández Groizard, G. y Rodríguez Blanco, C. (Productores ejecutivos). (2000-2003). Policías: En el corazón de la calle [Serie de Televisión]. Globomedia.
- Cabañas, M. (Productores ejecutivos). (1986). Segunda Enseñanza [Serie de Televisión]. Radio Televisión Española.
- Campoy, E. (Productores ejecutivos). (2003). Código fuego [Serie de Televisión]. Antena 3 Televisión.
- Caro, M., Perskie, S., Cordova, M. J., Ley, R., Arredondo, M., Avalos, D., Crawford, T. y Krentzman, A. (Productores ejecutivos). (2018-2020). La casa de las flores [Serie de Televisión]. Noc Noc Cinema.

Cervera, M. (Productores ejecutivos). (2020). El desorden que dejas [Serie de Televisión]. Vaca Films.

Chaiken, I., Lam, R., Ziff, E., Robinson, A., Troche, R., Stenn, D., Golin, S., Kennar, L. y Herman, E. (Productores ejecutivos). (2004-2009). The L word [Serie de Televisión]. Anonymous Content, Dufferin Gate Productions, Coast Mountain Films, Posse, MGM Television.

Colleton, S., Goldwyn, J., Buck, S., Hall, M. C., Schlattmann, T., Gussis, L., West, W., Phillips, C., Coto, M., Rosenberg, M., Richdale, J., Cerone, D., Eglee, C. H., Manos Jr., J., Johannessen, C. y Cuesta, M. (Productores ejecutivos). (2006-2013). Dexter [Serie de Televisión]. The Colleton Company, John Goldwyn Productions, Clyde Phillips Productions, Devilina Productions, Showtime Networks.

Colmenar, J., Pina, Á., Escobar, I., Pérez, D., Écija, A., Écija, D., Gallego, S. y Cistaré, M. (Productores ejecutivos). (2015-2016). Vis a vis [Serie de Televisión]. Globomedia, FOX Network Group España.

Corral, D., Maymó, O., Burque, M., Calleja, I., Gockel, C., Trashorras, A. y Herreras, S. (Productores ejecutivos). (2019-presente). Vida perfecta [Serie de Televisión]. Corte y confección de películas, Movistar+.

Cowen, R., Hockin, S., Jonas, T., Lipman, D., MacLennan, M., Shores, D. y Seeger, E. (Productores ejecutivos). (2000-2005). Queer as folk [Serie de Televisión]. Showtime, Temple Street Productions.

Cuellar, F., Peralta, A., Rincón, C., Torres, A. y Fernández, M. P. (Productores ejecutivos). (1999-2017). Francisco el matemático [Serie de Televisión]. RCN Television.

Cueto, J. C., del Cerro, J., Nadal, P., Pozuelo, E., Écija, D. y Rodrigo, J. (Productores ejecutivos). (2002-2005). Un paso adelante [Serie de Televisión]. Globomedia.

Cueto, J. C., Martínez Llano, R. y Villalba, T. (Productores ejecutivos). (2010-2014). Tierra de lobos [Serie de Televisión]. Multipark Ficción Boomerang TV.

- Cuse, C., Lindelof, D., Burk, B., Abrams, J. J., Higgins, J., Bender, J., Horowitz, A., Kitsis, E., Williams, S., Goddard, D., Zbyszewski, P., Alexander, J., Pinkner, J., Fury, D., Johnson, J. y Maeda, S. (Productores ejecutivos). (2004-2010). Perdidos [Serie de Televisión]. Bad Robot Production.
- Diaz, A., Krentzman, A., Barmack, E., Campos, R. y Fernández-Valdés, T. (Productores ejecutivos). (2017-2020). Las chicas del cable [Serie de Televisión]. Bambú Producciones
- Écija, D., Álvarez Rojas, B., Pina, Á., García Prieto, N., Olivares, P., Écija, A., Salvador, O., Romero, M., Jiménez, E. y Nadal, P. (Productores ejecutivos). (2003-2008). Los Serrano [Serie de Televisión]. Globomedia.
- Écija, D., Rodrigo, J., Baselga, M., Belloso, L., García, R. y Díez, E. (Productores ejecutivos). (2007-2010). El internado [Serie de Televisión]. Globomedia.
- Elsley, B., Faber, G., Pattinson, C., Griffin, J., Jones, M. y Griffin, J. P. (Productores ejecutivos). (2007-2013). Skins [Serie de Televisión]. MTV Production Development.
- Escobar, I., Pina, Á., Écija, D., Molina Encinas, D. y González Molina, F. (Productores ejecutivos). (2011-2013). El barco [Serie de Televisión]. Globomedia.
- Esmail, S., Bradstreet, K., Golin, S., Hamilton, C., Iberti, J. E. y Lenic, J. G. (Productores ejecutivos). (2015-2019). Mr. Robot [Serie de Televisión]. Universal Productions.
- Esquide, E. (Productores ejecutivos). (1981-1982). Verano azul [Serie de Televisión]. Radio Televisión Española.
- Fienberg, G., Kelley, D. E., Kidman, N., Moriarty, L., Papandrea, B., Ross, N., Saari, P., Vallée, J.-M., Witherspoon, R. y Arnold, A. (Productores ejecutivos). (2017-2019). Big little lies [Serie de Televisión]. Pacific Standard, Blossoms Films, David E. Kelley Productions.
- Gandara, A. (Productores ejecutivos). (1991-1995). Farmacia de guardia [Serie de Televisión]. Antena 3 Televisión.
- García, E. y Méndez, J. (Productores ejecutivos). (2006). Mujeres [Serie de Televisión]. El Deseo, Mediapro.

