



DOCUMENTOS DELOBSERVATORIO DOCUMENTOS DELOBSERVATORIO DOCUMENTOS DELOBSERVATORIO

La presencia de las minorías religiosas en las series de ficción nacional

José Luis Fernández Casadevante
Alfredo Ramos Pérez

Miembros de la Fundación Comunicación y Democracia-RedconVoz



La Colección "Documentos del Observatorio del Pluralismo Religioso en España" está compuesta por una serie de publicaciones digitales de carácter científico y multidisciplinar sobre el pluralismo religioso y su incidencia en la sociedad española y europea. El contenido de estas publicaciones no refleja necesariamente las posiciones del Observatorio.

© **Observatorio del Pluralismo Religioso en España**

Madrid, 2012

Paseo Pintor Rosales, 44. 6º Izq.

Tel.: 91 185 89 44

www.observatorioreligion.es

Diseño y maquetación:

XK, s.l. Tania Mata

Este documento es resultado del acuerdo de colaboración firmado entre la Fundación Pluralismo y Convivencia y la Fundación Comunicación y Democracia en el año 2009.

Índice

Las series de ficción y la construcción de imaginarios sociales	5
- La influencia de la televisión, una preocupación histórica.....	6
- Imaginarios y series de ficción	9
- Inclusión social y televisión.....	14
- Imaginarios e identidad nacional	18
- El impacto de la ficción nacional	20
Episodios de inclusión y legitimación de políticas públicas	27
- Del blanco y negro al cine de color	27
- Diversidad sexual en las series de ficción	30
- De <i>La casa de la pradera</i> a <i>La mezquita de la pradera</i> : un recorrido por la diversidad religiosa en las series de ficción anglosajonas	34
Las series de ficción nacional y el pluralismo religioso	43
1. Ausencia/Presencia	44
2. Valores civiles secularizados y tradición religiosa	45
3. Tratamiento de la diversidad	51
4. Las confesiones minoritarias son cosa de inmigrantes, no es algo propio	55
5. Estereotipos: representar al otro para que sea más otro	57
Conclusiones.....	69
Recomendaciones.....	73
- Producción	73
- Investigación	75
- Interacción con otros agentes sociales.....	75
Anexo.....	77

Las series de ficción y la construcción de imaginarios sociales

Los impactos sociales que ha provocado el desarrollo de los medios de comunicación han sido motivo de una reflexión constante a lo largo de la historia, pues estos son una de las principales variables que explican los cambios culturales de nuestras sociedades. Esta labor creciente de repensar la relación entre comunicación y sociedad se ha intensificado a partir de la difusión del cine primero y posteriormente de la práctica universalización de la televisión, complejizándose en los últimos años con el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (TV Satélite, Internet, telefonía móvil, videojuegos...).

Aunque el auge en la difusión de estas nuevas pantallas (ordenador, móvil, videojuegos...) resulta creciente y va a implicar en el futuro severas transformaciones sociales y tecnológicas, no es aventurado afirmar que, en la actualidad, la televisión se ha consolidado como el medio de comunicación socialmente más influyente. El profesor Enrique Bustamante afirma que *"la televisión como reina de las industrias culturales, somete ciertamente a su dinámica a la práctica totalidad de las restantes industrias culturales, de las que constituye un cliente capital muchas veces (cine, disco, espectáculo vivo...) y siempre un escaparate y propagandista indispensable"*.

La flexibilidad del medio televisivo ha permitido que éste asimile y genere alianzas con otros medios emergentes como Internet, y que junto a éste se convierta en una plataforma transmediática en la que confluyen los distintos medios de comunicación. Es un componente más del ecosistema comunicativo en el que nos encontramos, un elemento permanente en las pautas de socialización de nuestras sociedades.

En palabras del Libro Blanco del Consejo Audiovisual de Cataluña la influencia de la televisión se basa en *"su enorme implantación, su flujo continuo, su carácter envolvente y magmático lo que confiere a los medios esa profundidad, esa latencia educativa. Es, precisamente, la avalancha de información que suministran, la supuesta coherencia de muchas de esas informaciones -siempre permeable a las exigencias económicas de la industria y a los dictados de los anunciantes- y su capacidad de penetración la que, a la larga y en términos generales, tiene un peso no despreciable"*

1 Bustamante, E. (1988): *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales*. Editorial Akal. Madrid. Pág. 109.

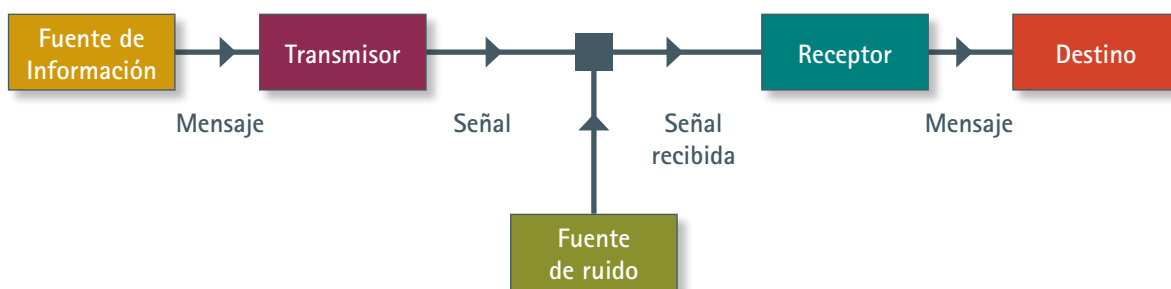
en el conjunto de las influencias educativas. Al no reconocerlo expresamente, disimulando, precisamente, esa función de dirección de mentes, es como adquieren su mayor influencia”².

La televisión se ha convertido en una herramienta clave en el proceso de socialización, un dispositivo que media muchas de las interacciones sociales, en la medida en que conjuga de una manera indisociable cuestiones relacionadas con el ocio, el entretenimiento, la información y la formación (dar forma al conocimiento sobre la realidad). Mario García de Castro afirma que “la televisión va a seguir cumpliendo una doble función: responder a las expectativas de ocio o entretenimiento de los espectadores, pero también, permitir un mejor acceso a la realidad, al conocimiento de la realidad en la que vive el propio espectador. Por eso, el medio se ha configurado no sólo como la principal vía de ocio en los hogares sino la institución con mayor capacidad potencial de socialización”³.

Este papel central de la televisión en las interacciones comunicativas nos lleva a realizar un pequeño recorrido histórico de las investigaciones sobre la influencia de los medios de comunicación, su papel como herramienta de estabilización cultural y más específicamente el papel de las series de ficción nacionales en esa tarea.

La influencia de la televisión, una preocupación histórica

Distintos estudiosos llevan cerca de un siglo investigando los mecanismos y la capacidad de influencia de los medios de comunicación en la sociedad. Uno de los posibles inicios que se podrían poner a estas indagaciones sería el año 1948, en el que se desarrolla el esquema del *modelo lineal de la comunicación* de Claude Shannon. Una teoría que se impondrá durante las siguientes décadas, como principal fórmula explicativa⁴ de las interacciones comunicativas.



Elaboración propia a partir de Shannon. C. (1948): *A mathematical theory of communication*. Bell System Technical Journal, vol. 27

En este esquema queda definido el papel de un emisor que lanza un mensaje, a través de un determinado canal y con un código compartido por el receptor. Posteriormente este esquema sería

2 VV.AA. (2003): *Libro Blanco: La educación en el entorno audiovisual*. Consejo Audiovisual de Cataluña. Pág. 15. Disponible en: www.consejoaudiovisualdenavarra.es/publicaciones/documents/libroblancoCAC.pdf. Última visita 3/3/2012.
 3 García de Castro, M. (2007): *La hegemonía creativa de la industria de la televisión*. ICONO 14 Revista de comunicación y nuevas tecnologías. Nº 9.
 4 Shannon. C. (1948): *A mathematical theory of communication*. Bell System Technical Journal, vol. 27.



complementado por Harold Laswell⁵, al preguntarse por el acto comunicativo e incorporar una pregunta a cada uno de los principales agentes del esquema anterior.

¿Quién? COMUNICADOR	¿Dice qué? MENSAJE	¿Por qué canal? CANAL	¿A quién? AUDIENCIA	¿Con qué efecto? EFECTOS
Análisis de control	Análisis contenidos	Análisis del medio	Análisis audiencia	Análisis de efectos

Elaboración propia a partir de Shannon. C. (1948): *A mathematical theory of communication*. *Bell System Technical Journal*, vol. 27

Este último autor venía interrogándose desde 1927 por el papel que había jugado la propaganda en la I Guerra Mundial, lo que le llevó a profundizar en el campo conceptual de la acción comunicativa y en las relaciones entre persuasión social y comunicación de la mano de sus colaboraciones con el departamento de propaganda de la CIA. Un trabajo que le llevó en 1969, en su libro *La comunicación política*⁶, a establecer las funciones básicas que cumplían los medios de comunicación en la reproducción del orden social orientada a la dimensión del ocio. Posteriormente Charles Wright agregaría una cuarta y última orientada a la dimensión del ocio⁷:

- **Supervisión del ambiente:** recolección y distribución de información de los sucesos del ambiente, externo e interno, de la sociedad. Gestión de la información y de las noticias.
- **Concordancia de las partes de la sociedad en respuesta a ese ambiente:** interpretación de la información acerca del ambiente y la prescripción de la forma cómo reaccionar. Dimensión directiva, orientada a una especie de línea editorial o de propaganda.
- **Transmisión de la herencia social de una generación a la siguiente:** comunicación de la información, valores, normas sociales. Dimensión educativa.
- **El entretenimiento:** actos comunicativos orientados a la diversión y el ocio.

Estos planteamientos teóricos fueron asumidos por los principales investigadores sociales sobre medios de comunicación (Lazarsfeld, Katz, Merton, etc.)⁸, cuyos primeros estudios empíricos se concentraban en tratar de desvelar las consecuencias que provocaban la emisión o difusión de distintos mensajes, persiguiendo los efectos que tenían en el público y si se reproducían o modificaban determinados pensamientos o pautas de comportamiento.

Estos estudios trataban de mostrar de qué manera incidía la exposición a los mensajes de los medios de comunicación a la hora de posicionarse ante distintas cuestiones o tomar determinadas decisiones, observando los cambios inducidos por los medios de comunicación a distintos grupos en cuestiones de voto, por qué la audiencia veía unos determinados canales de televisión, o señalando la importancia de los grupos de liderazgo social y su influencia reticular a la hora de conformar la opinión pública.

5 Laswell, H. (1948): *Power and identity*. Ed. Paperback. EE.UU. San Francisco.
 6 Arora, S. y Laswell, H. (1969): *Political communication: The public language of political elites in India and the United States*. Ed. Holt, Rinehart and Winston. EE.UU.
 7 Gerstle, J. (2005): *La comunicación política*. Ed. Lom. Chile.
 8 Lazarsfeld, P.F.; Berelson, B.; Gaudet, H. (1944): *The people's choice*. Ed. Sloan & Pearce. EE.UU. o Merton, R. Lazarsfeld, P.F (1977): *Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada* en Muraro. H. (comp.). *La comunicación de masas*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

Estas investigaciones pioneras fueron capaces de demostrar la influencia de los medios de comunicación en la vida social, y tuvieron como principal virtud la de inaugurar un campo de estudio que ha ido creciendo progresivamente con el paso del tiempo. Estos estudios partían de unos planteamientos muy mecanicistas que asumían la posibilidad de comprender “*el universo mediático estudiando la correlación entre contenidos (mensajes) y efectos (conductas o percepciones)*. Todo sucedía, para el estudioso de los medios, como si fuese posible aislar, desde un punto de vista metodológico, determinado elemento o componente del mensaje (contenido), y relacionarlo con determinado componente de la respuesta o conducta (efecto)”⁹.

Estos enfoques tan lineales sobre el fenómeno comunicativo se comienzan a cuestionar a partir de los años 60, en los que la televisión se va conformando como el principal medio de comunicación debido a su generalización en los hogares, más allá de los espacios públicos donde anteriormente se veía de manera colectiva (bares, centros sociales...). Unos cambios teóricos influenciados por los usos y análisis sobre la persuasión aplicados a planteamientos más comerciales como la publicidad y también por las nuevas formas de relación con los medios de las primeras culturas juveniles socializadas en estos entornos mediáticos.

Algunos de los planteamientos más innovadores en este campo de reflexión serían las teorías de Marshall McLuhan a partir de 1964 sobre la televisión, dispositivo al que otorgaba una enorme capacidad de influencia social. Sus pensamientos suelen sintetizarse a partir de dos principios que son toda una declaración de intenciones¹⁰:

1. *Somos lo que vemos.*
2. *Primero formamos las herramientas y luego las herramientas nos forman a nosotros.*

La descripción del impacto social que suponía el previsible predominio de la cultura audiovisual, y su enorme capacidad de influir y persuadir a la población quedó inmortalizada y resumida en la frase *el medio es el mensaje*. Una afirmación que lleva a McLuhan a plantear que lo importante no es tanto el contenido del mensaje como la manera en que éste es transmitido, sosteniendo así que los medios de comunicación, lejos de ser herramientas neutrales, por su propia estructura condicionan las formas en las que piensa, actúa y siente la sociedad¹¹.

También en esta época asistimos al desarrollo de concepciones que profundizan empíricamente en el análisis de los contenidos de los medios, como la *Teoría del Cultivo* de George Gerbner¹², que se centró en el estudio de los impactos de la violencia consumida masivamente. Este autor se aproxima a las audiencias tratando de observar la dependencia del imaginario individual, del mundo personal, de los valores adquiridos a través del tipo de programas que se consumen de forma habitual.

A través de un extenso trabajo de campo, Gerbner estimaba que a los 12 años un joven norteamericano ha contemplado por término medio 8.000 muertes violentas en la televisión, lo que supone una definición del entorno simbólico en el que vive. Si se tiene en cuenta que la exposición de muchos jóvenes a la televisión es superior al tiempo dedicado a la relación con otros agentes

9 V.A.A. (2003): *Libro Blanco: La educación en el entorno audiovisual*. Consejo Audiovisual de Cataluña. Pág. 15. Disponible en: www.consejoaudiovisualdenavarra.es/publicaciones/documents/libroblancoCAC.pdf. Última visita 3/3/2012.

10 Marshall McLuhan (1996): *Comprender los medios de comunicación*. Editorial Paidós. Barcelona.

11 McLuhan, M. y Fiore, Q. (1997): *El medio es el mensaje*. Editorial Paidós. Barcelona.

12 Gerbner, G. y Siefert, M. (Comp.) (1984): *World Communications: A Handbook*. Ed. Longman, Nueva York.



sociales como la familia, la escuela o la iglesia, se evidencia la elevada influencia que la televisión tiene como elemento primario de socialización. Gerbner llega así a conclusiones interesantes como que la exposición constante a esta violencia favorece la aparición de actitudes violentas, antisociales y promueve una concepción pesimista y paranoica del mundo, que denomina *Mean World Syndrome*. También muestra cómo quienes cotidianamente *“viven experiencias similares a las violentas que se observan por la televisión, el entorno que las rodea, es un entorno violento de antemano; entonces, en estas personas se observa un efecto doble o The Double Dose Effect. Esa violencia es magnificada por la televisión y la persona tiende a asumir que la violencia es mayor a lo que vive diariamente, porque de esa manera lo ve en la televisión y así lo cree”*¹³.

Otras teorías, como la de los *usos y gratificaciones* de James Halloran, desarrollan por primera vez la idea de que las audiencias también afectan a los medios y no únicamente a la inversa. Se reflexiona por primera vez sobre *“lo que hace la gente con los medios y no tanto por lo que los medios hacen a la gente”*, aunque se seguía manteniendo una visión del espectador abstracto, como un elector racional que elegía la programación en libertad según sus necesidades y deseos, que condicionaba en cierta medida según sus audiencias los contenidos que los operadores televisivos emitían.

Los principales discursos y debates que se han abierto históricamente sobre la influencia social de la televisión han arrancado principalmente desde planteamientos negativos que hacían referencia a lo perjudicial de sus efectos. Una mirada defensiva y descontextualizada que planteaba la necesidad de protegerse de sus impactos nocivos.

No es hasta tiempos más recientes cuando se han empezado a plantear otras cuestiones como la utilización de la televisión como herramienta política, la noción de dietas televisivas que estudia el consumo de contenidos culturales por grupos sociales valorando las repercusiones en la arquitectura mental y el imaginario de cada generación, los usos educativos que pueden hacerse del medio, su capacidad para informar, formar y persuadir.

Investigaciones recientes, como las desarrolladas por distintos consejos audiovisuales de algunas comunidades autónomas¹⁴, vienen a plantear que más allá de la interdependencia existente entre la televisión, las audiencias y sus contenidos, resulta relevante analizar las interacciones entre la realidad socialmente construida y la televisión, entre la percepción de la realidad y la representación de la misma en la televisión. Enfoques dinámicos que permitan comprender el juego de espejos constante entre realidad y televisión, valorando las interacciones e influencias recíprocas.

Imaginarios y series de ficción

Una primera reflexión, que consideramos necesaria a la hora de enmarcar la relación entre series de ficción y construcción de imaginarios sociales, es la atención al papel de la televisión a la hora de generar y articular narraciones sobre lo social. Una atención a los sistemas narrativos que tiene que ver con que las ficciones son mecanismos a través de los cuales la sociedad se representa, se cuenta y da cuenta de sí misma.

13 Gómez, B. (2005): *Disfunciones de la socialización a través de los medios de comunicación*. Razón y Palabra. Revista electrónica de América Latina especializada en comunicación. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n44/bgomez.html>. Última visita 13/3/2012.

14 W.A.A. (2003): *Libro Blanco: La educación en el entorno audiovisual*. Consejo Audiovisual de Cataluña. Disponible en: www.consejoaudiovisualdenavarra.es/publicaciones/documents/libroblancoCAC.pdf. Última visita 3/3/2012.

Los sistemas de narración (*o storytelling systems*) se han ido construyendo y asentando en la historia de la humanidad, desde las narraciones orales a las producciones cinematográficas más importantes, sin que necesariamente se hayan sustituido unos a otros. El proceso realmente importante tiene que ver no con la sustitución, sino con la articulación de dichos *storytelling systems* entre sí y su distribución en torno a un sistema central de narración, que en la época que nos ocupa es la televisión. Algunas de las características de esta centralidad son¹⁵:

- Es el medio central de la comunicación que estructura en torno a sí misma no sólo al resto de medios, sino también la política y el saber social.
- Es la que presenta los referentes más comunes que tenemos como comunidad, los que posibilitan construir unidades de sentido. Esta comunidad se estructura en torno a acciones como ver lo mismo, oír lo mismo e imaginar la realidad desde las mismas matrices de comprensión (las que ofrece el relato televisivo).
- Es el medio de comunicación con capacidad de seducción más alta.
- Sea desde los informativos o las series, la televisión es el lugar desde el cual un porcentaje mayor de la población construye una imagen de la realidad.
- Uno de los conocimientos más comunes que existen hoy en la sociedad es precisamente el de saber ver la televisión.

Este hecho convierte a las ficciones en algo más que un mero mecanismo de narración de la sociedad, ya que su proliferación en torno a un dispositivo de centralidad como la televisión, da lugar a una potencia narrativa de proporciones no conocidas hasta el momento. Nos encontramos con que "*la televisión continúa siendo nuestra realidad y continua contando y contándonos, entreteniéndonos con los hechos y los deseos*".¹⁶

Esta centralidad implica que la televisión no sólo construya mensajes, "sino modos de relación y modos de percepción de la realidad"¹⁷, ya que "*una de las características peculiares de las sociedades industriales desarrolladas es que la experiencia del drama constituye ahora como nunca un componente intrínseco de la vida cotidiana a nivel cuantitativo, que es infinitamente mayor respecto al pasado como para determinar un cambio cualitativo fundamental. Sean cuales fueren las razones sociales y culturales, es evidente que asistir a una simulación dramática de una vasta gama de experiencias es hoy una parte esencial de nuestros modernos modelos culturales*"¹⁸.

Gran parte de la aproximación para estudiar este fenómeno de sociedades extremadamente "narrativizadas", deriva de la idea de *fictionscape* que Buonanno recoge de A. Appadurai. Esta idea parte de considerar que el conjunto de las ficciones construye un paisaje imaginario/real en un determinado momento (una temporada televisiva, por ejemplo) y sobre un determinado tiempo social (habitualmente pasado o presente). Este paisaje está conformado por los diferentes elementos que configuran las historias que se están narrando (personajes, tramas, lugares, géneros...).

15 Rincón, O. (2006): *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Ed. Gedisa, Barcelona. Pág. 170.

16 Abruzzese, A. y Miconi, A. (2002): *Zapping. Sociología de la experiencia televisiva*. Ed. Càtedra, Madrid. Pág. 16.

17 Rincón, O. (2006): *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Ed. Gedisa, Barcelona. Pág. 167.

18 Buonanno, M. (2002): *Conceptos clave para el story-telling televisivo. Calidad, mediación, ciudadanía*. En Revista Diálogos de la Comunicación. N° 62. Pág. 80.

El *fictionscape* es, por tanto, el elemento a analizar para determinar la importancia de las ficciones, ya que nos permite ver qué cosas se han contado, cómo se ha representado la sociedad o el mundo en el que vivimos, así como alguna dimensión social específica que nos resulta útil o necesario recortar de cara a determinados análisis (género, etnia...). En definitiva, *"ofrece a la vista las partes del país, del territorio, de la sociedad que las historias de la ficción han representado para el público televisivo, la "comunidad imaginada" (según los términos de B. Anderson)¹⁹ que han creado a través de estas representaciones"*²⁰. Es aquí donde se instalan los elementos más críticos en torno a la ficción.

M. Buonanno establece tres funciones de las series de ficción con las que dialogan el resto de reflexiones académicas al respecto. Este marco señala tres funciones de las series de ficción:

- 1) **Función fabuladora:** derivada de su masiva oferta narrativa y que estructura dos flujos de diálogo. En primer lugar, las ficciones nos hablan a nosotros, respondiendo a la necesidad de escuchar y disfrutar de relatos y narraciones, tanto de distracción como de comprensión del mundo que nos rodea. *"Hay siempre una gran sed de historias y las historias de la ficción televisiva continúan suscitando curiosidad e interés, continúan haciendo vibrar lazos emotivos, alimentando la conversación cotidiana"*²¹. Pero también, hablan de nosotros, reelaborando las temáticas centrales de la vida cotidiana, aquellas experiencias que son *"objeto de nuestras inversiones afectivas y valiosas más intensas y fuente de nuestros comportamientos emotivos más profundos"*²².
- 2) **Función de familiarización con el mundo social:** las series de ficción *"trabajan para preservar, construir y reconstruir un sentido común de la vida cotidiana, un substrato de creencias y aceptaciones compartidas, incluso de respuestas a los dilemas de la existencia que a su vez sirven para familiarizarnos con el mundo social"*²³.

A la hora de profundizar en esta función de familiarización con el mundo social, con las posibilidades de comprensión del mundo, es importante prestar atención a cómo se está desarrollando recientemente la construcción de personajes y tramas en el mundo de la ficción española. Más allá del recurso a las plantillas a través de las cuales los equipos de guionistas elaboran las características fundamentales de los personajes que se mantendrán o modificarán a lo largo de las series, interesa en relación con este estudio, la creciente interacción entre el mundo de los guionistas de las series de ficción y el de los medios de comunicación. Recientemente, a partir de la década de los 90, uno de los elementos más importantes en la configuración de los personajes y las tramas de las series de ficción es *"el empleo de noticias de prensa, por su gran contenido dramático, por las posibilidades que ofrecen los protagonistas de los sucesos diarios y por los conflictos que se relatan, referentes al contexto social en que estas noticias se producen"*²⁴.

19 Una nación sería una comunidad construida socialmente, es decir, imaginada por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo. Imaginadas como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. Ver Anderson, B. (2007): *Comunidades imaginadas*. Ed. Fondo Cultura Económica. México.

20 *Ibid.*; Pág. 78.

21 Buonanno, M (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona. Gedisa; Pág. 62.

22 *Ibid.*; Pág. 63.

23 *Ibid.*; Pág. 65.

24 Galán Fajardo, E. (2007): "Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales". Revista del CES Felipe II. Nº 77. Pág. 1.

Se trata de un proceso que, según los análisis de Elena Galán Fajardo, sigue el ciclo de búsqueda de noticias relevantes por parte de los guionistas y el desarrollo de tramas argumentales a partir de dichas noticias, con lo que *"no hacen más que reiterar temas ya estereotipados previamente en otros formatos y medios, que seleccionan de la realidad aquellos aspectos que más les interesan según sus objetivos, dramatizándolos, con el fin de obtener el interés del espectador"*²⁵. Así se construye la realidad a partir de elementos previos (noticias) que se adaptan a otros lenguajes. Esta construcción en el contexto de las ficciones va a desarrollarse a través de determinados estereotipos en la medida en que los guionistas *"buscan personajes simples o rápidamente reconocibles por el público, para conseguir que el proceso de identificación se realice lo más rápido posible"*²⁶. La función de comprensión del mundo social cae en procesos de simplificación de la realidad a través de fórmulas estereotipadas que simplifican la relación entre individuo y ambiente representado en la serie. Por lo tanto, resulta necesario en temáticas como las que nos ocupa, analizar de qué manera se están produciendo dichas simplificaciones y cómo complejizar estos elementos.

- 3) Función de mantenimiento de la comunidad:** se trata de una función que en primer lugar esta referida a la diversidad y cantidad de audiencias a las que se dirige. En el caso español *"los espectadores españoles ven mucha ficción, en comparación con otro tipo de macrogéneros (...) los espectadores pasan una media de 19 horas semanales de media delante de la televisión. La distribución de este consumo en macrogéneros televisivos es muy ilustrativa. Consumen casi dos horas de programas del macrogénero realidad (informativos, documentales), 8 horas de géneros lúdicos (deportes, concursos...) y 9 horas y media de ficción (series, películas). Dedicar así el 65% del tiempo de consumo televisivo a ver programas de ficción. Como media, miran cada día 1 hora y 21 minutos de ficción"*²⁷.

Esta función se refiere a la *"preservación y reconstitución de ámbitos de significados compartidos"*²⁸ y de reafirmación de los mismos. Aunque esta función no quiere decir, ni mucho menos, que las ficciones sean elementos homogéneos en sus contenidos y sus visones de la realidad, ya sólo la diversidad de géneros permite utilizar *"recursos para variar la realidad"*²⁹. Si es importante considerar que las ficciones, que no son homogéneas, pero que pueden ofrecer ciertos rasgos conservadores, también pueden insertarse en los procesos de transformación de nuevos valores, articulándolos *"en los cuadros de referencia y en los modelos de experiencia consolidados; un procedimiento o estrategia de familiarización suave para las transformaciones que hace de las series de televisión un soporte convincente y eficaz de la mutación y, a la vez, un amortiguador del shock cultural que es siempre susceptible de provocar"*³⁰.

Si bien es cierto que toda esta función de actualización de valores, de altavoz de sentidos compartidos, así como todas las estrategias a implementar desde las series de ficción, tienen que recoger el significado de esa comunidad ante las formas de fragmentación de los consumos televisivos y la propia diversidad social que complejiza el concepto de comunidad. Así, la comunidad con la que interactúan las series de ficción es *"una (contenida, no infinita)*

25 *Ibid.*; Pág. 2.

26 *Ibid.*; Pág. 2.

27 Bermejo Berros, J. (2010): *Los mecanismos de la conectividad del espectador con las series de ficción televisiva e influencia sobre su experiencia afectivo-cognitiva de entretenimiento*. Ponencia presentada en el II Congreso AE-IC "Comunicación y desarrollo en la era digital". Disponible en <http://www.aeic2010malaga.org/upload/ok/43.pdf>.
Última visita: 15/3/2012.

28 Buonanno, M. (1999). op. Cit. Pág. 65.

29 *Ibid.* Pág. 67.

30 *Ibid.* Pág. 66.



*multiplicidad de sintonías y consonancias parciales, en las cuales se expresan y se reconocen los heterogéneos nosotros de una fragmentada cultura colectiva*³¹.

Una cuarta función, según L. Gómez, tiene que ver con que el uso de la capacidad de construcción de imaginario/realidad social de las ficciones y posee un importante potencial educativo señalando que: *"la idea de la ficción televisiva debe ser contemplada como contenedor de conocimiento sobre la vida cotidiana del grupo social de referencia y como mecanismo óptimo tanto para el mantenimiento de la realidad como para el surgimiento de procesos de alternación"*³². Los modelos sociales que transmite la ficción *"comportan no sólo una forma de transmisión de aquellos valores y normas sociales legitimadas, sino también su propio cuestionamiento e incluso la legitimación de nuevas formas de comportamiento, cuando las anteriores se colocan en situaciones de crisis"*³³.

Estas cuatro funciones de las series de ficción y la importancia del *fictionscape* obligan a pensar en términos de calidad de la ficción, no como un conjunto de criterios de carácter técnico (más referidos a la idea de ficción de calidad), sino como una variable relacionada con los derechos de ciudadanía cultural.

El derecho más significativo en lo relativo a la calidad de la ficción es el "derecho a la experiencia" (Buonanno, 2002), entendido como el derecho de los ciudadanos al acceso a formas de representación lo más diversificadas posible de la diversidad de experiencias personales y sociales. El hecho de que *"la exploración de la experiencia ha sido principalmente realizada a través de la ficción"*³⁴, hace que las series de ficción se conviertan en un campo fundamental en el que trabajar la cuestión de la representación de la diversidad de la experiencia social.

La diversidad se convierte en un requisito fundamental a la hora de pensar en la calidad de la ficción, sin embargo es necesario pensar en dicha diversidad más allá de las fórmulas que la limitan a ser *"(imposible) reflexión especulativa de la heterogeneidad social"*³⁵. Así *"la calidad de la ficción, se refiere a la causa de una capacidad de lectura de lo real, una disposición a mantenerse en contacto con la sociedad, con los caracteres de permanencia de sus estratos profundos, a la par que con sus dinámicas de transformación social o las más contemporáneas ondas del "sentir colectivo". Es esta competencia y sensibilidad de la lectura lo que hace posible la creación de una variedad de historias utilizables, o sea, historias que los espectadores pueden usar para comentar, comprender, interpretar la propia vida cotidiana y para acceder a las representaciones diversificadas de la experiencia que están entre los derechos de ciudadanía cultural"*³⁶.

Directamente relacionada con estos elementos está la reflexión sobre la relación entre ciudadanía y televisión. Una relación que tiene que ver con qué tipos de ciudadanía se crea desde los medios, desde la televisión y las series de ficción en este caso específico y que, según Omar Rincón, debe caracterizarse por dos cuestiones fundamentales:

31 *Ibid.* Pág. 67.

32 Gómez Puertas, L. (2006): "El potencial educativo del serial televisivo ante fenómenos de conflictividad juvenil". Ponencia presentada en el XXI Congreso Internacional de la Comunicación. Universidad de Navarra. Pág. 1.

33 *Ibid.* Pág. 3.

34 Buonanno, M. (2002): op. Cit. Pág. 83.

35 *Ibid.* Pág. 83.

36 *Ibid.* Pág. 83-84.

- En primer lugar por convertirse *"en parte de la conversación pública cotidiana, ya que lo audiovisual debe servir para volver a conectar a la gente, para volver a crear relación con la vida cotidiana, para volver a la expresión como estrategia de visibilidad"*³⁷.
- Por otro lado, se debe asumir que *"desde lo creativo e industrial se hace prioritario que la sociedad en su conjunto, pero sobre todo la sociedad política y la industria de la televisión, entienda que tiene la responsabilidad de crear nación, proyectos colectivos, imaginarios de futuro, nuevos pactos de confianza. Así el potencial político, creativo e industrial de la televisión estaría en comunicar para ciudadanos, no para consumidores"*³⁸.

Para continuar las cuestiones planteadas hasta ahora es necesario revisar cuáles son las pautas de inclusión/exclusión que se producen en la televisión en general y en las series de ficción en particular, para después observar sus consecuencias en términos de identidades nacionales.

Inclusión social y televisión

Tradicionalmente han existido dos proyectos culturales en disputa: el puesto en marcha por las élites hegemónicas y los promovidos por los distintos proyectos transformadores muy ligados a las culturas obreras. Uno muy excluyente y selecto frente a otro empujado por un profundo afán democrático y de reconocimiento colectivo, que llegaba a pretenderse omnipresente y omnicompreensivo. Este prototípico análisis de la dinámica cultural a principios de la Guerra Fría y del mundo bipolar que la caracterizaba tanto a nivel internacional como localmente, se va complejizando a partir de los años 70 debido, fundamentalmente, a dos factores:

- El surgimiento de una nueva cultura popular muy vinculada al impacto de la televisión y posteriormente a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, que tiene sus propios canales de expresión, relativa autonomía de la cultura elitista y que traduce los distintos movimientos emancipatorios. La publicidad, el cine, la música, las series, el deporte, la moda... y las nuevas corrientes artísticas acaban generando un modelo de pertenencia y reconocimiento, una corriente de opinión sobre las cuestiones que son consideradas relevantes socialmente.
- La visibilidad y el reconocimiento de subculturas emergentes y los grupos sociales que a ellas van asociados (mujeres, regiones, minorías étnicas, sexuales, religiosas...), minorías que comienzan a cuestionar el monopolio de la representación simbólica dominante y que promueven culturas específicas.

Fruto de estas transformaciones y del papel jugado por el *Movimiento de Países No Alineados* se instalaron en la agenda pública los debates sobre la democratización de la comunicación, simbolizados por el debate de 1980 en la UNESCO en torno al recién aprobado Informe McBride "Un solo mundo, voces múltiples"³⁹. El estudio planteaba la necesidad de una democratización comunicativa basada en el derecho a poder informar y ser informado, que estaba en riesgo por los problemas de acceso de algunos países a las tecnologías y el control que ejercían los grandes grupos mediáticos.

37 Rincón, O. (2006): op. Cit. Pág. 180.

38 *Ibid.* Pág. 171.

39 McBride, S. (1993): *Un solo mundo voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. Ed. Fondo Cultura Económica. México.