- García, V., Sanabria, M. y Alonso, J. (Productores ejecutivos). (2010-2011). La pecera de Eva [Serie de Televisión]. Isla Producciones.
- Golin, S., Gomez, S., Higgins, T., Laiblin, K., McCarthy, T., Sugar, M., Teefey, M., Tyler, H., Wettels, J. G., Yorkey, B., Asher, J., MacDonald, A., Morris, M., Benjamin, E., Son, D., Shang, H., Ordaz, E. y Kretchmer, J. T. (Productores ejecutivos). (2017-2020). Por trece razones [Serie de Televisión]. Paramount Television, Anonymous Content.
- Gordon, S., Rashid, R., Rohlich, M., Smiley, B. y Mulligan, T. (Productores ejecutivos). (2017-2021). Atípico [Serie de Televisión]. Sony Pictures Television.
- Joe Davola et al. (Productores ejecutivos). (2001-2011). Smallville [Serie de Televisión]. Warner Bros.
- Kim, D. et al. (Productores ejecutivos). (2017-presente). The good doctor [Serie de Televisión]. 3AD, EnterMedia Content, Shore Z Productions, ABC Signature, Sony Pictures Television.
- King, I. M., Cochran-Neilan, L., Goldsmith, M., Morgenstein, L., Dougherty, J., Goldstick, O., Wali, H., Holdman, B. M., Craig, C. G. y Levy, B. (Productores ejecutivos). (2010-2017). Pretty Little Liars [Serie de Televisión]. Warner Horizon Television, Alloy Entertainment, Long Lake Productions, Russian Hill Productions.
- Levinson, S., Drake, Lennon, G., Leshem, R., Lichtenstein, H. M., Mokady, Y., Nandan, R., Toovi, M., Turen, K., Levinson, A., Frizzell, A., Kleverweis, J., Greenfield, W., Levinson, A., Schafer, H. y Frizzell, A. (Productores ejecutivos). (2019-presente). Euphoria [Serie de Televisión]. A24 Television.
- Lillo, S. G., Castilla, C., Acosta, M. y García Berlanga, J. L. (Productores ejecutivos). (2000-2012). Hospital central [Serie de Televisión]. Estudios Picasso.
- Lorre, C., Prady, B., Goetsch, D., Molaro, S., Chakos, P., Kaplan, E., Holland, S., Ferrari, M., Reynolds, J., Belyeu, F. O., Del Broccolo, A., Hernandez, T., Howe, J., Aronsohn, L.,

- Gorodetsky, E., Patterson, S. K., Gordon, A. y Cohen, R. (Productores ejecutivos). (2007-2019). La teoría del Big Bang [Serie de Televisión]. Warner Bros.
- Lozano, H., Montánchez, A., Orea, C., Jiménez, S. y Sala-Patau, O. (Productores ejecutivos). (2015-2018). Merlí [Serie de Televisión]. Veranda TV.
- Maddox, C. (Productores ejecutivos). (2020). Sed de revancha [Serie de Televisión]. Netflix, Boat Rocker Studios, BBC.
- Masllorens, R., Orea, C. y Sala-Patau, O. (Productores ejecutivos). (2019-2020). Las del hockey [Serie de Televisión]. Brutal Media.
- McG, Schwartz, J., Heinberg, A., Savage, S., Stephens, J., Toynton, I., Bartis, D., Liman, D., Rosenberg, M. y De Laurentiis, R. (Productores ejecutivos). (2003-2007). The O.C [Serie de Televisión]. Wonderland Sound and Vision.
- Mercero, I. y Ron, Á. (Productores ejecutivos). (2009). La chica de ayer [Serie de Televisión]. Ida y Vuelta Producciones.
- Mercero, I., Pina, E. A., García, R., Madrona, D. y Redondo, J. (Productores ejecutivos). (2010-2012). Los protegidos [Serie de Televisión]. Boomerang TV.
- Moreno, J. L. (Productores ejecutivos). (2003-2006). Aquí no hay quien viva [Serie de Televisión]. Miramón Mendi.
- Nunn, L., Campbell, J., Taylor, B., Couchman, C., Robins-Grace, S. y Wilson, J. (Productores ejecutivos). (2019-2023). Sex education [Serie de Televisión]. Eleven.
- Orea, C. (Productores ejecutivos). (2004-2007). Porca misèria [Serie de Televisión]. Televisió de Catalunya, Arriska Films.
- Overman, H., Ferguson, M., Fried, P. y Jarvis, M. (Productores ejecutivos). (2009-2013). Misfits [Serie de Televisión]. Clerkenwell Films.
- Peterman, S., Poryes, M., King, R. G., Lieblein, D., Green, A., Lapiduss, S., Dyer, S. y Dontzig, G. (Productores ejecutivos). (2006-2011). Hannah Montana [Serie de Televisión]. It's a Laugh Productions, Michael Poryes Productions.

- Poryes, M., Sherman, S., Brookwell, D., McNamara, S., Rinsler, D. y Warren, M. (Productores ejecutivos). (2003-2007). Raven [Serie de Televisión]. It's a Laugh Productions.
- Prange, G., Stupin, P., Kapinos, T., Berlanti, G., Stepakoff, J., Williamson, K., Feldman, J. H., Gansa, A., Rosin, C., Fattore, G. y LeVine, D. J. (Productores ejecutivos). (1998-2003). Dawson crece [Serie de Televisión]. Columbia TriStar Television.
- Ríos San Martín, M., Vidal, C., García Caja, P., Barrera, P., Ayerra, J. R., Valdivia, M., Bueno, N., Rodríguez Blanco, C., del Cerro, J., García Ríos, P., Martín-Grande, M., Cabana, N. y Fernández Groizard, G. (Productores ejecutivos). (1998-2002). [Serie de Televisión]. Globomedia.
- Sánchez-Biezma, P., Cortés, M., Kerner, R., Mateos, M. y Calcaterra, C. (Productores ejecutivos). (2008-2009). Sin tetas no hay paraíso [Serie de Televisión]. Grundy Producciones.
- Sastre, J., Sánchez, A., Velilla, N. G., Díaz, R., Écija, A., Abad, N., Rodrigo, J., Requena, M., Capel, O., Olivas, D. S., Sánchez, M., Terradas, J., Anes, J. C. y Écija, D. (Productores ejecutivos). (2005-2014). Aída [Serie de Televisión]. Globomedia.
- Schwahn, M., Tollin, M., Prange, G., Davola, J., Robbins, B., Brown, W. H., Herro, M., Strauss, D., Perry, M. B., Hamilton, A. L. y Brennan, S. (Productores ejecutivos). (2003-2012). One tree hill [Serie de Televisión]. Warner Bros.
- Schwartz, J., Brody, J. C., Kaufman, A. J., Savage, S., Morgenstein, L., Safran, J., Levy, B., Lasher, A., Goodman, S., Queller, J., Gerstein, L., Steinberg, K. J., Stephens, J., Henderson, F. D., Elkoff, P., Gerstein, L. y Goodman, S. (Productores ejecutivos). (2007-2012). Gossip girl [Serie de Televisión]. Alloy Entertainment, Warner Bros. Television, CBS Paramount Network Television.
- Taboada, R., Araújo, F., Corral, D., Álvarez Rojas, B., Blanco, P. y Calleja, I. (Productores ejecutivos). (2018-2020). Skam España [Serie de Televisión]. Zeppelin TV.
- Thomas, R., Etheridge, D., Ruggiero-Wright, D., Gwartz, J., Silver, J., Stokdyk, D., Seidel, J., Bell, K. y Regnier, H. V. (Productores ejecutivos). (2004-2019). Veronica Mars [Serie de

Televisión]. Stu Segall Productions, Silver Pictures Television, Rob Thomas Productions, Warner Bros. Television.