Reconocer la información como un recurso de extrema importancia, ya que está íntimamente ligado a la comunicación, la tecnología y la cultura, implica asumir que ésta es fundamental para la independencia, el autodesarrollo y el refuerzo de las identidades culturales. En definitiva, se trataría de visibilizar y promover la diversidad cultural a fin de fortalecer la memoria histórica y la identidad colectiva y de garantizar la pluralidad en la producción de contenidos y en los canales de expresión.



Adaptación de "La espiral del silencio" de Noelle-Neumann, E. (1992) en *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*, en VV.AA. *El nuevo espacio público*, Gedisa, Barcelona.

Estas demandas de inclusión en la esfera comunicativa y en los espacios de producción y representación simbólica por parte de las minorías fueron sirviendo para que progresivamente se fuera incorporando su presencia en los medios de comunicación y especialmente en la televisión. Unas demandas de reconocimiento que vendrían a tratar de romper lo que durante los años 70, y en base a distintas investigaciones empíricas, la politóloga alemana E. Noelle-Neumann presentó como la *espiral del silencio*. Este modelo pone de relieve la tendencia a la espontánea búsqueda de cohesión social de las sociedades y la dinámica en la que se encierran individuos y colectivos excluidos que mantienen posturas y posicionamientos diferenciados de los dominantes, expresados bajo la denominación "paraguas de opinión pública"⁴⁰.

Las personas y colectivos que al observar su entorno social, mediado por la representación que ofrecen los medios de comunicación, perciben que sus ideas y opiniones obtienen apoyo social, se reafirman en ellas sin temores a expresarlas en público. Por el contrario, aquellas personas que perciben que sus ideas pierden apoyo social se vuelven más recelosas de expresarlas abiertamente y tienden a caer en el silencio. Debido a que los primeros expresan con mayor comodidad sus puntos de vista y a que las minorías se mantienen en silencio, se crea una influencia sobre la forma en que el público percibe la situación. Las posturas mayoritarias parecen tener más apoyo del que realmente tienen, mientras que las minoritarias parecen tener menos.

Esta es una dinámica que guarda relación directa con la necesidad de que las minorías y las opiniones minoritarias encuentren espacios de expresión en los medios de comunicación, pues estos son creadores de opinión pública. La atención pública prestada por los medios de comunicación puede servir para legitimar posturas y reflexiones, transformar convenciones sociales, prejuicios o estereotipos *"siempre que una conducta tabú se conoce públicamente, por el motivo que sea, sin que la califiquen de mala, de algo a evitar o a empicotar. Es muy fácil saber si nos encontramos con una notoriedad que estigmatiza o con una que perdona un comportamiento. Dar a conocer una conducta que viola normas sin censurarla enérgicamente la hace más adecuada socialmente, más aceptable. Todos pueden ver que esa conducta ya no aísla. Los que rompen normas sociales anhelan con frecuencia recibir las mínimas muestras de simpatía pública"*⁴¹.

40 Noelle-Neumann, E. (1995): *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Ed. Paidós. Barcelona.

41 Noelle-Neumann, E. (1992): "La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social", en VV.AA. *El nuevo espacio público*, Gedisa. Barcelona.

En la actualidad, nuestras sociedades crecientemente diversas ven como la televisión se ha convertido en una de las herramientas privilegiadas de representación de la realidad que funciona, tanto como un espejo en el que esperamos vernos reflejados en alguna medida, como en una ventana donde asomarnos a ver cómo son los otros y sus mundos. La televisión es un dispositivo *"vital para la construcción de identidades culturales, pues hace circular todo un bricolaje de representaciones de clase, género, raza, edad y sexo, con los que nos identificamos o contra las que luchamos"*⁴². Resulta interesante resaltar que si en un primer momento la movilización de las minorías perseguía el ser incluido en las representaciones de la realidad, en la actualidad el énfasis se pone en demandar que esas apariciones les permitan reconocerse y ser reconocidos a partir de sus propias diferencias.

Por otra parte, asistimos a un interesante proceso por el que *"los medios interpelan y construyen una audiencia que, aunque es masiva por la cantidad de gente a la que se dirige, ya no lo es en relación a la uniformidad y la simultaneidad de los mensajes"*⁴³. La televisión ha dejado de ser universalista, por lo que su programación, el diseño visual y expresivo, la articulación de las franjas horarias, se ha vuelto en gran medida especializada y fragmentada, orientada a grupos concretos, reconociendo la pluralidad de intereses existente en toda sociedad.

Sin embargo Dominique Wolton, uno de los pensadores más innovadores de los últimos tiempos sobre cuestiones relacionadas con la comunicación, defendía, muy a contracorriente, que la televisión era una herramienta de inclusión social. Sostenía que cuando existe una conformación de la programación generalista y diversa, que nos obliga a visionar las representaciones y programas sobre el otro que no nos interesan directamente, asistimos a un reconocimiento de la diferencia. Afirmaba que *"la televisión resulta menos un instrumento de masificación que un medio de vincular las heterogeneidades sociales y culturales: reflejándolas a través de sus programas, legitima sus diferentes componentes, al darles la posibilidad de una cohabitación, es decir, de una integración"*⁴⁴.

La televisión, por limitaciones de todo tipo (formato, tiempo, espacio, política, fragmentación de una demanda exponencialmente diversa...), no puede ofertar a todos los espectadores los programas que desean ver, pero la televisión con vocación generalista debe de orientarse hacia ello. La televisión generalista, especialmente la pública, debe tender a ofrecer al público la posibilidad de encontrarse e identificarse en alguno de sus programas, pues *"desempeña un papel en la identificación individual y colectiva, es en cierto sentido lo que necesitamos saber para ser miembro de una sociedad y de una nación"*⁴⁵.

En la era de la globalización, donde coexisten y se superponen los procesos de homogeneización, diferenciación e hibridación cultural, se han debilitado las fuentes tradicionales de identidad y pertenencia, y se han intensificado los múltiples procesos de exclusión social. Fenómenos que han llevado a gobiernos y sociedad civil a interrogarse sobre cuestiones como: ¿Qué vínculos existen en nuestras sociedades? ¿Qué es lo que permite mantener unidos a una pluralidad de sujetos tan diferentes? ¿Cuáles son los umbrales de desigualdad que una sociedad puede soportar? ¿Cómo construir un mínimo común desde la diversidad?

42 Wolton, D. (2007): *Pensar la comunicación*. Ed. Prometeo. Buenos Aires. Pág. 277.

43 Martín Barbero, J. (2002): *¿A qué se puede llamar hoy televisión pública?* Revista Telos. Cuadernos de comunicación e Innovación. Disponible en: <http://www.sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=2&rev=51.htm#n2>. Última visita 15/3/2012.

44 Wolton D. (2007): *Pensar la comunicación*. Ed. Prometeo. Buenos Aires. Pág. 108.

45 *Ibid.* Pág. 112.



Y si es verdad que los medios de comunicación no pueden autónomamente construir una cultura cívica compartida y unos referentes de identidad asumidos colectivamente, también lo es que *“las televisiones generalistas desempeñan un papel capital en la identidad nacional; en ciertos países son, incluso, las únicas en hacerlo”*⁴⁶. Y que pueden jugar un protagonismo relevante, ya que *“el carácter público de una televisión se halla decisivamente ligado a la renovación permanente de las bases comunes de la cultura nacional. Es lo que los historiadores ingleses llaman common culture, que es aquel fondo de memoria, calendario de hechos, tradiciones y prácticas, permanentemente necesitado de su reconstrucción en lenguajes comunes”*⁴⁷.

Una vez que los programadores y directores de las televisiones públicas asumen que la pequeña pantalla es uno de los lugares estratégicos desde los que incidir en la construcción de los imaginarios sociales, las identidades culturales, la autopercepción colectiva y la cohesión de las sociedades, resulta prioritaria la articulación de un proyecto que las convierta en una herramienta de inclusión social.

El semiólogo y antropólogo Jesús Martín Barbero se plantea tres líneas de intervención para conseguir que estas cadenas de televisión produzcan identidades colectivas y nociones de ciudadanía inclusivas. Aunque sus reflexiones están pensadas para la realidad latinoamericana, resultan enormemente sugerentes:

La más clara caracterización de esta televisión es que interpela, se dirige, al ciudadano más que al consumidor. Y por lo tanto su objetivo primordial reside en contribuir explícita y cotidianamente a la construcción del espacio público en cuanto escenario de comunicación y diálogo entre los diversos actores sociales y las diferentes comunidades culturales.

La elaboración audiovisual de las bases comunes de la cultura nacional, sobre las que se articulan las diferencias regionales y locales. Para ello la televisión pública debe, de un lado, hacerse cargo de la complejidad geopolítica y cultural de la nación tanto en el plano de las prácticas sociales, como de los valores colectivos y las expectativas de futuro, y de otro, trabajar en la construcción de lenguajes comunes.

*Ofrecer una imagen permanente de pluralismo social, ideológico y político, abriendo espacios a las voces más débiles, como las minorías culturales (los indígenas, los homosexuales) y los creadores independientes (en video, música, teatro, danza)*⁴⁸.

Desde nuestra perspectiva, la comprensión de la realidad que oferta la televisión debe estar guiada por una voluntad activa de inclusión, lo que implica incorporar experiencias comunicativas significantes para las minorías. Además debe de perseguir una apertura de la sociedad a otras sensibilidades, ofreciendo legitimidad a propuestas culturalmente innovadoras en los diversos ámbitos y prácticas de creación.

46 *Ibid.* Pág. 113.

47 Martín Barbero, J. (2002): *op. Cit.*

48 Martín Barbero, J. Rey, G. y Rincón, O. (2000): “Televisión pública, cultural, de calidad”. *Revista Gaceta*, nº 47. Bogotá, Ministerio de Cultura. Disponible en: http://www.comunicacionymedios.com/comunicacion/television/textos/martin_barbero_tvpublicacalidad.htm. Última visita 15/3/2012.

Imaginarios e identidad nacional

Gran parte de la literatura sobre la construcción de los imaginarios nacionales (como procesos con carácter dinámico) coincide en destacar la importancia que tiene en la construcción de los elementos clave que conforman dicha identidad (como son las características culturales, lingüísticas, la historia, las raíces comunes...) las formas de representación, que aparecen como mecanismos claves en la producción de historias e imágenes sobre la nación⁴⁹.

Castelló, Dhoest y O'Donnell (2009) parten de la idea de que podemos estudiar las naciones como narraciones, con lo que la atención a los sistemas de narración (especialmente a la televisión como el sistema central a ese nivel) aparece como determinante a la hora de analizar cómo se construyen las identidades nacionales. Como señala M. Palacio: *"en la televisión, además del necesario saber hacer filmico, la operación creativa decisiva consiste en añadir a las ficciones una pátina que pretende fijar un patrón pedagógico de lectura (...) de ahí que las series más suntuosas sean aquellas en las que se privilegie la circulación de las imágenes asentadas en el imaginario colectivo y/o que faciliten ajustar el pasado a las necesidades de lo nuevo"*⁵⁰.

Las series de ficción muestran y construyen los sistemas de valores de una sociedad (estilos de vida, valores...). *"Reproducen estilos de vida, valores y pautas de comportamiento ante los problemas que plantea la cotidianidad y se distribuyen en el medio más masivo de los actualmente existentes, en muchas ocasiones en horarios de máxima audiencia"*⁵¹.

Los modos de alimentar estas "identidades nacionales" son muy diversos. Las primeras investigaciones comparadas sobre ficciones europeas señalaban que dichas ficciones se estaban elaborando de una manera fuertemente enraizada en representaciones nacionales, en historias de la vida cotidiana, pero también a través de ese proceso de hibridación con formatos extranjeros.

Gran parte de este proceso de hibridación cultural está sintetizado en el que M. Buonanno ha denominado como "paradigma de la indigenización", que es *"el proceso, las formas y expresiones de culturas externas, elaboradas por otras sociedades, son apropiadas, reelaboradas y restituidas por unas o diversas sociedades locales en configuraciones consonantes y sintónicas con los propios, autóctonos, sistemas de significados, dando vida a formas y expresiones que en su naturaleza híbrida y sincrética, fruto de la mezcla de intereses nativos y no nativos aparecen reconociblemente marcadas por especificidades domésticas, y constituyen bajo cada perfil originales y auténticas creaciones de la cultura local"*⁵². En el caso español, series como *Al filo de la ley* u *Hospital Central* son ejemplos de cómo se readaptaron formatos extranjeros a peculiaridades locales⁵³.

Es importante la reflexión sobre este paradigma de indigenización a la hora de analizar las ficciones internacionales que han tratado la temática de la presencia de las confesiones religiosas, ya que este paradigma muestra *"cómo el intenso contacto con elementos de culturas mediáticas diferentes ofrece recursos y crea condiciones de posibilidad para la producción de fórmulas y gé-*

49 Castelló, E. Dhoest, A. y O'Donnell, H. (2009): Introduction. En Castelló, E. Dhoest, A. y O'Donnell, H. (cords): *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global Television*. Ed. Cambridge Scholars Publishing. Cambridge.

50 Palacio, M. (2001): *Historia de la televisión en España*, Ed. Gedisa, Barcelona Pág. 144.

51 Castelló, E. (2004): "Mecanismos de construcción de la identidad cultural en las series de ficción. El caso de la televisión autonómica en España". *Estudios sobre las culturas contemporáneas* N° 20. Pág. 53.

52 Buonanno, M. (1999), op. Cit. Pág. 20.

53 Castelló, E. Dhoest, A. y O'Donnell, H. (2009): op. Cit.



neros inéditos, ya que no se reduce a la repetición o imitación de un modelo importado, sino que se caracteriza más bien por la remodelación de los materiales no locales hacia nuevas configuraciones del inconfundible sabor local⁵⁴.

En un reciente estudio, M. Buonanno analizaba las miniseries religiosas emitidas en Italia en la última década como una estrategia particular de representar el pasado, de revitalizar una nostalgia que la autora italiana entiende *"como una estructura mucho más compleja que la articulación entre el pasado y el presente. Es un modo de mirar el pasado no como refugio, sino como un conjunto de recursos para el presente, un modo de hablar y de pensar el presente"*⁵⁵. Gran parte de estas series han reelaborado la historia religiosa como historia nacional, identificando a personajes religiosos con elementos estructuradores de la identidad civil, haciendo que aparezcan como personajes/héroes portadores de valores cívicos que se construyen como valores y virtudes nacionales, a las que los italianos deben recurrir para enfrentar las situaciones de incertidumbre social. Este es el elemento más importante de estas miniseries de ficción que recurren a determinadas referencias civiles como recursos de sentido, como acervo de valores con los que los italianos han de identificarse y vincularse para enfrentar las situaciones contemporáneas.

En el caso español, esta representación del pasado cobra otros tintes en la actualidad, especialmente en los últimos años. La proliferación de series de ficción sobre fenómenos nacionales como el intento de golpe de Estado del 23-F o el atentado a Miguel Ángel Blanco, son los ejemplos más importantes de una estrategia de construir, desde la ficción, formas de "pedagogía nacional" a través de sucesos que tienen *"una gran importancia en la creación y organización de la llamada historia reciente, así como en la articulación de valores sociales, identitarios o en consensos colectivos"*⁵⁶. Así, *"ciertos episodios del pasado especialmente traumáticos o complejos se trastocan en relatos con estructuras homogéneas y con un similar sesgo moralizante y moralizador. En estos parámetros pueden situarse las miniseries dedicadas al golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 o a las actividades terroristas de ETA en los años noventa"*⁵⁷.

Refiriéndose a una estrategia diferente de producción o intervención sobre las identidades nacionales, E. Castelló compara los procesos de producción y reproducción de identidades culturales nacionales a través de las series de ficción de las televisiones autonómicas (catalana, gallega, vasca y andaluza) e identifica una serie de mecanismos claves para dicha producción⁵⁸:

- *Localización geográfica*: se trata de reforzar los elementos de proximidad geográfica, bien sea a través de la construcción imaginaria de una localización, a la que se atribuyen elementos que la hacen reconocible como una zona de la región, o los rodajes en una localización que se nombra con su nombre real.
- *Exteriores y arquitecturas*: además de en el reflejo de determinadas localidades, se hace hincapié en las arquitecturas (tanto de espacios rurales como urbanos).

54 Buonanno, M. (1999): op. Cit. Pág. 20-21.

55 Buonanno, M. (2009): *Le radici e le foglie. L'Italia profonda nelle fiction di maggior successo degli anni duemila*. Ponencia presentada en el Congreso Identidades nacionales y su representación televisiva. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

56 Coronado, C., Sánchez García, R. y Rueda, J. C. (2009): "La historia inmediata en la televisión española: la representación del terrorismo". Revista *Iberoamérica Global*. Vol. 2, N° 1. Pág. 50.