Wagner, P., Spelling, A., Klein, J., Wasserman, S., Vincent, E. D., Star, D., Rosin, C., Eisendrath, J., Mollin, L., Priestley, J., McCarthy, L., Steinberg, D. y Braverman, M. (Productores ejecutivos). (1990-2000). Sensación de vivir [Serie de Televisión]. Propaganda Films, Spelling Entertainment, Spelling Television, Torand Productions.

17 Listado de Tablas, Gráficos y Figuras

Tabla 1. Repercusión de las series seleccionadas como muestra para el análisis diacrónico..	63
Tabla 2. Corpus del análisis diacrónico	64
Tabla 3. Corpus del análisis sincrónico	65
Tabla 4. Ficha de análisis de la participación de mujeres en la producción de las series adolescentes contemporáneas	68
Tabla 5. Ficha de personajes para el análisis sincrónico	69
Gráfico 1. Temas que se tratan en las series analizadas.....	91
Gráfico 2. La representación del papel de la mujer adolescente en las series analizadas	93
Gráfico 3. La representación de la masculinidad del hombre adolescente en las series analizadas	96
Gráfico 4. La representación de la sexualidad adolescente en las series analizadas.....	98
Gráfico 5. La representación de la orientación sexual del adolescente en las series analizadas	101
Gráfico 6. La representación de la relación de adolescentes con el alcohol y las drogas en las series analizadas	103
Gráfico 7. La representación del entorno familiar adolescente en las series analizadas.....	104
Tabla 6. Trastornos psicológicos representados en las series adolescentes españolas	131
Gráfico 8. La representación del acoso escolar en las series analizadas	141
Tabla 7. Datos de las series analizadas y porcentaje de participación de mujeres.....	164
Tabla 8. Ficha de personajes analizados.....	166
Tabla 9. Síntesis de los nuevos arquetipos propuestos por Faber y Mayer	168
Tabla 10. Arquetipo relacionado los con personajes de las series analizadas	169
Tabla A1. Procesamiento de datos para el análisis diacrónico de las variables temáticas	247

APÉNDICES

Apéndice A. Formulario de Ficha de Análisis

Serie

Tu respuesta

Temporada

Tu respuesta

Capítulo

Tu respuesta

Título

Tu respuesta

Sinopsis

Tu respuesta

ANÁLISIS DE GÉNERO Y LGBTIQ+

Temas que se abordan

- El papel de la mujer adolescente
- La masculinidad del hombre adolescente
- La sexualidad de los adolescentes
- Orientación sexual de los adolescentes
- Identidad de género de los adolescentes
- Relación de los adolescentes con el alcohol y las drogas
- Bullying en los adolescentes
- Relación de los adolescentes con la salud mental
- Influencia del entorno familiar en el adolescente

¿Qué aspectos se tratan de la representación del papel de la mujer adolescente?

- Especificidades de género en relación a la sexualidad de la mujer
- Exigencia de normatividad de los cuerpos femeninos
- Rivalidad entre mujeres
- Sororidad entre mujeres
- La maternidad adolescente
- Violencia de género (psicológica, emocional, física, sexual o institucional)

Comentarios acerca de la representación del papel de la mujer adolescente

Tu respuesta

Personajes implicados en la representación del papel de la mujer adolescente

Tu respuesta

¿Qué aspectos se tratan de la representación de la masculinidad del hombre adolescente?

- Represión de los sentimientos y ausencia de muestra de debilidad
- Amistad entre hombres representada desde la ausencia de vínculos
- Celos y sentimiento de posesión ejercido por el hombre
- Actitudes violentas por parte de hombres para ser "más masculinos"
- Deconstrucción de la masculinidad tradicional

Comentarios acerca de la representación de la masculinidad del hombre adolescente

Tu respuesta

Personajes implicados en la representación de la masculinidad del hombre adolescente

Tu respuesta

¿Qué aspectos se tratan de la sexualidad en los adolescentes?

- El uso del preservativo en las relaciones sexuales
- La ausencia del uso del preservativo en las relaciones sexuales
- Presión social a los adolescentes por la "pérdida de la virginidad"
- Prácticas sexuales abordadas desde la empatía y el respeto
- Prácticas sexuales abordadas donde se muestra incomodidad o abuso de poder
- Masturbación femenina
- Masturbación masculina
- Enfermedades de transmisión sexual
- Embarazos no buscados

Comentarios acerca de la representación de la sexualidad en los adolescentes

Tu respuesta

Personajes implicados en la representación de la sexualidad en los adolescentes

Tu respuesta

¿Qué aspectos se tratan de la representación de la orientación sexual de los adolescentes?