57 Coronado, C. y Rueda, J. C. (2009): *Los extremos se tocan: la identidad de golpistas y terroristas en la reciente ficción histórica española*. Ponencia presentada en el Congreso Identidades nacionales y su representación televisiva. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

58 Castelló, E. (2004): Pág. 64-71.

- *Antropónimos*: destaca el uso de nombres y apellidos autóctonos, algo en lo que se insiste especialmente cuando el centro del relato es la historia de una saga familiar.
- *Actividad económica y profesional*: en las diferentes series analizadas por este autor, los personajes se dedican a actividades económicas habituales o asociadas a cada una de las zonas que se representan.
- *Símbolos identitarios*: que pueden ser tan diversos como las policías autonómicas, prensa de producción esencialmente autonómica (*La Vanguardia, Avui, El Temps...* etc.), o banderas, banderines y vestimentas propias.
- *Conflicto social*: los conflictos y problemáticas sociales guardan una importante relación con las realidades sociales a las que se dirige cada serie. Problemáticas variadas que van desde la anorexia, la oposición modernidad/tradición o el tratamiento de la diversidad cultural, son elementos claves en la construcción de representaciones culturales. En algunos casos, las series se graban pocos días antes de su emisión de cara a poder introducir temáticas de actualidad.
- *Lengua propia*: el uso de la lengua es variado. Por ejemplo las series de producción catalana o gallega usan la lengua propia, mientras que la televisión autonómica vasca utiliza en ocasiones el castellano como lengua. Tanto en los casos de la lengua propia como del castellano, el uso de acentos y/o dialectos cobra una gran importancia para representar la realidad a la que se refiere.
- *Humor*: gran parte de las tramas de las series utilizan recursos de humor "autóctono", en la medida en que el humor, como fenómeno cultural, se convierte en un elemento de reconocimiento de la comunidad.
- *Música y folclore*: es habitual el recurso a elementos de la cultura musical propia como el flamenco o la música celta.

Todos estos mecanismos, hacen de la especificidad cultural de las series "un factor estratégico de primer orden por lo que respecta a la competencia con otras series, así como en el establecimiento de complicidades con la audiencia que los percibe como próximos"⁵⁹. Pero, más allá de la cuestión económica, el intento de crear representaciones de identidad a través de las series de ficción autonómica, no es sólo una elección económica, es una opción de política cultural.

El impacto de la ficción nacional

En este epígrafe haremos un pequeño recorrido por la historia de la ficción televisiva española y cuáles han sido los imaginarios, las identidades y valores que ha movilizado en cada uno de los distintos momentos históricos. Al final, nos detendremos en comprender el papel que juegan en la actualidad dicha ficción y algunas de las innovaciones y reflexiones que se están realizando desde las cadenas autonómicas.

La ficción televisiva es una de las temáticas menos analizadas por las ciencias sociales y los especialistas de la comunicación. Un terreno bastante abandonado durante décadas debido a su vinculación con la cultura popular y posteriormente asociado a la cultura de masas. Los impactos socioculturales de los imaginarios que ponen en funcionamiento las series de televisión eran considerados de segunda clase respecto al cine u otras manifestaciones culturales consideradas socialmente más relevantes.

⁵⁹ *Ibid.* Pág. 73.



Evolución producción ficción nacional	
AÑOS 60	Adaptaciones de clásicos dramáticos, telenovelas semanales y diarias. Primeras series de producción propia: Armiñán (Galería de esposas) e Ibáñez Serrador (Historias para no dormir) que importa técnicas creativas y de realización anglosajona para mantener la atención de los espectadores.
AÑOS 70	Fusión de técnicas teatrales y cinematográficas, dando pie al primer lenguaje genuino de la ficción televisiva. Llegada de las producciones televisivas americanas y europeas. Primeros rodajes en exteriores e inauguración de la ficción televisiva popular: Mercero (Crónicas de un pueblo), posteriormente Curro Jiménez y Cañas y barro.
AÑOS 80	Innovaciones técnicas, en los aspectos formales y los lenguajes audiovisuales. La ficción juega un papel muy relevante a la hora de legitimizar y promover un imaginario social acorde a la democracia. Mercero (Verano azul y Turno de oficio) o Marsó (Anillos de oro) fueron los principales directores.
AÑOS 90	La liberalización de las cadenas televisivas impulsa el despegue de la industria de la producción nacional de ficción, que sufrirá un auge durante toda la década. Nuevamente Mercero (Farmacia de guardia) inaugura la década, Iborra (Pepe y Pepa) continuó, pero la renovación total llega con el éxito de Médico de familia, de Écija. Un éxito que propulsa a la ficción nacional (Al salir de clase, Periodistas, Compañeros, 7 vidas...) Primeras exportaciones e inserción de las multihistorias.
AÑOS 00	Consolidación de la ficción española en horarios de máxima audiencia con una importante cuota de pantalla, aunque carece de la capacidad presupuestaria y de la apuesta innovadora de la ficción estadounidense. Algunas series de referencia serían: Hospital Central, Los Serrano, Aquí no hay quien viva, Cuéntame, Aída...

Podríamos remontar los orígenes de la ficción española televisiva a la década de los 60, cuando se encontraría asociada a las telenovelas dramatizadas en directo y en un único escenario y al desarrollo de las primeras series de producción nacional. Aunque no es hasta principios de los 70 que podamos hablar de un lenguaje genuino de la ficción televisiva, una vez que se fusionan las técnicas teatrales y las herederas de la ficción cinematográfica.

La primera serie que graba Televisión Española en plena dictadura es la histórica *Crónica de un pueblo*, dirigida por Antonio Mercero en 1971, en la que se muestra la vida de una pequeña localidad impregnada de los valores imperantes en España durante el régimen. La serie, realizada en un contexto de crecimiento de la oposición política y un fuerte desarrollo económico, pretendía luchar contra la posible desideologización de una buena parte de la ciudadanía mediante el refuerzo de los valores del régimen. A pesar de la evidente carga política la serie tendría una aceptación enorme y su temática real, a los ojos del público, resultaría ser más bien pedagógica, educativa y social⁶⁰.

60 López Melero, R. (2005): "Crónicas de un pueblo, imagen de un régimen". *Revista de Historia Contemporánea* nº 20.

Otra serie que se estrena en plena transición a la democracia es *Curro Jiménez*, que de 1976 a 1978 narrará las peripecias de una cuadrilla de bandoleros andaluces en el siglo XIX, haciendo frente a la invasión francesa y enfrentándose a ricos terratenientes andaluces y caciques lugareños, en nombre de la justicia social. "Conviene recordar que los mecanismos represivos de la libre expresión cinematográfica no fueron desmantelados hasta el 1º de diciembre de 1977. Para entonces, el *Algarrobo*, el *Estudiante*, el *Gitano* y sus compinches llevaban ya un año saliendo airosos de todos sus ataques contra el injusto orden establecido. En tanto que ficción seriada, *Curro Jiménez* se benefició de la mayor atención que la censura prestaba, en estos casos, a la moralidad de las escenas y de los diálogos que a su corrección política"⁶¹.

En parte debido a que su emisión se dio en los estertores finales del Franquismo, ningún episodio fue censurado y la serie logró records de audiencias transmitiendo un velado mensaje de izquierdas. Una intencionalidad que en algún capítulo el realizador y director de la serie, Antonio Drove, llegó a denominar como de "verdadero cine político de izquierda comunista"⁶². *Curro Jiménez* fue una serie de ficción que, siendo una apuesta de individualidades y no una iniciativa institucionalmente apoyada, llegó a superar en audiencia a series extranjeras y logró convertirse en la primera serie de ficción en basarse en guiones originales y no en obras literarias previas.

En 1979, el Ministerio de Cultura de UCD habilitó un paquete de medidas, entre las que se contempló por vez primera en la historia del audiovisual español, la habilitación de un crédito extraordinario de mil trescientos millones de pesetas para promover, tras la convocatoria de un concurso público, la producción de series y películas con destino a la pequeña pantalla⁶³. Este sería el primer empujón institucional para lanzar una industria de la producción nacional que sería la encargada de realizar las distintas series que se verían en la pequeña pantalla durante la siguiente década.

En este contexto, durante 1981 y 1982 Televisión Española emite la nueva serie de ficción de Antonio Mercero: *Verano azul*, una serie que sería todo un icono generacional, ya que se convirtió en la puesta en escena de la propia sociedad que culminaba el proceso de transición, rompiendo finalmente con los esquemas heredados de la televisión franquista. Resulta destacable que fue la primera serie de ficción que retrató a la sociedad en tiempo presente, una suerte de fotografía de un momento y un lugar. La serie trató de manera muy natural la vida cotidiana de varios adolescentes, jóvenes y sus familias, en una ciudad de vacaciones veraniegas. Este retrato de la sociedad española reflejaba tanto el paso de la adolescencia a la vida adulta, como la transición de la dictadura a un régimen democrático.

Las tramas incorporan temáticas tremendamente novedosas y polémicas para la época como la sexualidad, el divorcio, el aborto, las libertades, el derecho de protesta, la especulación inmobiliaria o el medio ambiente, junto a temas imperecederos como el amor o la amistad. Muchos de los conflictos son presentados en clave generacional, a partir de la necesaria comprensión mutua de realidades diferentes que debían poder convivir. Esta mediación la presentaba en buena medida el personaje del entrañable "Chanquete".

61 Durán Froix, J. (2008): "Televisión contra memoria. Uso y abuso de la historia durante el Franquismo". *Revista Historia y Comunicación Social* nº 13. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/inf/11370734/articulos/HICS0808110033A.PDF>. Última visita 15/3/2012.

62 *Ibid.*

63 Palacio Arranz, M. (2002): "Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática". *Revista Área Abierta* nº 3. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB0202230004A.PDF>. Última visita 15/3/2012.

Reafirmando el imaginario de cohesión social que promovía la serie, resulta importante destacar la identificación y el reconocimiento de la sociedad con los personajes y el imaginario de *Verano azul*. La repercusión y el impacto de la serie fueron tan amplios que, ante la muerte del personaje de "Chanquete", el tratamiento recibido por los medios de comunicación fue como si se tratara de la muerte de una persona real: portada de los periódicos nacionales, huecos en los telediarios... Un impacto que llevó al Vicedecano de Comunicación Social de la Universidad Carlos III a afirmar que "*Verano azul ha aportado tanto a la Transición como el diario El País*"⁶⁴.

Del mismo crédito especial al que accedió *Verano azul* para su rodaje, otras productoras obtuvieron recursos para lanzar producciones que ficcionaron sucesos de nuestra historia reciente y adaptaron novelas que abordaron temas tabúes como la Guerra Civil. Es el caso de *La plaza del diamante* de 1982, *Los gozos y las sombras* de 1982, *Lorca, muerte de un poeta* de 1987 o *La forja de un rebelde* de 1990, series que intentan recuperar la memoria y legitimar el nuevo régimen democrático al conectarlo con anteriores periodos democráticos.

Resulta evidente que durante la Transición "*se trató de elaborar una política pedagógica de los nuevos valores democráticos a partir de la producción de series. No hay, si no, otra explicación de la llamativa proliferación de adaptaciones de obras que sobrevuelan sobre los fantasmas del enfrentamiento civil y la guerra y como se recordará que han apuntado todos los historiadores, no puede obviarse el papel fundamental que tuvo el imaginario de la Guerra Civil en los años de la transición democrática*"⁶⁵.

Otras series como *Turno de oficio* o *Anillos de oro* supusieron la profundización de un imaginario más secularizado. Mediante buenas dosis de realismo social, se trataron de reflejar los cambios culturales que la reciente democracia visibilizaba. El mismo Manuel Palacio, al examinar el papel jugado por la televisión durante la Transición, afirma que "*la operación básica de las grandes producciones de TVE consistió en coadyuvar al cambio del imaginario colectivo de los españoles, creando historias que posibilitaran los procesos de autoidentidad o al menos la socialización política*"⁶⁶.

La consolidación de la democracia, la crisis económica, el paro juvenil, la droga, los nuevos movimientos sociales y el desgaste de los antiguos tuvieron su reflejo en años de desencanto marcados por la hegemonía de las series norteamericanas y la incapacidad de las productoras para lanzar apuestas arriesgadas. De principios de los 90 únicamente destaca la producción de la serie *Brigada central*, escrita por Juan Madrid y dirigida por Pedro Masó, que relataba la vida de un grupo especial de la policía dedicado al crimen organizado y el narcotráfico. Una serie que por su realismo tuvo una gran acogida por parte del público.

Un elemento explicativo de la irrelevancia de la producción nacional es la escasez de canales, siendo un elemento crucial la liberalización de los mismos en los años 90. Tras años de falta de ficciones de impacto, aparece nuevamente Mercero que, en el contexto del surgimiento de las cadenas privadas, lanza en Antena 3 *Farmacia de guardia*, una serie estrenada en 1991 que, siguiendo

64 TVE.es (2006): *Encuentro histórico en el Estudio 1 de Prado del Rey*. Disponible en: http://www.rtve.es/Front_Sala_Prensa/?go=eacaa4148f48af89730076a6669df2169fcb5b71e1aa29da6b3326aee96788b1501a80829e49a5950d2092b09306d395. Última visita 22/3/2012.

65 Palacio Arranz, M. (2002): "Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la transición democrática". Revista Área Abierta nº 3. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB0202230004A.PDF>. Última visita 15/3/2012.

66 *Ibid.*

do la tradición de Mercero, trata de construir una mezcla de comedia y drama cercana a la vida cotidiana, en este caso vinculado a las historias que se entrecruzan en una farmacia de barrio.

La buena acogida de *Farmacia de guardia* sería el empujón que hacía falta para el despegue definitivo de la industria de la producción nacional. A finales de 1995 se lanzaba la emisión de *Pepa y Pepe*, que narra las aventuras y desventuras de una familia de clase trabajadora y, simultáneamente, la que sin dudas fue el mayor éxito de la década, *Médico de familia*.

Médico de familia narra las historias de un joven médico que se ha quedado viudo, con tres hijos y su padre. El éxito de la serie no tenía precedentes y se consolidó como el programa más visto en su franja horaria, superando en audiencia a muchas series de ficción norteamericanas. Esta serie se vertebra a partir de tres líneas: las relaciones y conflictos interfamiliares (y de pareja), los laborales, y los sociales típicos de cada una de las edades, (aunque todavía predominaban las escenas domésticas y el modelo de familia representado hacía referencia a la familia unida nuclear). Por su éxito, esta fórmula fue imitada por la mayoría de las series que le sucedieron en lo que se conoce como el "boom de la ficción nacional"⁶⁷, que llevó a distintas series nacionales a los horarios nocturnos de máxima audiencia.

Siguiendo la exhaustiva investigación y análisis de García de Castro⁶⁸ sobre este periodo de la ficción televisiva, podemos presentar cuales fueron las principales innovaciones que se introdujeron para conducir al tremendo éxito de las producciones nacionales.

Las innovaciones técnicas en las fórmulas de creación y producción internacionales se introducen y adaptan en esta década. Los principales cambios guardan relación con:

- Aplicación de planes de producción de series de largo recorrido.
- Producciones con vocación de consumo masivo por públicos genéricos.
- Realización con multicámara video y tratamiento digital para obtener la textura cinematográfica.
- De equipos creativos y no autores individuales.
- Mestizaje de géneros de la ficción.
- Contenidos de claves realistas con funciones de referencialidad.
- Reiteración de personajes, tramas y escenarios como principio de la economía de producción serial.
- Extensión de su duración episódica para rellenar la franja horaria *prime time*.

Las principales características del *boom* de las series de ficción nacional fueron:

- Las teleseries locales protagonizan el *prime time*.
- Las producciones locales excluyen a las norteamericanas.
- El género desplaza de los horarios de máxima audiencia a otros géneros.
- Registro multicámara y mayor ritmo narrativo.
- Maduración temática y profundización de los personajes (profesionales, jóvenes, acción, intriga).

67 García de Castro, M. (2009) Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000. ZER Revista de estudios de comunicación nº 14. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/zer14/propiedades14.htm>. Última visita 13/12/2004.

68 *Ibid.*



- Un nuevo realismo del presente que rompe con el modelo anterior.
- Renovación de la puesta en escena, concepción narrativa y temática.
- Incorporación a esta evolución de una triple tendencia (la herencia del costumbrismo realista de la telecomedia española original de los 80, las fórmulas del culebrón latino y las de las series americanas).

Este *boom* supondría una innovación respecto al modelo de serie familiar que se venía realizando. Aparecieron, en un primer momento, series para jóvenes y adolescentes como *Al salir de Clase*, 1997, y *Compañeros*, 1998. Estas series, centradas en la vida cotidiana de unos jóvenes alrededor de un instituto, evidenciaron en sus tramas algunos de los cambios culturales y sociológicos de la sociedad española (protagonismo creciente de la juventud en la vida social, la eventualidad de las parejas, homosexualidad, nuevos modelos convivenciales y de familia...). Además se convirtieron en la principal cantera de actores jóvenes del momento.

Otro de los componentes significativos de este *boom* fue la aparición de series que desplazan a la familia como eje vertebrador y lo sitúan en torno a la temática profesional. *Periodistas*, de 1998, o *Policías, en el corazón de la calle*, del año 2000, muestran la creciente relevancia social del mundo laboral y la realización profesional. Una dedicación y culto al trabajo que facilita entre otros factores la mayor debilidad de la estructura familiar (inestabilidad matrimonial, crisis del modelo de familia nuclear y las nuevas fórmulas convivenciales) que son mostradas en las series.

Durante la primera década del 2000 las series de ficción mantienen en términos generales la fórmula del realismo que las había llevado al éxito en los 90. Se diversifican las profesiones (*Hospital Central*, *UPA Dance*...), se mantiene la presencia policial en nuevas series como *Los Hombres de Paco* y se generalizan las historias de barrio o comunidades de vecinos muy apegadas a la cotidianidad (*7 vidas*, *Los Serrano*, *Aída*, *Aquí no hay quien viva*...).