- Conductas homófobas
- Conductas bifobas
- Homosexualidad femenina
- Homosexualidad masculina
- Bisexualidad femenina
- Bisexualidad masculina

Comentarios acerca de la representación de la orientación sexual de los adolescentes

Tu respuesta

Personajes implicados en la representación de la orientación sexual de los adolescentes

Tu respuesta

¿Qué aspectos se tratan de la representación de la identidad de género de los adolescentes?

- Conductas transfobas
- Transexualidad femenina
- Transexualidad masculina
- Transexualidad no binaria
- Otros espectros de identidad de género

Comentarios acerca de la representación de la identidad de género de los adolescentes

Tu respuesta

Personajes implicados en la representación de la identidad de género de los adolescentes

Tu respuesta

ANÁLISIS DE OTRAS VARIABLES QUE INFLUYEN A LOS ADOLESCENTES

¿Qué aspectos se tratan sobre el bullying en los adolescentes?

- Bullying por motivos raciales
- Bullying por orientación o identidad sexual
- Bullying por motivos de género
- Bullying por motivos de clase social
- Bullying por otros motivos
- Acoso ejercido a través de redes sociales

Comentarios acerca del bullying en los adolescentes

Tu respuesta

Personajes implicados en el bullying en los adolescentes

Tu respuesta

¿Qué aspectos se tratan de la relación de los adolescentes con el alcohol y las drogas?

- Consumo de alcohol
- Consumo de drogas
- Sobredosis o coma etílico
- Rehabilitación por consumo del alcohol o drogas
- Violencia asociada al consumo de alcohol o drogas
- Tráfico de drogas

Comentarios acerca de la relación de los adolescentes con el alcohol y las drogas

Tu respuesta

Personajes implicados en la relación de los adolescentes con el alcohol y las drogas

Tu respuesta

¿Qué aspectos se tratan de la relación de los adolescentes con la salud mental?

- Trastornos de la conducta alimentaria
- Trastornos depresivos
- Trastornos de ansiedad
- Trastornos del aprendizaje y desarrollo
- Otro tipo de trastornos psicológicos
- Representación positiva de la terapia psicológica
- Estigmatización de la terapia psicológica



Comentarios acerca de la relación de los adolescentes con la salud mental

Tu respuesta

Personajes implicados en la relación de los adolescentes con la salud mental

Tu respuesta

¿Qué aspectos se tratan de la influencia del entorno familiar en el adolescente?

- Modelos familiares no convencionales
- Proceso de desestructuración en el núcleo familiar
- Abandono familiar
- Enfermedad en el núcleo familiar
- Muerte en el núcleo familiar
- Familias sobreprotectoras y estrictas
- Familias disfuncionales
- Familias con problemas económicos

Comentarios acerca de la influencia del entorno familiar en el adolescente

Tu respuesta

Personajes implicados en la influencia del entorno familiar en el adolescente

Tu respuesta

Apéndice B. Ejemplo de Instrumento Metodológico**Tabla A1***Procesamiento de datos para el análisis diacrónico de las variables temáticas*

<i>VARIABLES</i>	MERLÍ		FÍSICA O QUÍMICA		COMPAÑEROS	
	N de capítulos en los que aparece	Porcentaje prorrateado	N de capítulos en los que aparece	Porcentaje prorrateado	N de capítulos en los que aparecen	Porcentaje prorrateado
<i>El papel de la mujer adolescente</i>	18	45	25	75,7	27	67,5
<i>La masculinidad del hombre adolescente</i>	22	55	30	90,9	26	65
<i>La sexualidad de los adolescentes</i>	11	27,5	20	60,6	8	20
<i>Orientación sexual de los adolescentes</i>	19	47,5	24	72,7	4	10
<i>Identidad de género de los adolescentes</i>	1	2,5	0	0	0	0
<i>Relación de los adolescentes con el alcohol y las drogas</i>	10	25	15	45,4	8	20
<i>Bullying en los adolescentes</i>	4	10	15	45,4	9	22,5
<i>Relación de los adolescentes con la salud mental</i>	8	20	10	30,3	5	12,5
<i>Influencia del entorno familiar en el adolescente</i>	25	62,5	22	66,6	30	75
<i>Nº Capítulos</i>	40		33		40	

Apéndice C. Listado y Definición de Variables Analizadas

El papel de la mujer adolescente

La categoría que analiza el papel de la mujer adolescente saca a relucir las especificidades que les ocurren a las mujeres a esa edad en comparación con los hombres en el contexto en que se desenvuelven.

- Especificidades de género en relación a la sexualidad de la mujer: Son aquellas actitudes de las mujeres en relación a la sexualidad que por el hecho de ser mujeres se califican de manera diferente a los hombres. Por lo general las diferencias apreciadas se basan en la limitación de la libertad sexual a las mujeres y en cómo la sociedad las juzga con otro baremo.
- Exigencia de normatividad de los cuerpos femeninos: Es la actitud de la sociedad que rodea a las mujeres adolescentes con respecto a la valoración de su físico, desde el punto de vista de la crítica y la exigencia en comparación con los hombres.
- Sororidad entre mujeres: Sucede cuando las mujeres se ayudan y apoyan entre sí en vez de generar sentimiento de competitividad o de envidia. Históricamente los relatos se han centrado en la competencia por la belleza o por los hombres.
- La maternidad adolescente: Analiza las variables que giran en torno a la representación de ser madre adolescente, en el periodo de instituto, y las implicaciones que esto tiene, así como la actitud que tiene la sociedad con respecto a ellas.
- Violencia de género: Se refiere a todos los actos que se dirigen contra la mujer por razón de su género, se incluyen aquí actos físicos, sexuales, psicológicos, emocionales e institucionales. Se incluyen así desde la intimidación, la amenaza, el ataque a la autoestima, los abusos verbales, la violencia a través del daño físico hasta los actos sexuales sin consentimiento.

La masculinidad del hombre adolescente

Esta categoría analiza aquellos comportamientos que tiene el hombre adolescente; algunos basados en la creencia social de que los hombres no deben hacer ciertas cosas, y otros bajo la premisa de que la sociedad se está abriendo hacia una nueva forma de entender la masculinidad.

- Represión de los sentimientos y ausencia de muestra de debilidad: Se refieren a aquellas actitudes en las cuales los hombres no muestran sus sentimientos y su fragilidad debido a que, desde la masculinidad hegemónica tradicional, se ha penalizado a los hombres que no mostraban fortaleza en todos los aspectos de su vida cotidiana. Se basan así en prejuicios sexistas tales como “los chicos no lloran”.
- Amistad entre hombres representada desde la ausencia de vínculos afectivos: Se refiere a las ocasiones en las que las relaciones de amistad entre hombres adolescentes se representan como carentes de afecto debido a la masculinidad tradicional. Un ejemplo son los momentos en los cuales los adolescentes necesitan hablar de algún tema que les afecta y no lo hacen por lo que puedan pensar, o no expresan física o verbalmente cariño otro.
- Celos y sentimiento de posesión ejercido por el hombre: Son aquellos momentos en los cuales el hombre adolescente muestra celos debido al sentimiento de posesión por una mujer. Estas situaciones se dan, por ejemplo, cuando su pareja habla con otros hombres, sale con sus amigas o viste de determinada manera.
- Actitudes violentas por parte de hombres par ser “más masculinos”: Se habla aquí de aquellas situaciones en las que los hombres hacen uso de su fuerza o agresividad con la finalidad de ensalzar lo que tradicionalmente ha sido entendido como masculinidad. Se incluyen aquí las agresiones racistas, homófobas o misóginas.
- Deconstrucción de la masculinidad tradicional: Se plasman aquí todas las actitudes alejadas de lo anteriormente descrito; siendo así hombres adolescentes que hablan y muestran sus sentimientos, quieren mantener vínculos de amistad profundos con

otros hombres, no se sienten amenazados por los hombres homosexuales, no ejercen sentimiento de posesión sobre mujeres u otras actitudes derivadas de la masculinidad tradicional.

La sexualidad de los adolescentes

Esta categoría analiza el tratamiento que se realiza en torno a los temas sexuales por parte de los adolescentes para así poder establecer algunas tendencias.