Este interés por mostrar de una manera más o menos realista la vida cotidiana, se evidencia en el progresivo proceso de inclusión de la creciente diversidad social en las series. Muchas veces con estereotipos o con miradas muy superficiales sobre los personajes, y otras con una encomiable sensibilidad. A grandes rasgos se podría hablar de una progresiva normalización de la presencia de las minorías sexuales, así como una integración bastante distorsionada y distorsionadora de las minorías de origen extranjero o inmigrantes.

Resulta interesante la *"contemporaneidad no sólo respecto a sus valores morales, sino a través del tiempo presente y el ámbito local, puesto que, una vez más, las historias suceden en el ahora y aquí. Estos valores los encontramos aplicados por sus creadores a través de dos factores: los elementos de referencialidad de sus historias y los resortes de conexión y de pertenencia a la comunidad. Este realismo moral que percibimos tiene su base en el hecho de que sus historias estén impregnadas de los nuevos valores morales o sociales de la modernidad, lo que constituirá a su vez una narrativa conservadora y de consenso, que expresa el punto de vista de la comunidad, o de lo políticamente correcto"*⁶⁹.

Y como innovación de los últimos años está el interés por recuperar series de ficción histórica, ubicadas temporalmente en momentos muy sensibles de la historia. *Cuéntame* se sitúa en la transición a la democracia y *Amar en tiempos revueltos* lo hace en las fechas cercanas a la Guerra

69 *Ibíd.*

Civil. Este renovado interés por el pasado guarda relación sin duda con los debates sociales en torno a la recuperación de la memoria histórica.



Episodios de inclusión y legitimación de políticas públicas

Del blanco y el negro, al cine de color

Toda sociedad ha realizado discursos, imágenes o artefactos culturales para explicarse a sí misma. Estas narraciones han proyectado la visión seleccionada por los grupos hegemónicos, mayoritarios o dominantes, invisibilizando a las distintas minorías que componen la diversidad de cualquier sociedad.

Las minorías se han encontrado sistemáticamente excluidas o subordinadas por las historias oficiales y las definiciones identitarias que dicha sociedad hacía de sí misma. Han visto cómo sus conocimientos, universos simbólicos, lenguas, tradiciones, religiones, estilos de vida... eran obviados porque diferían de los que habían sido seleccionados para erigirse en significativos de las culturas e identidades nacionales.

La población negra norteamericana, una vez superada la esclavitud, tuvo que convivir durante décadas con la segregación y la subordinación económica y social. Una segregación que podríamos ejemplificar tanto en las dificultades a la hora de acceder a las profesiones que tenían que ver con actuar en público como en el acceso a los medios de comunicación.

Debido a la ausencia de actores negros, el teatro y los musicales desde el siglo XIX incorporaron la técnica de maquillaje denominada "*blackface*"⁷⁰ cuando pretendían introducir personajes negros en las representaciones. Una vez que pudieron acceder al teatro en los años 20, se vieron obligados a seguir utilizando dicho maquillaje. Los estereotipos negativos asociados al "*blackface*" desempeñaron un papel decisivo en la consolidación y proliferación de imágenes, actitudes y opiniones racistas.

En 1950 la *National Association for the Advancement of Colored People* NAACP (Asociación Nacional para el Avance de las Personas de Color) comenzó a movilizarse para terminar con esta práctica que tanto irritaba a las comunidades negras, que comenzaban a concienciarse y a conformar de manera embrionaria lo que sería en los años siguientes el Movimiento por los Derechos Civiles. Unas movili-

70 "Un maquillaje que consistía en pintarse la cara de negro y unos grandes labios con carmin rojo".

ciones contra la discriminación existente que llevaron a que, a lo largo de esa década, accediesen las primeras personas negras a la radio, a la televisión y al cine.

El acceso a la gran pantalla de actores y actrices negros estuvo marcado por su incorporación en papeles secundarios y generalmente como sirvientes (camareros, sirvientas...) o malhechores, en lo que era una forma de seguir manteniendo los estereotipos y clichés asociados al color de la piel. Destaca el caso de la actriz Hattie McDaniel, que en 1939 ganó el Oscar a la mejor actriz/actor secundario por la película *Lo que el viento se llevó*, en la que desempeñó el papel de la sirvienta de Escarlata O'Hara.

En la televisión, el máximo exponente de esta apertura sería Nat King Cole, músico de jazz que se convirtió en el primer negro en tener un programa de radio propio y posteriormente un programa de televisión. En el cine esta figura será encarnada por Sidney Portier, primer actor negro que recibió un Oscar al mejor actor en 1963.

Ambas figuras, comprometidas con la lucha contra el racismo, representaron una profunda apertura de la esfera comunicativa. Era una novedad que abría la puerta de acceso a la población negra a los medios de comunicación de masas. La imagen que proyectaban (elegancia, gran sonrisa, educado...) era de una persona negra que simultáneamente no incomodaba a los blancos y podía ser motivo de orgullo para la población negra. Una imagen, no obstante, que acabó viéndose como de "negros que se comportan como blancos".

En 1967, y nuevamente de manos de la NAACP, se crean los premios *Image Awards*. Una iniciativa que perseguía recompensar socialmente el mérito de actores, actrices, escritores, productores y directores negros. Fue una forma de estimular la presencia de personas negras en el cine y la televisión, ámbitos que se consideraban estratégicos en la lucha por la inclusión. Estos premio se siguen otorgando hoy en día.

A comienzos de la década de los 70, en plena efervescencia de los movimientos sociales de la población afrodescendiente, despuntan los primeros directores negros que hacen películas destinadas a un público negro. La película *Sweet Sweetback's Baadass Song*, del director Melvin van Peebles, supuso un punto de inflexión debido a su tremendo impacto sociocultural.

Esta película tuvo que estrenarse en las salas de cine porno al no encontrar salas que la exhibieran y se convirtió en todo un éxito de taquilla. Supuso la aparición de un personaje rebelde y popular con el que la juventud negra se identificó automáticamente (maleducado, callejero, que responde a la violencia con más violencia, al borde de la legalidad, que vence a los blancos corruptos, que desprende una alta sexualidad...). Como afirma Rubio Moraga "con *Sweetback*, Van Peebles supo captar el clima de orgullo y afirmación negra que se extendía por los guetos de las grandes ciudades estadounidenses al presentar a un héroe popular, rebelde y sin cortapisas a la hora de salirse de los márgenes legales, si bien contribuyó como ningún otro a popularizar la imagen del chulo y el desprecio por la mujer negra a la que presenta poco menos que como una prostituta"⁷¹.

El personaje de Van Peebles daría lugar a toda una serie de películas escritas, producidas e interpretadas por gente negra que se conocieron como *Blaxploitation*. Entre estos filmes ur-

71 Rubio Moraga, A. *Evolución del racismo en el cine norteamericano de David W. Griffith a John Singleton y Spike Lee*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/hcs/angel/articulos/racismoenelcine.pdf>. Última visita 15/3/2012.



banos, acompañados por bandas sonoras de música funk de la época, encontramos otro de los iconos de la época: *Shaft*. Su protagonista es un duro detective negro que trata de proteger los valores de la vida en el gueto, no solo contra la amenaza de los traficantes blancos, sino también contra los policías corruptos. Después de tres largometrajes tuvo su propia serie de televisión en 1973.

El fenómeno de la *Blaxploitation* fue denunciado también por la propia NAACP, al ver en estas películas unos nuevos estereotipos que se veían asociados directamente a la población negra (guetos, pobreza, marginalidad, violencia...) y por los modelos machistas de relación entre hombres y mujeres que proponía. El empuje de las luchas por los derechos civiles, el movimiento del "Orgullo Negro" y el hecho de que productos culturales protagonizados por negros se convirtieran en fenómenos de masas, supusieron la consolidación de la presencia de la población negra en el cine y la televisión.

En la televisión esta inclusión se vertebraría principalmente a partir del desarrollo de distintas series de ficción a lo largo de la década de los 70. Se trata de comedias domésticas que ilustran el estilo de vida americano, ambientándolo en familias negras de clase alta; divertidas series que difundirían por todo EE.UU. las dotes humorísticas de los actores y actrices negros. Una serie pionera y paradigmática fue *El Show de Bill Cosby*, que se emitió durante 1969-71 y que posteriormente fue recuperada y prolongada en 1984 debido al éxito que cosechó tanto dentro como fuera de EE.UU. Otras series famosas de la época que repitieron este patrón fueron *Los Jefferson*, que se emitió durante 1975-85, o *Webster*, que se emitió durante 1983-87. Esta última introducía la novedad de que el protagonista era un niño pequeño negro adoptado por una familia blanca tras la muerte de sus progenitores en un accidente de coche. Una tímida forma de introducir la visibilidad de familias interraciales en la televisión.

En el mundo del cine se observa también un cambio significativo a finales de la década de los 80 con la popularización de una nueva generación de directores negros. Estos directores se comprometen a reflejar en sus producciones los principales problemas a los que se enfrenta la población negra (concentración en barrios marginales con carencias económicas y acosados por dinámicas de carácter racial, las drogas, el crimen, la violencia...), el malestar latente y los estilos de vida que adoptan sus subculturas juveniles (hip-hop...). Los principales exponentes de esta generación, varias veces candidatos al Oscar al mejor guión o al mejor director, fueron Spike Lee, con *Haz lo que debas* (1989) o *Get on the Bus* (1996), y John Singleton, con *Los chicos del barrio* (1991), *Justicia poética* (1993) o *Semillas de rencor* (1994). Como decíamos películas que captaban y mostraban las distintas carencias y malestares de la comunidad negra, especialmente de la juventud, planteando la necesidad de reabrir un debate público sobre las distintas implicaciones sociales que tenía la cuestión racial en esos momentos. Estos largometrajes mostraron los síntomas del malestar existente entre la población afrodescendiente con anticipación a los disturbios que incendiaron Los Ángeles en 1992, tras la absolución de los policías que apalearon al motorista negro Rodney King⁷².

Sin embargo, este enfoque más realista y cotidiano no tuvo cabida en las series de ficción televisivas. Tan solo la emisión a partir del año 90 de la célebre serie *el Príncipe de Bel-Air*, supuso un

72 La absolución, por un jurado compuesto mayoritariamente por blancos, de los policías acusados de brutalidad contra un ciudadano negro, apaleado durante un control de tráfico que fue grabada por un videoaficionado, desembocó en unos de los disturbios más violentos de la historia de EEUU. Ver una síntesis en: Viana, I. (2011): De la "revuelta de Rodney King a los disturbios de Londres". ABC.es. Disponible en: <http://www.abc.es/20110810/internacional/abci-tottenham-disturbios-londres-rodney-201108091230.html>. Última visita 15/3/2012.

acercamiento, aunque ciertamente superficial y en clave de humor, a este esquema. El protagonista en esta serie es un muchacho negro de Philadelphia que es enviado a vivir con sus parientes ricos de Bel-Air. Un muchacho de barrio gracioso y sencillo, con lóos legales, vinculado al mundo del rap y el grafiti, fan de Malcolm X, con amigos pobres y de barrio, que contrasta marcadamente con el resto de su "nueva" familia. Pero se trata de un enfoque que no encontraría reflejo hasta 2002 con la serie *The Wire*, una serie que narra la historia de la vida cotidiana en la ciudad de Baltimore, especialmente centrada en los problemas del tráfico de drogas en los barrios negros. Muchos de sus personajes (políticos, traficantes, etc.) se basan en personajes reales y varios actores secundarios son actores aficionados que interpretan sus propios personajes.

A lo largo de la década de los 90, las series de ficción televisiva fueron normalizando completamente la presencia de personajes y protagonistas negros como una forma natural de mostrar la diversidad de la realidad social estadounidense. Es el caso, por ejemplo, de *Anatomía de Grey*, una serie que trata de reflejar la amplia diversidad social de la sociedad estadounidense tanto en su reparto de personajes (minorías étnicas, religiosas, sexuales...) como en las tramas. Resulta destacable el hecho de que los tres médicos que mantienen puestos de alta responsabilidad son negros, y precisamente éste es el motivo de un conflicto abierto con la adaptación de la serie en Colombia "al impedir que se empezara a borrar el estigma de que los negros en la televisión sólo pueden interpretar a esclavos, a chóferes y a cocineras"⁷³ excluyendo este tipo de personajes en la versión colombiana. Este hecho provocó airadas denuncias y protestas de los actores llevando a cabo movilizaciones en el recinto de la productora. Esta es una muestra de cómo la lucha por la inclusión social de las minorías encuentra en la visibilidad de las series de ficción uno de sus principales caballos de batalla. En la sociedad de la información y la comunicación los distintos colectivos sociales subordinados son conscientes de que la inexistencia va asociada a la invisibilidad.

Diversidad sexual en las series de ficción

Históricamente la presencia de la dimensión afectivo/sexual en el espacio público ha estado absolutamente copada por las relaciones heterosexuales. La homosexualidad era una realidad que había quedado relegada al ámbito de lo privado, invisibilizada socialmente y naturalizada la discriminación hacia dicha minoría.

De una manera similar a otras minorías, la construcción social que se realizaba en torno a su singularidad las estigmatizaba. Las principales justificaciones eran la similitud de su naturaleza biológica, la ligera moral de la que eran portadores, el interés prioritario de la infancia, la educación de la juventud que podía acceder a referentes perversos y la preservación del orden social que se basaba en la solidez del sistema patriarcal⁷⁴.

En España, a finales de la década de los 70, coincidiendo con el fin de la dictadura y el auge de una contracultura urbana que dio salida a borbotones a una diversidad de expectativas y estilos de vida que habían estado reprimidos, el cine trató de abrir huecos para el debate sobre la homosexualidad con películas como *Los placeres ocultos* (1977), de Eloy de la Iglesia, donde un hombre

73 Semana.com (2009): Afrocolombianos protestan por ausencia de actores negros en serie de RCN. Disponible en <http://www.semana.com/noticias-problemas-sociales/afrocolombianos-protestan-ausencia-actores-negros-serie-rcn/126885.aspx>. Última visita 14/3/2012.

74 Fernández Casadevante, J.L.; Ramos, A. y Ortega, A. (2009): *Democracia y diversidad en clave educativa*. Ed. FUHEM. Madrid.



integrado y de clase alta asume su orientación sexual, aunque la oculta a la sociedad sufriendo por el desamor y la soledad. En la misma línea podríamos citar *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), de Pedro Olea, donde se aborda el ambiente libertario y la homosexualidad de la época, o el documental de Ventura Pons dedicado a la vida y obra del pintor José Pérez Ocaña: *Ocaña, retrato intermitente* (1978).

En la década de los 80 encontramos que el tratamiento de la homosexualidad será una referencia en el cine heredero de la *movida madrileña*, donde destaca la figura de Pedro Almodóvar y títulos como *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), o *La ley del deseo* (1987). Así, a raíz de la introducción de tramas y personajes homosexuales en la gran pantalla, se fueron rompiendo tabúes de una manera transgresora.

La consolidación de un movimiento sociopolítico gay, a lo largo de los 80 y 90, terminó por convertirlo en un interlocutor político reconocido, lo que junto a la pandemia del SIDA obligó a las distintas autoridades a hablar públicamente de diversas formas de sexualidad, no sólo en términos de relaciones sexuales, sino también en términos afectivos, de manifestaciones públicas del amor, de derechos sociales y de derechos de ciudadanía⁷⁵.

La primera aparición de un personaje fijo homosexual en una serie de ficción nacional se daría en la serie *Segunda enseñanza* dirigida por Pedro Masó en 1986. Esta serie narra la vida de un instituto de Oviedo introduciendo historias vinculadas al mundo educativo y las problemáticas asociadas a la juventud. Fue seleccionada en EE.UU. entre las diez mejores series extranjeras emitidas en su momento. Además fue la plataforma de numerosos actores jóvenes españoles como Javier Bardem, Aitana Sánchez Gijón o Cristina Marsillach.

El progresivo proceso de reconocimiento social del colectivo homosexual, más allá de esta pionera incorporación, no encontró su reflejo en la televisión hasta lo que se conoce como *boom* de las series de ficción españolas en la década de los 90. En este momento es cuando, por primera vez, las series de ficción nacionales lograron, a partir de un neorrealismo costumbrista, hacerse con las mayores cuotas de audiencia en las pantallas⁷⁶.

Una vez que se evidencia la influencia y el peso social de las series de ficción nacional, como un importante agente de socialización que refuerza el reconocimiento o rechazo identitario de distintos grupos sociales, será cuando comiencen a introducirse personajes homosexuales en la pequeña pantalla. En un primer momento, esto se hace de una manera colateral en series de máxima audiencia como *Médico de familia*, mediante la entrada de personajes con apariciones esporádicas donde la trama se relaciona directamente con la identidad sexual de estos personajes pasajeros.

La primera serie cuyo protagonista es un homosexual data de 1998, cuando Televisión Española emite la serie *Tío Willy*. La serie narra la vuelta a España de un homosexual que se había marchado al sufrir discriminaciones por su identidad sexual, y que regresa después de vivir durante 25 años en San Francisco (Estados Unidos). Una comedia familiar en la que Willy deberá ejercer de padre de sus sobrinos, ganarse a su familia y conseguir que su pareja con

75 Monferrer Tomas, J. (2010): *Identidad y cambio social. Transformaciones promovidas por el movimiento gay/lesbiano en España*. Ed. Egales. Barcelona.

76 García de Castro, M. (2009): *Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000*. ZER Revista de estudios de comunicación nº 14.

la que comparte su vida desde hace 20 años, venga a vivir a Madrid. Ambos montarán una pizzería y finalmente terminarán casándose en Dinamarca. Aunque un poco estereotipada, fue una iniciativa que contó con el apoyo de distintos colectivos homosexuales, al ser considerada una iniciativa pionera en la ficción española.

Una de las series artífices del comentado *boom* de la ficción española sería *Al salir de clase*, una emisión diaria que pretendía reflejar los problemas de los adolescentes españoles y que se encontraba abiertamente inspirada en las series estadounidenses de éxito como *90210 Sensación de vivir* o *Salvados por la campana*. Esta serie, que se emitiría entre 1997 y 2002, impulsó a toda una nueva generación de actores, entre los que se encontraba Alejo Sauras, quien, una vez empezada la serie, destacó por interpretar al primer adolescente que "salía del armario" en una producción nacional.

El personaje, nada prototípico, estaba orientado a un público juvenil que por esas fechas ya comenzaba a normalizar el fenómeno de la homosexualidad. Fue una apuesta innovadora que supuso un pulso con algunos de los principales anunciantes de la serie, que presionaron sin éxito para retirar del guión a este personaje⁷⁷.

También hay que resaltar el personaje de Diana, la lesbiana a la que daba vida Anabel Alonso en *Siete vidas*. Una serie de éxito durante sus siete años de emisión (1999/2006) que tuvo el mérito de mostrar a la primera mujer lesbiana que hablaba sin tapujos de su condición, llegando incluso a escenificar una boda gay cuando aún no se habían legalizado. Un personaje con entidad y personalidad propia que iba mucho más allá de su mera identidad sexual, generando situaciones cómicas o dramáticas, además de asestar un golpe de muerte a los tópicos sobre el aspecto y estética de las lesbianas y los "clichés" narrativos asociados.

La progresiva normalización de la homosexualidad en la percepción de la sociedad española lleva a que la presencia de homosexuales se consolide en las series de ficción, a la vez que va permitiendo incorporar cada vez perspectivas más amplias y complejas. El personaje de Mauri en *Aquí no hay quien viva*, serie emitida a partir del 2003, supuso otro avance al mostrar con total naturalidad la convivencia cotidiana de una pareja homosexual. En las temporadas finales se llegó a incorporar a una lesbiana a la comunidad de vecinos que, en su afán por ser madre, tiene un hijo con Mauri.

La serie más longeva de la televisión española, que comenzó a emitirse en 2001 y todavía se mantiene en pantalla, es *Hospital Central*. Esta serie introdujo en su séptima temporada una relación amorosa entre la enfermera Esther y la pediatra Maca, en lo que ha sido considerado un tratamiento exquisito del proceso de noviazgo, matrimonio y ruptura entre las dos mujeres. Tanto es así, que fue premiado en distintas ocasiones por colectivos homosexuales y de mujeres, llegando a recibir incluso el premio del Festival Internacional de Cine Lésbico y Gay de Madrid. Además, esta serie mostró una boda gay, en pleno debate sobre el reconocimiento legal de los matrimonios homosexuales.

Otra relación entre mujeres que se ha podido contemplar en las series de ficción españolas sería la mantenida entre Silvia y Pepa en *Los Hombres de Paco*. Una serie vertebrada a partir de las relaciones personales, profesionales y familiares de un grupo de policías nacionales, con altas dosis de humor y que se emitió por primera vez en el año 2005, con un notable éxito de audiencia.

⁷⁷ Cubels, Mariola (2009): *Ponga un gay en su serie*. Diario ADN.



En dicha serie adquirió protagonismo, una relación entre dos mujeres lesbianas que caló fuertemente en la audiencia. Las dimensiones del impacto de esta relación ficcionada no fueron conocidas hasta que, en el último capítulo de la última temporada, el personaje de Silvia es asesinado. Este suceso desató una activa e intensa campaña internacional (más de 50 países) en Internet para salvar a dicho personaje, que llevó a que incluso grupos de fans sufragaran colectivamente un anuncio en las páginas de El País el 17 de octubre de 2009.

Resulta llamativa esta capacidad de movilización de colectivos de espectadores en defensa de determinados personajes que simbolizan y permiten la identificación de grupos sociales subordinados, lo que supone una forma de presionar para que determinadas representaciones sociales que aparecen positivamente en los medios no desaparezcan, o incluso para que los guionistas se reafirmen en los tratamientos ofrecidos sobre distintas realidades que podrían considerarse polémicas.

Estas iniciativas permiten afirmar que en el Estado español se ha dado un proceso en las series de ficción que ha supuesto un catalizador para la normalización de estos colectivos. En los 12 años que han transcurrido desde el estreno de *Tío Willy*, se ha dado una profunda transformación en la percepción social de la homosexualidad a través de un cambio increíblemente acelerado que difícilmente hubiese sucedido tan rápido de no haber sido por la implicación directa de productoras y artistas. Este proceso de normalización en la televisión no se corresponde, por tanto, con una estrategia emprendida desde las políticas públicas, sino que principalmente el protagonismo lo han llevado a cabo determinados sectores del mundo del espectáculo, una comunidad profesional que ya había normalizado con anterioridad la homosexualidad y que se ha prestado a promover la visibilidad pública y el reconocimiento social de la diversidad de orientaciones sexuales.

Más allá de nuestras fronteras encontramos algunas series, como *Queer as folk*, que se han atrevido a transgredir ciertos límites al mostrar otro tipo de comportamientos que pueden resultar chocantes a bastantes personas. Esta serie, que en España se ha emitido en horario de madrugada, aborda de una manera explícita el estilo de vida de los homosexuales urbanos de clase media que viven en la actualidad en EE.UU. Sorprendieron las innovadoras y arriesgadas escenas de *Queer as Folk* en las que se mostraba sexo explícito entre hombres por primera vez en una serie de televisión, junto a escenas lésbicas. Esta serie mostró algunos de los debates y problemáticas que encuentra la comunidad homosexual y algunas de sus subculturas ("salir del armario", homofobia, agresiones violentas, SIDA, promiscuidad, sexo seguro/inseguro, conflictos con la religión, cuestiones legales respecto a la paternidad, fecundaciones, movimientos sociales homosexuales ante la retirada de derechos sociales...).

Esta es una serie que mezcla a partes iguales drama, humor, y sexo, teniendo el atrevimiento de mostrar, de manera pionera, una parte de la realidad de la comunidad homosexual que se encontraba ensombrecida por su falta de integración en la sociedad. *Queer as Folk* ha generado muchas críticas en la audiencia y en la comunidad gay debido a la forma en la que se mostraban distintos temas conflictivos, y a la que se le cargaba cierta responsabilidad social a la hora de representar al colectivo homosexual, ya que corría riesgos de generar un estereotipo negativo. Las principales críticas mencionaban la ausencia de minorías raciales, abundancia de infidelidades y promiscuidad, el excesivo atractivo de los intérpretes de clientes de bares y clubes, la excesiva abundancia de sexo en público en bares, la banalización del sexo sin protección, el abuso de drogas duras y que se describiera a los gays como promiscuos e infieles. Su principal

virtud fue presentar de manera compleja al público en general la representación que se había ido consolidando de la comunidad gay en la televisión, lo cual corría el riesgo de convertirse en amenaza en la medida en que se generalizaran hacia el conjunto de la comunidad gay los comportamientos y situaciones que en la serie se planteaban.

Además del éxito de audiencia de la serie, su posterior adaptación en EE.UU y su difusión a nivel internacional muestran que existe una receptividad social a estas temáticas, y que series como ésta sirven para aumentar de una manera sensible la profundidad de los debates públicos sobre el reconocimiento de la diversidad sexual.

De *La casa de la pradera* a *La mezquita de la pradera*: un recorrido por la diversidad religiosa en las series de ficción anglosajonas

La diversidad religiosa y de creencias que es consustancial a todas las sociedades, se acentúa en EE.UU. debido a su particular historia como país de acogida de muchas minorías religiosas. Un fenómeno que, con el tiempo, ha determinado una composición sociológica del pluralismo religioso muy diferenciada de las matrices que siguen los países europeos. Según el *Informe U.S. Religious Landscape Survey Religious Affiliation: Diverse and Dynamic*⁷⁸, más popularmente conocido como Informe PEW, de 2008, más de tres cuartas partes de los consultados se definieron como cristianos, el 5 % pertenecía a otros credos y 16 % no se adscribía a ninguna religión específica.

Los miembros de las iglesias evangélicas protestantes conforman la tradición religiosa más numerosa en Estados Unidos (44 % de la población), seguidos por los católicos (24 %). Por su parte, el 1,7 % de los encuestados se identificó como judío, con el judaísmo reformista encabezando las tendencias, seguidos por el judaísmo conservador y el ortodoxo. Los musulmanes, de los cuales dos tercios son inmigrantes, representan apenas el 0,6 %. Los hindúes son el 0,4 %, y el 86 % de ellos nacieron fuera de Estados Unidos. En contraste, las tres cuartas partes de los budistas han nacido en el país. Los creyentes de otras confesiones religiosas constituyen el 0,7 % de la población.

En este apartado vamos a realizar un recorrido que nos permita ir viendo cómo han sido representadas las minorías religiosas en algunas de las principales series de ficción anglosajonas. Una temática que ha sido de difícil tratamiento en televisión, pero que siempre ha estado presente en las series, unas veces de manera explícita y otras de forma más colateral⁷⁹.

Comenzamos nuestro recorrido, de forma un poco arbitraria, en 1974 con la emisión de los primeros capítulos de la serie *La casa de la pradera* y terminaremos en 2008 con *La mezquita de la pradera*. Un recorrido con saltos cronológicos, pues nos centraremos en las series producidas en las últimas décadas, pero cuyo principio y final nos parece que tiene un sentido lógico. Supone el cierre de un círculo que nos permite valorar el proceso de inclusión de las religiones minoritarias, con sus aciertos, vacíos y errores.

78 Pew Research Center (2008): *U.S. Religious Landscape Survey. Religious Affiliation: Diverse and Dynamic*. Disponible en: <http://religions.pewforum.org/pdf/report-religious-landscape-study-full.pdf>. Última visita 1/10/2009.

79 Para la realización de este trabajo se han seguido los rastreos que Pere S. Gimferrer ha realizado para su *blog* y se han desarrollado muchas de las pistas planteadas en sus breves trabajos sobre *La religión y las series*. Gimferrer, P.S. (2007): *Crítico en serie*. Disponible en: <http://criticoenserie.blogspot.com/>. Última visita 15/3/2012.



Las series norteamericanas siempre han sido una referencia internacional, marcando las principales pautas de evolución del género. Una dinámica que se ha acentuado desde la década de los 90, en la que distintos y distinguidos guionistas de cine desembarcan en el mundo de las series, revolucionando los formatos, las temáticas y las tramas narrativas, con un gran éxito de audiencia y un notable impacto social.

■ ■ ■ Protestantes

La Casa de la pradera es una serie emitida en 1974 y ambientada en el siglo XIX, en las praderas del interior de Estados Unidos, donde se relatan las peripecias y vivencias de la familia Ingalls, unos pioneros del oeste que vivían en un pueblo en continua lucha por su supervivencia llamado Walnut Grove; un *western* familiar más cercano al melodrama que a la acción. El protagonista Charles Ingalls es un hombre de pocos recursos económicos, trabajador y de buena conciencia protestante, que a base de esfuerzo y abnegación consigue enfrentar situaciones difíciles de las que saldrá por la fuerza y la persistencia de su fe.

La familia Ingalls es un matrimonio joven con tres hijas y otros tres hijos que acaban adoptando con el paso del tiempo. *La Casa de la pradera* es uno de los referentes audiovisuales mundiales de familia unida, pura y buena. La vida de los Ingalls está plagada de sacrificios, pobreza, mudanzas forzadas, desastres naturales y desgracias personales. Fue una serie cautivante y lacrimógena que reflejaba los principios de la moral cristiana, los valores familiares, la solidaridad y el esfuerzo, concentrados en la historia de una familia y sus vecinos. Estuvo considerado como un auténtico fenómeno internacional que marcó a distintas generaciones de telespectadores que siguieron esta serie en la que, de una forma nada panfletaria, se volcaban principios religiosos, ejemplificándolos tanto a través de la actitud vital y las pautas de comportamiento de los personajes, como de los sabios consejos que ofrecía el padre de familia.

Conviene recordar que con toda su diversidad interna, el protestantismo es en la actualidad la confesión mayoritaria en Estados Unidos, por lo que su tratamiento y presencia en las series de ficción se encuentra condicionada por ello. Distintas atmósferas religiosas de esta corriente cristiana se han ido planteando unas veces como eje vertebral de las series y otras como un elemento más que complementa personajes y tramas.

La productora de la serie, la NBC, fue una de las pioneras en utilizar de una manera abierta las series como vehículo de transmisión de unos valores que venían a prefigurar el imaginario de una confesión. La productora, impulsada por capital protestante, realizó una apuesta por *La Casa de la pradera*, a la que continuó otra serie con unos contenidos religiosos similares como es *Autopista hacia el cielo*. En ella se narran las desventuras en California de un ángel que tiene comunicación directa con Dios y va ayudando a la gente en apuros.

Entre 1996 y 2007 asistimos a la emisión de la serie *Siete en el paraíso*, un drama familiar que, a pesar de tener un índice de popularidad limitado, estuvo once años en pantalla, por lo que se convirtió en su momento en la serie que más tiempo había estado en antena en la historia de la televisión estadounidense. Lo significativo es que la familia protagonista era protestante y el padre de familia era pastor.

La estructura de la serie se repite en cada capítulo: la familia Camden encara una situación complicada y difícil, que es afrontada desde la moral y la fe como principios que orientan la búsqueda

de soluciones. Embarazos adolescentes, la cárcel, el alcoholismo, la droga, las relaciones prematrimoniales, la mentira o la enfermedad, son algunas de las temáticas sobre las que la familia se va posicionando a lo largo de las distintas temporadas.

Esta es una serie que enganchó a un público que la siguió con fidelidad y que captó, de hecho, audiencia. La crítica planteó que era un poco moralizante y que el contenido a veces era una forma de predicar en formato ficción. Como anécdota comentar que, en los once años que duró la serie, no se explicitó a qué denominación o congregación pertenecían los protagonistas hasta el último capítulo, donde mostraron el logo de los Discípulos de Cristo. Generalmente, en las series se busca ocultar la vertiente concreta de los protagonistas para facilitar la identificación de un abanico más amplio de espectadores.

Por su parte, desde 2004 se emite la serie *Mujeres desesperadas*, serie que narra la vida de unas amas de casa. A partir del relato de diferentes escenas domésticas se revelan varios misterios acerca de sus maridos, amigos y vecinos. La serie combina elementos de drama, comedia, misterio, culebrón y sátira.

Entre las protagonistas hay paridad entre católicas y protestantes. Una de ellas, Bree Van de Kamp, es conocida por ser la perfecta ama de casa, republicana, no permite ni un error y está obsesionada con la limpieza, el orden y los buenos modales, pero sobre todo procura controlar las opiniones de los demás y se cuida mucho del "qué dirán". Ella es protestante presbiteriana y con la que el guión introduce más guiños relacionados con su religión. Unos guiños en los que la religión es una fuente de recursos humorísticos. De esta manera, la hija de Bree es la presidenta del club de la abstinencia sexual de su escuela y el pastor de su iglesia el encargado de convertir a la heterosexualidad a su hijo. Los personajes han sido criticados por distintos grupos religiosos por no reflejar la realidad de sus confesiones y por mostrar a personas carentes de moral.

Otra serie en la que la dimensión religiosa se encuentra muy marcada es en la exitosa *Friday Night Lights*. En ella se narra la vida de un ficticio pueblo rural estadounidense, donde el fútbol americano es más un estilo de vida que un mero deporte. En este pueblo del interior la vida social y comunitaria se vertebra en torno a este deporte y a la religión protestante. El deporte es vivido casi como una religión y la religión se integra con el deporte; la presencia de las iglesias y los rezos a Dios son una constante en la trama. Entre todos los personajes destaca el de Lyla, la jefa de las animadoras, que logra superar sus miedos y temores gracias al apoyo que encuentra en una iglesia evangélica, después de un desengaño amoroso. A partir de ese momento Lyla comienza a participar en programas de radio evangélicos y a repartir propaganda para conseguir adeptos a la iglesia de la que forma parte. El enfoque general de *Friday Night Lights*, en conjunto, dista mucho de ser doctrinal o idealista, más bien se trata de un retrato costumbrista de la realidad de los municipios rurales del interior de Estados Unidos, que incorpora el peso de la religión en la vida social.

Otra serie relevante es *Vida secreta de una adolescente*, estrenada en EE.UU. en 2008 y en España en 2009. Se trata de una producción de Brenda Hampton, creadora anteriormente de *Siete en el paraíso*. La protagonista es Amy, una estudiante modélica, bonita, responsable, que nunca ha dado un problema, que descubre estar embarazada tras un viaje a un campamento juvenil. A partir de este momento su vida cambiará radicalmente, ya que tendrá que decidir si casarse o no con Ben y si tener el niño o darlo en adopción. Amy tendrá que madurar rápidamente e intentar mantener el control de su vida. Estamos ante una reactualización muy previsible de las series



de instituto, con los embarazos juveniles de fondo y donde se deja traslucir cómo la libertad de elección de la joven madre está fuertemente condicionada por la presión social y familiar. Una serie que la crítica ha considerado fuertemente moralizante, en la que la fe y la ideología se superponen como elementos centrales del guión.

La presencia protestante en las series de ficción norteamericanas en muchas ocasiones se basa en apariciones secundarias, o elementos de las tramas que no se desarrollan, pero que los espectadores pueden percibir y reconocer.

Un ejemplo de esto lo encontramos en las bodas protestantes que se realizan allí donde se congregan los novios; las oraciones, canciones y votos que se realizan son personalizadas. Los emplazamientos son distintos de los templos que generalmente suelen hacer referencia a liturgias protestantes. Esto lo podemos observar en la serie *Perdidos* cuando Jack se pasa varios días pensando las palabras que va a pronunciar en la boda; o en la boda de Miranda, de *Sexo en Nueva York* en un jardín de Manhattan. Otro ejemplo son los entierros. La celebración es diferente, ya que los protestantes tienen la costumbre de que, tanto la familia como los congregados tiren tierra sobre el ataúd. Además se suelen distribuir flores a todas las personas presentes para que las tiren en la sepultura en señal de despedida. Nuevamente en la serie *Perdidos* asistimos a funerales protestantes cuando la gente va muriendo en la isla.

■ ■ ■ Judíos

En los EE.UU. el porcentaje de población que profesa el judaísmo es, como veíamos, el 1,7%. Sin embargo, a pesar de ser cuantitativamente menos relevante que otras confesiones, se encuentra muy presente en la vida cultural y mediática. El judaísmo, generalmente, recibe un tratamiento considerado y respetuoso en las producciones audiovisuales, tanto por la tradicional sensibilidad que ha habido en Estados Unidos, como por el peso específico de esta comunidad dentro de los consejos de administración de las principales cadenas de televisión.

Una de las series de más éxito de finales de los 90 fue, la ya mencionada, *Sexo en Nueva York*, emitida por primera vez en 1998. Se trata de una comedia de situación con elementos dramáticos, que a menudo aborda cuestiones relacionadas con la situación y papel social de las mujeres. Fue famosa por grabar escenas en las calles, bares, restaurantes y discotecas de Nueva York, mientras redimensionaban el papel de la moda y rompían tabúes sexuales.

Entre los personajes de esta serie, encontramos a Charlotte, una cristiana protestante que en la primera temporada mantiene relaciones sexuales con un artista judío ortodoxo. Varias temporadas después se enamora profundamente de un judío por el que se convierte al judaísmo para poder así casarse con él.

El proceso de conversión no resulta nada fácil. Primero debe de convencer al rabino de su interés real. Posteriormente, se ve obligada a olvidar la navidad (el cambio que más le va a costar asimilar) a de aprender las típicas nanas judías y a celebrar el sabbat honrando la festividad con el encendido de las velas. Todo este proceso culmina con la ansiada boda de la pareja bajo el rito judío, con el pisotón del novio al vaso incluido. Además de la boda, durante el proceso de convivencia de la pareja, se retratan escenas cotidianas como las comidas típicas judías o la forma de vivir el sabbat.

La serie *O.C. (Orange County)* emitida a partir de 2003, tuvo un impacto similar al que tuvo *Sensación de vivir* en la década anterior y es también una de las series a las que la crítica ha considerado el relevo generacional de las series de adolescentes en EE.UU. En ella se narran las historias de un grupo de jóvenes y sus familias en el adinerado condado de California, Orange County.

La historia se vertebra a partir de una familia, los Cohen, en la que la madre es católica y el padre judío. Entre las distintas aventuras y ocurrencias de la serie asistimos a una brillante idea, como es la celebración de una fiesta interreligiosa: la *Chrismukkah* o *Navidukka*. Una fiesta híbrida que conjuga la cristiana Navidad y la *Hanukkah* judía o *Fiesta de las Luminarias*⁸⁰. Se trata de una mezcla religiosa que rescata los iconos de ambas celebraciones: la menorá o candelabro, el árbol de navidad, los renos, los gorros de papá Noel... Esta celebración se repite durante las cuatro temporadas que abarca la serie completa.

La *Chrismukkah* se popularizó de una manera increíble a raíz de su aparición en la serie. Tal fue su difusión, que la revista *Time* planteó que era una de las palabras inventadas más relevantes del año 2004. Por otra parte, en 2005 el Museo Judío de Berlín presentó un espectáculo llamado *Chrismukkah*; al parecer, los judíos alemanes a finales del siglo XIX llamaban a la festividad "Weihnukkah", que es una contracción de *Weihnachten* (Navidad en alemán) y la festividad judía de la *Hannukah*.

La *Chrismukkah* ha sido adoptada de una manera intensa por la cultura popular estadounidense, donde miles de familias interreligiosas han optado por celebrarla. Un impacto que ha llevado a que se editen recopilatorios musicales, elementos decorativos, manuales de celebración e incluso de cocina para dichas fechas. Todos estos elementos han dado el salto de la pequeña pantalla a la vida cotidiana, reflejándose en importantes periódicos como *US Today*⁸¹ o *Wall Street*⁸². Esta es una muestra del tremendo impacto que tienen en el imaginario social las series de ficción en la actualidad, de la enorme capacidad de influir y reconstruir identidades sociales o religiosas y de modificar prácticas sociales o pautas de conducta. Son ficciones que no sólo representan, sino que transforman la realidad.

Otra serie que se emite desde 2005 en distintos lugares del mundo y en la que uno de los principales personajes, la doctora Yang, pertenece a la confesión judía, es *Anatomía de Grey*. La doctora es una estadounidense nacida y criada en Beverly Hills, aunque de ascendencia coreana. Es una persona poco religiosa, cuyas creencias tienden a ser meros elementos circunstanciales en la caracterización del personaje.

■ ■ ■ Mormones

En cuanto a la presencia de los fieles de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días (mormones), destaca la serie *Big Love*, que se emite desde 2006.

80 Conmemora la derrota de los helenos y la recuperación de la independencia judía a manos de los macabeos, y la posterior purificación del Templo de Jerusalén de los iconos paganos, del que se recuerda el milagro del candelabro, que ardió durante ocho días consecutivos.

81 McCarthy, M. (2004): *Have a merry Chrismukkah*. USA Today. Disponible en: http://www.usatoday.com/money/industries/retail/2004-12-15-chrismukkah_x.htmh!. Última visita 03/09/2008.

82 Eig, J. (2004): *They Call it Chrismukkah*. Wall Street Journal. Disponible en: <http://online.wsj.com/article/0,,SB1100822558978751,00.html>. Última visita 14/03/2012.



En esta serie el personaje de Bill Henrickson vive junto a sus tres esposas. Barbara Henrickson es su primera esposa y es con la que está legalmente casado; con ella tiene tres hijos. Su segunda esposa es Nicolette Grant; con ella tiene dos hijos. Su última esposa es Margene Heffman, la más joven de todas, con quien también tiene dos hijos. En el transcurso de la serie se especifica que ya no son mormones, pues han sido excomulgados de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días⁸³. La necesidad de eludir el control de sus vecinos, que podrían denunciarles por poligamia, lleva a que la familia Henrickson tenga una configuración del hogar bastante peculiar, pues en realidad se trata de tres casas contiguas que están unidas por un patio interior. Una fórmula que les permite vivir una doble vida: de cara al exterior Bill y Barbara son un matrimonio aparentemente normal, mientras que Nicolette y Margene son dos vecinas y madres solteras.

El desarrollo de la serie se encuentra repleto de pequeños detalles que no perciben todas aquellas personas que no están familiarizadas con el imaginario y el universo simbólico de los mormones. Esta serie no realiza un planteamiento de familia retrógrada o sectaria, sino que trata de reflejar cómo sería en la actualidad una práctica aceptada por distintas iglesias hasta hace poco tiempo. El mayor acierto de *Big Love* es su muestra del intenso y complejo mundo de relaciones interpersonales que viven las tres mujeres y su marido, y esta atípica familia y su entorno.

Esta serie ha merecido el aplauso unánime de la crítica especializada. La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días es tratada con mucho respeto en todo momento, aunque algunos miembros de esta Iglesia han objetado que puede inducir a pensar al público que los mormones practican la poligamia.

■ ■ ■ Musulmanes

La comunidad islámica es uno de los grupos religiosos que menor presencia mediática ha tenido en el *boom* de las series de ficción norteamericanas de finales de los 90. En buena medida su representación en el cine se había ligado de manera reiterada desde finales de los 80 al terrorismo, una visión que se ha reafirmado por la ola de islamofobia derivada de los atentados del 11-S de 2001. Este suceso ha seguido condicionando de manera evidente el perfil de los personajes musulmanes.

En las series de ficción de éxito, los personajes musulmanes no han tenido un excesivo protagonismo, hasta la producción en 2004 de *Lost* (Perdidos), un fenómeno social de masas a nivel internacional que ha introducido entre el elenco de protagonistas al personaje de Said, un musulmán, antiguo soldado iraquí de la Guardia Republicana que, a pesar de haber sido torturador, genera simpatías y es percibido de manera positiva entre el público debido a su capacidad de entrega y sacrificio en la comunidad de supervivientes.

El tratamiento de la religión musulmana no es relevante en la serie, sin embargo, cuando aparecen referencias, éstas se asocian al terrorismo. La única aparición de una mezquita en las 5 primeras temporadas es para representar cómo Said se infiltra en una célula, para ayudar a la CIA a evitar un atentado. Un mensaje contradictorio, pues muestra que no todos los musulmanes son terroristas, pero dicha confesión y sus templos de oración quedan asociados directamente con el terrorismo.

⁸³ Esta iglesia practicó la poligamia durante el siglo XIX, sin embargo actualmente la rechaza públicamente y excomulga a quienes la practican.

Esta introducción un poco contradictoria y tímida de personajes musulmanes como protagonistas que no son "los malos de la película", se irá modificando durante los siguientes años. La inserción en la programación televisiva de algunas apuestas más arriesgadas e innovadoras irá abriendo espacios para una representación más realista y reflexiva del Islam. Así, en el año 2007 asistimos a la emisión de la primera e inacabada temporada, de la serie *Aliens in America*. En ella se narra la historia de una familia que, ante los problemas de timidez de uno de sus hijos, lo inscribe en un programa de intercambio con familias inglesas, esperando que esta nueva amistad suponga una inyección de confianza y popularidad para su introvertido hijo. La sorpresa es que el chaval que llega de intercambio no es el londinense esperado, sino que resulta ser Raja Musharaff, un joven musulmán de 16 años de origen paquistaní. Después de la sorpresa inicial, Raja es acogido en casa de la familia y se convierte en el mejor amigo del hijo, con el que establece una relación capaz de diluir las diferencias culturales y religiosas. Raja logra, contra todo pronóstico, convertirse en una persona querida e influyente tanto en el instituto como en la vida de su amigo, con el que supera las dificultades de hacer frente al instituto.

Aliens in América es una historia valiente que, en clave de humor, hace frente a los prejuicios religiosos y culturales a través de la mirada y vivencias de unos adolescentes. Los personajes son tratados con total normalidad en el marco de un esquema clásico de comedia familiar. No toca temas controvertidos ni polémicos, sino que es la normalidad con la que se muestra el diálogo entre dos culturas lo que la hace valiosa, reflejando en los ojos de un joven musulmán los miedos, desconocimientos y prejuicios de la sociedad estadounidense. Nos encontramos ante una serie que realmente plantea de una forma consciente cómo la televisión se puede convertir en una herramienta que construya puentes y no muros entre las culturas y religiones. Es una lástima que después de 14 capítulos emitidos fuera eliminada de la programación, alegándose que no había llegado a cumplir las expectativas deseadas de audiencia.

Pero también durante el año 2007 asistimos a la innovación más relevante en la inclusión de personajes musulmanes en series de ficción de la mano de la producción de la serie *La mezquita de la pradera*. Una comedia sobre una comunidad islámica inspirada en *La casa de la pradera* y grabada en Canadá por Zarqa Nawaz, británica musulmana. La historia cuenta el asentamiento de una comunidad islámica, tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, en una pequeña localidad donde conviven con un vecindario mayoritariamente protestante.

El reparto incluye personajes como Amaar, un joven y guapo abogado de Toronto que encuentra su auténtica vocación como líder espiritual, un bromista que llega a afirmar que: "*Los musulmanes son conocidos en todo el mundo por su sentido del humor*" cuando lo detienen en el aeropuerto por bromear telefónicamente con su madre sobre Alá y el suicidio. Otro personaje divertido es Yasir, casado con Sarah, convertida al Islam por amor a su marido; ella es el puente entre Oriente y Occidente. La pareja tiene una hija de 25 años, que es más devota que su madre, aunque mucho menos tradicional que su padre. También encontramos a Baber el antiguo imán, siempre quejándose de la sociedad occidental.

La serie muestra con grandes dosis de humor la lucha por lograr una convivencia en el pueblo haciendo frente a los prejuicios y las sospechas vertidas por la alcaldesa, el reverendo y un radiofonista. Son conflictos cotidianos, intergeneracionales y familiares atravesados por los esfuerzos de la comunidad musulmana por fundar una mezquita.



Sus episodios dan pie a explicaciones acerca de las tradiciones musulmanas, como los ritos funerarios o por qué las mujeres se cubren la cabeza con el *hiyab*, todo de una manera amena y divertida. Una serie con tintes autobiográficos que abre debates y reflexiones sobre la realidad y la autopercepción de las comunidades musulmanas en Occidente.

Zarqa Nawaz, su directora, declaraba en un artículo de Noelia Sastre para *El Periódico* que *"la mejor regla para la comedia es escribir sobre lo que conoces. Cuanto más serio es el tema, más gracioso intento hacerlo. Es un momento perfecto para esta comedia porque desde el 11-S los medios no retratan a los musulmanes como realmente son. El 99% de los seres humanos, independientemente de nuestra religión, cultura o raza, gastamos mucha energía intentando entender a nuestras familias y amigos. Hacemos y decimos cosas muy divertidas. Gente de todo el mundo puede verse reflejada aquí. La risa es universal"*⁸⁴.

Esta serie se ha atrevido a romper, desde la propia comunidad musulmana, el pensamiento de lo "religiosamente correcto" introduciendo contenidos polémicos (sexismo, fundamentalismo, terrorismo...) en clave de humor. Un planteamiento que, como casi todo en la vida, no genera consensos dentro de la comunidad musulmana. Hay quienes aplauden y valoran la iniciativa como Mohamed Elmasry, imán de Waterloo (Ontario) y presidente del Congreso Musulmán Canadiense, que afirma que *"ya es hora de que nos riámos de nosotros mismos"*, mientras otros líderes espirituales canadienses como Tarek Fatah cargan contra la serie: *"si la CBC quiere incluirnos tendría que hacerlo en los programas normales. Esto es patético"*⁸⁵.

Se trata de la primera serie musulmana emitida en horario de máxima audiencia dirigida por una mujer musulmana practicante, lo que supone un hito en la historia de la programación de la televisión en Occidente. Una comedia familiar que explícitamente tiene la vocación de explicar en clave de humor la realidad de las comunidades musulmanas, su vida cotidiana, sus debates, contradicciones y conflictos, demostrando la propia diversidad de la fe islámica y las múltiples y heterogéneas formas de entenderla y vivirla. Es una forma de ver a las comunidades musulmanas de otra manera y, a través de esa visión, ver nuestras propias sociedades con otros ojos capaces de percibir los prejuicios, estereotipos y discriminaciones a las que generalmente se somete a algunas minorías religiosas. Esta serie ha ganado el premio a la mejor serie de ficción en el *Roma Fiction Fest* de 2007, así como el premio *Canada Award* al mejor programa que representa el multiculturalismo durante el mismo año.

Esta dinámica de inclusión de personajes musulmanes en papeles protagónicos ha sido realizada por productoras arriesgadas y valientes a la hora de asumir los debates y polémicas que podían suscitar sus producciones. Han abierto un camino por el que recientemente empiezan a caminar algunas otras series de éxito internacional, en lo que se intuye como un proceso de normalización.

Una de las últimas series en sumarse a esta corriente ha sido *Bones*, que se emite desde 2005. En ella se narran las aventuras de la Dra. Temperance Brennan, antropóloga forense que interviene en investigaciones de asesinatos. Su compañero Booth es un agente formado en el ejército que no cree en la ciencia, sino en los métodos tradicionales de investigación basados en la recopilación de testimonios y pesquisas. Entre ellos existe una relación de amor/odio y secreta admiración mutua. En la temporada 2009 se incorpora al equipo de forenses un musulmán practicante y

84 Sastre, N. (2007): *El Periódico de Catalunya*. Disponible en: http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=380362&idseccio_PK=1007. Última visita 16/2/2007.

85 *Ibid.*

parte de la trama gira en torno al proceso de integración y adaptación de este personaje al equipo de trabajo.

Para finalizar, queremos reseñar la aparición de un personaje musulmán en la serie británica *EastEnders*, la más prolongada de la historia de la televisión, pues lleva en antena ininterrumpidamente desde 1985. En esta serie uno de los personajes principales es Syed Masood, un musulmán practicante homosexual.

Con esta serie asistimos nuevamente a un conflicto entre distintas percepciones sobre cómo debe de articularse la relación entre inclusión social y representaciones simbólicas: ¿mostrar personajes y tramas que generen inclusión desde lo ya normalizado o tratar de ir un poco más allá y mostrar nuevos aspectos de la realidad que complejicen las percepciones sociales?

En este caso el Comité de Asuntos Públicos de los Musulmanes (MPAC) lamentó que esta serie hubiese perdido la oportunidad de mostrar "un musulmán normal y amistoso", algo que habría mejorado el desconocimiento que la gente tiene de los musulmanes⁸⁶. Mientras, desde la producción ejecutiva de la cadena, se argumentaba que se habían tenido en cuenta las opiniones de expertos, organizaciones de gays musulmanes y también del Consejo Musulmán del Reino Unido⁸⁷. Esta polémica se enmarca en el debate que se generó en Gran Bretaña tras la publicación de una encuesta que mostraba la escasa sensibilidad de la población musulmana británica hacia los colectivos LGTB (lesbianas, gays, transexuales y bisexuales). En dicha encuesta, de las 1.001 personas musulmanas entrevistadas, ninguna encontró la homosexualidad moralmente aceptable⁸⁸.

86 Geen, J. (2009): *EastEnders to feature gay Muslim storyline but Muslim group calls for a "normal character"*. PinkNews. Disponible en: <http://www.pinknews.co.uk/2009/05/28/eastenders-to-feature-gay-muslim-storyline/>. Última visita 13/03/2012.

87 *Ibid.*

88 Geen, J. (2009): *Poll Finds zero tolerance for homosexuality among UK muslims* PinkNews. Disponible en: <http://www.pinknews.co.uk/2009/05/07/poll-finds-zero-tolerance-for-homosexuality-among-uk-muslims/>. Última visita 16/3/2012.

Las series de ficción nacional y el pluralismo religioso

En este apartado realizamos un resumen del tratamiento recibido por las minorías religiosas en las series españolas durante cuatro meses del 2009. Las cinco series seleccionadas para el visionado exhaustivo han sido *Aída*, *Los hombres de Paco*, *Pelotas*, *Física o Química* y *Hospital Central*. Los criterios de selección de la muestra perseguían garantizar dos variables fundamentales: por un lado, que se tratará de series que se emitieran en horarios de máxima audiencia y que tuvieran elevadas cuotas de pantalla, y, por otro lado, que nos permitieran reflejar la pluralidad de géneros de la ficción televisiva actual.

El grado de significación de los discursos y de los marcos interpretativos irá relacionado con su cuota de pantalla, que mantiene una relación directa con su capacidad de impacto social. Las series seleccionadas oscilaban entre el 15%, de la que menos tenía, al 27% de la más elevada. El abanico de series de producción nacional con esta cuota de pantalla no era mucho más amplio.

También se perseguía que la muestra incorporara la pluralidad del medio en cuanto a canales, privados y público, así como de productoras. Esta pluralidad, como variable de selección, también debía afectar a los géneros y a los públicos diana, teniendo en cuenta que en horario de máxima audiencia la programación tiende a ser más generalista. Además, otro rasgo relevante era que las series tuvieran un grado de consolidación variado, es decir, que el número de temporadas que llevaban emitiéndose fuese diverso, encontrando un abanico de series que van desde el estreno a la decimoséptima temporada.

Las reflexiones que vertebran las tramas y las tensiones de la presencia de dichas confesiones, en las ficciones nacionales de mayor audiencia, las hemos agrupado en torno a cinco variables: ausencia/presencia de las minorías, valores civiles secularizados y tradición religiosa, tratamiento de la diversidad, asociación de minorías religiosas a inmigración y los estereotipos. La estructura del texto planteada irá analizando cómo se han relacionado cada una de las series con dichas variables de referencia para posteriormente pasar a presentar unas conclusiones y unas recomendaciones.

1. Ausencia/Presencia

La presencia de la religión en las series de ficción nacional ha sido históricamente un tema polémico y susceptible de generar tensiones entre las productoras, las instituciones religiosas y la Administración Pública. Esta posible conflictividad podría haber llevado a desplazar esta temática fuera, o a los márgenes, de los guiones de las productoras.

Las series, como hemos visto anteriormente, reflejan a grandes trazos la visión que tiene de sí misma una sociedad, son un sutil dispositivo de autopercepción. La ficción nacional española ha mostrado muchas transformaciones sociales y culturales en la pequeña pantalla, destacando aquellas que han simbolizado los procesos de cambio de nuestra sociedad desde finales de los años 70 (divorcio, cambios en los modelos de familia, rol de la mujer...). Este reflejo de los imaginarios colectivos acentuaba los valores emergentes de una sociedad civil secularizada, más que abordar directa y explícitamente cuestiones religiosas. Una fórmula que ha permitido describir los cambios, amortiguando a la vez posibles tensiones con la Iglesia católica y sus valores.

La progresiva reafirmación de los valores secularizados ha posibilitado que muchas de las series actuales puedan someter abiertamente a crítica el imaginario de la Iglesia católica. Muchas de ellas han promovido marcos simbólicos extensivamente más inclusivos en el reconocimiento de la diversidad social (modelos de convivencia, sexo en la tercera edad, opciones sexuales, puesta en valor del rol social de las mujeres...). El hecho de que el marco de inclusión se haya construido primando los valores secularizados sobre los religiosos, ha supuesto una velada crítica de los imaginarios y posicionamientos más excluyentes de la Iglesia católica. Esta crítica se ha construido más sobre una invisibilidad y silencio, que sobre una representación explícita de los debates y tensiones sobre la laicidad o el papel de la religión en la vida pública.

Esta dinámica de reafirmación de la inclusión a partir de los valores cívicos ha continuado hasta la actualidad, lo que ha implicado que las emergentes minorías religiosas y los debates sociales de los que son portadoras también se hayan invisibilizado. La ausencia de personajes cuya religiosidad sea explícita, es especialmente significativa en el caso de las confesiones minoritarias. Asumiendo con John Berger que *"lo visible ha sido siempre y sigue siendo la principal fuente de nuestro conocimiento del mundo, nos orientamos por lo visible"*⁸⁹, resulta prioritario reconocer que esta ausencia es producida activamente, es una forma de decir que sólo podemos ver en televisión la autoimagen que mayoritariamente tiene una sociedad de sí misma.

Esta ausencia de personajes y de tramas que incluyan, de una manera más o menos periódica, a miembros de las confesiones minoritarias es una muestra de las limitaciones del marco de inclusión, pese a sus ampliaciones en relación a otros aspectos de la diversidad social. Una aproximación cuantitativa a la visibilidad de las minorías en las series de ficción estudiadas es detallada en el siguiente cuadro.

89 Berger, J. (2002): *Modos de mirar*. Ed Gustavo Gil. Barcelona.



Series	Total capítulos visionados	Capítulos en los que aparecen creyentes de confesiones minoritarias	Capítulos en los que son nombradas confesiones religiosas minoritarias	Nº personajes protagonistas que son creyentes de confesiones minoritarias
Aída	18 capítulos	1	3	0
Los hombres de Paco	16 capítulos	3	3	0
Pelotas	11 (Toda la temporada)	4	2	0
Hospital central	13 (Toda la temporada)	2	2	0
Física o química	14 (Toda la temporada)	11	11	1

Los datos del recuadro ponen de relieve la falta de presencia generalizada de las confesiones minoritarias en las series, aunque conviene destacar el hecho de que las series donde mayor presencia tienen, es en aquellas que introducen personajes pertenecientes a minorías religiosas de forma más compleja. Los ejemplos serían *Física o Química* que en un 78,5% de los capítulos (en 11 de los 14 capítulos) incorporaba alguna referencia, mientras que la serie *Pelotas* lo hacía en un 36,4% de los capítulos (en 4 de los 11 capítulos).

2. Valores civiles secularizados y tradición religiosa

La dinámica de reafirmación de una sociedad civil secularizada, sus hábitos y valores, como forma de hacer frente a lo que había sido una presencia hegemónica y dominante de las cosmovisiones nacionalcatólicas en la sociedad, es una de las marcas de identidad de las series de ficción en España desde la llegada de la democracia⁹⁰. Esta dinámica en los últimos años ha dado paso a un cuestionamiento cada vez más explícito, cuando no a una crítica abierta, de dichos valores en todas las series. Unas veces esto se ha producido mediante debates más razonados y razonables, otras mediante la caricaturización o la irreverencia de las series que se desarrollan en clave más humorística.

De cualquier forma, todos los planteamientos evidencian, de una manera clara, la pérdida de influencia de la Iglesia católica en la sociedad. Muchas de las escenas que a continuación se describen hubieran sido de imposible emisión en horarios de máxima audiencia televisiva hace 25 años⁹¹.

90 Durán Froix, J. (2008) *Televisión contra memoria. Uso y abuso de la historia durante el Franquismo*. Revista Historia y Comunicación Social nº 13.

91 El estreno de la película que actualizaba la vida de la Virgen María provocó una activa oposición de los grupos más conservadores del catolicismo: interposición de una querrela criminal, concentraciones, amenazas de bomba a la sala de cine...

■ ■ ■ Los hombres de Paco

La cómica descripción que se realiza de la intervención de los y las agentes de policía en la serie, se encuentra fuertemente marcada por esta dinámica de reafirmación de los valores de una sociedad civil secularizada. Para ello, los guiones se han valido de dos estrategias principales: por un lado, se ha banalizado determinadas figuras y símbolos religiosos insertados en medio de tramas que los ridiculizan, y por otro lado, asistimos a una crítica abierta y argumentada del imaginario más excluyente de la Iglesia católica.

Así por ejemplo asistimos en el décimo capítulo al encargo que hace el Nuncio del Vaticano a la policía para custodiar el brazo incorrupto de Santa Teresa de Jesús. Finalmente éste termina en un cocido que se come uno de los policías que acompaña al Nuncio. La reliquia es posteriormente sustituida por el brazo de una muerta para que nadie se de cuenta de este hecho.

Otro ejemplo lo encontramos en el capítulo duodécimo. En este capítulo varios agentes investigan al comisario por un caso de pedofilia. En un momento del dialogo entre los personajes de Quique y Povedilla se alude a la jerarquía católica y a los católicos practicantes:

■ **Quique:** *lo que no está bien es que Don Lorenzo acabe como el Arzobispo de Boston y le dé por la carne poco hecha.*

■ **Povedilla:** *que carne poco hecha, ni que sushi. Que estamos hablando del comisario, un católico practicante, hombre de pro, un miembro activo de la comunidad, es imposible que esté transitando el sendero de la pedofilia.*

En el capítulo decimoséptimo en la comisaría se encargan de investigar un misterioso asesinato en un monasterio de monjas de clausura. Para ello logran un permiso del Arzobispado para infiltrar dos agentes en el convento, lo que da lugar a varios debates y a varias situaciones en las que jugando con los tópicos se ponen en cuestión algunas de las visiones católicas del mundo.

■ **Povedilla:** *y lo del Opus Dei, y lo de los Legionarios de Cristo... en confianza le digo yo ¡que vaya percal! Y lo de la mujer, que puede ser policía, puede ser ministra de defensa, puede ser registradora de la propiedad, pero no puede ser "sacerdota".*

Posteriormente, el agente y su compañera encargados del caso son sorprendidos por otros novicios mientras mantienen una conversación privada, lo que le supone al agente la acusación de corromper a novicias. Un recurso muy recurrente a la hora de abordar cuestiones religiosas es asociarlo en relación con sus opiniones sobre la sexualidad.

Por último, asistimos a un juicio eclesiástico al agente encubierto, de un tono bastante inquisitorial, en el que la autoridad religiosa interroga, paradójicamente, a la autoridad civil, que ya no aguanta más y suelta un discurso muy crítico con la Iglesia desde valores seculares.



■ **Povedilla:** *¿sabe lo que no es normal? ¿Usted quiere que yo le diga lo que no es normal? No es normal pensar que hacer el amor es pecado. No es normal pensar que Dios no quiere a las lesbianas y los homosexuales. No es normal que la Iglesia oculte abusos de niños, ni que los sacerdotes no se puedan casar, no es normal la riqueza del Vaticano, ni los anillos, ni el oro, ni el dinero tirado en campañas de publicidad. Y todo ese boato absurdo mientras 30 millones de personas se infectan de SIDA en África por no usar preservativo. Señores, Dios nos hizo con dos brazos y con dos piernas, y con la capacidad de amar, de querernos, tocarnos y sentir con la yema de los dedos un pecho acelerado por la excitación. Y eso señores no puede ser pecado.*

■

■ ■ ■ Hospital Central

El marco de inclusión que trata de promover esta serie es muy amplio, como veremos en el siguiente apartado, aunque uno de sus rasgos más evidentes es que se hace desde los valores de una sociedad secularizada. En esta ficción asistimos a una representación explícita de las tensiones entre catolicismo y secularización en bastantes de sus capítulos, trasladando muchos de los debates sociales que estaban de actualidad en las fechas de la emisión de esta temporada (aborto, eutanasia...).

La primera muestra evidente de estas tensiones las encontramos en el tercer capítulo, cuando una de las tramas hace referencia a la historia de una mujer que descubre que, mientras pensaba estar en la menopausia, se ha quedado embarazada. Esta se niega a interrumpir el embarazo, a pesar de los 5 hijos que ya tiene y de correr riesgos personales. La mujer se llama Berta Balaguer, apellidándose igual que el fundador del OPUS DEI y, al igual que su marido, es ultracatólica. Finalmente, sufre un aborto, y cuando el padre se entera, mantiene un debate con su hija sobre la planificación familiar. Un debate que coincide con la comercialización en farmacias de la píldora del día después y con las manifestaciones del Foro de la Familia en defensa del modelo católico de familia.

■ **Padre:** *me da pena por mamá, a ella le gustan tanto los niños.*
Hija: *mamá no quería tener más hijos.*
Padre: *no empieces otra vez (mientras ve en el bolso de la mujer que le acaba de dar el médico folletos sobre la píldora), interrupción del embarazo, píldora del día después... ¿tu madre quería abortar?*
Hija: *no, si ni siquiera sabía que estaba embarazada. Los folletos son míos. Yo le pedí ayuda a mamá, tengo un novio y no quiero quedarme como ella embarazada a los 18 años. Así que le pedí que me acompañara a un centro de planificación familiar.*

■

En el noveno capítulo asistimos a una conversación entre el capellán del hospital y Waldo sobre lo que supone su idea de divorciarse y abandonar la Iglesia católica. Uno habla desde una visión secularizada basada en la necesidad de vivir el presente, frente al otro que plantea la función de la vida eterna y su relación con Dios.



Waldo: *lo he decidido, voy a divorciarme.*

Capellán: *el matrimonio no es un juego, los votos son claros: hasta que la muerte nos separe.*

Waldo: *Mayarit se merece alguien que la quiera.*

Capellan: *¿y no puedes aprender a quererla de nuevo?*



Este debate que se recupera de una manera intensa en el capítulo décimo cuando el capellán, enfermo, juega un protagonismo relevante. En un primer momento bromea con un doctor sobre herejes y religión, y nombra la parábola de Thomas Müntzer, en la que el teólogo que sublevó al campesinado afirma que: *"a la autoridad que no cumpla rectamente la espada le será quitada"*. Con ella sostenía que laicos y campesinos pobres veían con más claridad que los gobernantes desorientados por malos sacerdotes.

Es un resumen simbólico de lo que sería el capítulo, ya que en un segundo momento es ingresado junto al capellán un documentalista con una vida feliz y alegre, que tiene cáncer terminal. Posteriormente se desvela que éste está haciendo un documental sobre el proceso de su enfermedad y quiere que le graben. Esto genera un debate con el capellán sobre la privacidad de su enfermedad y la intimidad de la misma que deriva en un debate entre un ateo y un capellán. La fortaleza del documentalista y su amor a la vida, sin miedo a la muerte, impactan al capellán. Este finalmente decide morir en casa y graba una emotiva declaración de despedida. Posteriormente muere el documentalista y su mujer se lo comunica al capellán que no puede evitar emocionarse, a la vez que le entra miedo ante la idea de morir. Unas dudas sobre su fe que se trasladan al capítulo undécimo en el que éste reflexiona sobre el hecho de que haya gente que no necesite fe ni para vivir, ni para enfrentar la muerte. El capellán termina dudando de la veracidad de todo lo que ha estado predicando.

■ ■ ■ Aída

Esta serie asume plenamente los valores seculares y ni siquiera en clave de humor son planteados debates o situaciones que tengan relación con los valores y creencias de la Iglesia católica. De hecho, durante toda la temporada la sensación que se transmite es que la Iglesia católica ya no guarda influencia alguna en la vida de los personajes de este barrio de ficción.

El único capítulo en el que sale una monja, más que para introducir