- El uso del preservativo en las relaciones sexuales: Implica poner en conocimiento al espectador del uso del preservativo a través de diálogos o de su muestra en cámara por parte de los personajes durante las relaciones sexuales.
- La ausencia del uso del preservativo en las relaciones sexuales: Se da cuando en una relación sexual los personajes hablan o inciden explícitamente en la falta de uso de preservativo.
- Presión social a los adolescentes por la “pérdida de la virginidad”: Son aquellas situaciones en las cuales el entorno del adolescente le presiona de manera directa o indirecta para tener su primera relación sexual. Esto ocurre a través de comentarios e incluso de exclusión social.
- Prácticas sexuales abordadas desde la empatía y el respeto: Se refieren a aquellas situaciones en las cuales se aprecie en las prácticas sexuales un sentimiento de empatía y respeto por las dos partes y que resulte en la comodidad de los adolescentes.
- Prácticas sexuales abordadas donde se muestra incomodidad o abuso de poder: Se refieren a aquellas situaciones en las cuales se aprecia en las prácticas sexuales el abuso de poder y la presión por una de las dos partes, que resulta en la incomodidad de uno de los dos adolescentes.
- Masturbación femenina: Se tratan de las escenas en las cuales se hace visible la masturbación por parte de mujeres.

- **Masturbación masculina:** Se tratan de las escenas en las cuales se hace visible la masturbación por parte de hombres, con la finalidad de comparar las diferencias en el tratamiento que se hace del de las mujeres, así como el número de ocasiones.

Orientación sexual de los adolescentes

En esta categoría se analiza la representación de la orientación sexual de los adolescentes, así como otras variables que tienen que ver con ellas. Por una parte, la actitud que refieren el resto de personajes hacia estas orientaciones sexuales, y por otra parte la representación que hay de esas orientaciones, de cara a poder establecer tanto cómo se plasman en pantalla como el número comparativo de unas y otras.

- **Conductas homófobas:** Hace referencia a conductas negativas de violencia y discriminación a alguno de los personajes por el hecho de ser homosexual.
- **Conductas bífobas:** Hace referencia a conductas negativas de violencia y discriminación a alguno de los personajes por el hecho de ser bisexual.
- **Homosexualidad femenina:** Se tratan de las escenas en las cuales hacen visibles las mujeres lesbianas y se busca indagar en cómo se representan de manera diferenciada con respecto a las otras orientaciones.
- **Homosexualidad masculina:** Se tratan de las escenas en las cuales hacen visibles los hombres gays y se busca indagar en cómo se representan con respecto a las otras orientaciones.
- **Bisexualidad de una mujer:** Se tratan de las escenas en las cuales hacen visibles las mujeres bisexuales y se busca indagar en cómo se representan con respecto a las otras orientaciones.
- **Bisexualidad de un hombre:** Se tratan de las escenas en las cuales hacen visibles los hombres bisexuales y se busca indagar en cómo se representan con respecto a las otras orientaciones.

Identidad de género de los adolescentes

Se analizan aquí las conductas que giran en torno a la representación de la transexualidad de los adolescentes. Esta variable está ausente en la mayoría de las series, lo cual es ya en sí mismo un resultado sobre esta temática.

- Conductas transfobas: Se refiere a todas las conductas de discriminación u odio hacia las personas transexuales.
- Transexualidad femenina: Hace alusión a aquellas personas que sitúan su identidad de género dentro de lo femenino.
- Transexualidad masculina: Hace alusión a aquellas personas que sitúan su identidad de género dentro de lo masculino.
- Transexualidad no binaria: Hace alusión a aquellas personas que sitúan su identidad de género ni dentro de lo femenino ni dentro de lo masculino.
- Otros espectros de identidad de género: Hace alusión a otros espectros de identidad de género diferentes al cissexual y a los nombrados anteriormente.

Bullying en los adolescentes

Esta categoría trata de englobar todas las situaciones de acoso físico o psicológico al que someten algunos alumnos a sus compañeros. A lo largo de este ítem se analizarán los diferentes motivos o vías por los cuales este se produce.

- *Bullying* por motivos raciales: Se refiere a las ocasiones en las que el acoso se lleva a cabo por pertenecer a una raza o ser de un origen diferente al del acosador.
- *Bullying* por orientación o identidad sexual: Se refiere a las ocasiones en las que el acoso se lleva a cabo por la identidad u orientación sexual de los adolescentes.
- *Bullying* por motivos de género: Se refiere a las ocasiones en las que el acoso se lleva a cabo por ser mujer.
- *Bullying* por motivos de clase social: Hace alusión a las ocasiones en las cuales el acoso se da por pertenecer a una clase social inferior.

- Acoso ejercido a través de redes sociales: Se refiere a las situaciones en las cuales se hace uso de las nuevas tecnologías para ejercer el acoso sobre otros adolescentes.

Relación de los adolescentes con el alcohol y las drogas

En esta categoría se busca indagar en la relación que tienen los adolescentes con el alcohol y las drogas, así como las situaciones que se generan alrededor de esta temática.

- Consumo de alcohol: Se trata de analizar sobre el consumo de alcohol que realizan los adolescentes.
- Consumo de drogas: Trata de analizar el consumo de drogas que realizan los adolescentes.
- Sobredosis o coma etílico: Se refiere a las consecuencias físicas inmediatas que tiene el abuso de alcohol o drogas.
- Rehabilitación por consumo del alcohol o drogas: Se refiere a las consecuencias que tiene el consumo de alcohol o drogas en cuanto a la rehabilitación posterior.
- Violencia asociada al consumo de alcohol o drogas: Hace alusión a los actos violentos consecuencia del consumo de alcohol o drogas.
- Tráfico de drogas: Trata las situaciones en las cuales un adolescente vende drogas.

Relación de los adolescentes con la salud mental

Se habla en esta categoría sobre los temas de la salud mental que tocan de manera transversal a los adolescentes.

- Trastornos de la conducta alimentaria: Hacen referencia a la identificación de trastornos en los cuales la conducta de los adolescentes está alterada frente a la ingesta alimentaria o muestra conductas específicas para controlar el peso. Entran aquí trastornos como la anorexia o la bulimia.
- Trastornos depresivos: Hacen referencia a cuando los adolescentes sufren una tristeza de una intensidad suficiente como para interferir en su funcionalidad y en su vida cotidiana. Se incluyen aquí trastornos como la depresión.

- Trastornos de ansiedad: Hace referencia a aquellos adolescentes que sienten sentimientos de ansiedad (sensación de miedo que desencadena una respuesta física) en momentos ausentes peligro, siendo esta frecuente, de intensidad y duración que interfiere en el desarrollo de la actividad habitual. Algunos ejemplos de trastornos de ansiedad son la ansiedad generalizada o fobias específicas como la agorafobia.
- Trastornos del aprendizaje y del desarrollo: Se da cuando alguno de los adolescentes muestra una dificultad específica y persistente para la adquisición del aprendizaje a través de una instrucción convencional y un nivel de inteligencia y oportunidades socioculturales adecuadas. Se incluyen aquí aquellos trastornos del neurodesarrollo, pues también interfieren en las habilidades académicas, como el Trastorno de Déficit de Atención e Hiperactividad (TDAH) o la dislexia.
- Otro tipo de trastornos psicológicos: Se incluyen aquí aquellos trastornos psicológicos representados por los adolescentes no tipificados en los apartados anteriores. Estos pueden ser esquizofrenia, trastorno bipolar...
- Representación positiva de la terapia psicológica: Se refiere a aquellas situaciones en las cuales un adolescente va a terapia con la finalidad de mejorar su calidad de vida y se representa esto como un hecho positivo por este o por su contexto social.
- Estigmatización de la terapia psicológica: Se da en los momentos en los cuales los propios adolescentes o bien su contexto tratan la terapia psicológica de manera negativa o la evitan con la finalidad de no ser estigmatizados o estereotipados.

Influencia del entorno familiar en el adolescente

En esta categoría se busca inventariar cómo es el contexto y en concreto el núcleo familiar de los adolescentes, siempre y cuando influya este en su comportamiento, repercutiendo en su estado de ánimo, su rendimiento escolar, etcétera.

- Modelos familiares no convencionales: Se refiere a la representación de modelos familiares alejados del convencional de manera que afecta a los adolescentes, esto

incluye familias monoparentales, de parejas separadas o divorciadas, de adopción o de acogida, situaciones de orfandad o cualquier tipo de modelo alejado del padre/madre biológicos.

- Proceso de desestructuración en el núcleo familiar: Se tratan de las familias que se encuentran en pleno proceso de separación o divorcio, afectando esto a los adolescentes.
- Abandono familiar: Son aquellas familias que por un motivo u otro abandonan a los adolescentes del núcleo familiar.
- Enfermedad en el núcleo familiar: Se refieren a situaciones en las cuales algún familiar directo de la familia está enfermo y esto afecta a los adolescentes.
- Muerte en el núcleo familiar: Se trata de aquellos adolescentes que sufren una muerte en el núcleo familiar directo.
- Familias disfuncionales: Son aquellas familias en las cuales se producen actos disfuncionales que afectan a los adolescentes, como el uso de la violencia en el núcleo familiar o el consumo de alcohol y drogas.
- Familias con problemas económicos: Se refiere a las familias en las cuales hay problemas económicos y esto afecta a los adolescentes, de manera que pagan las consecuencias, teniendo que trabajar o dejar los estudios, por ejemplo.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA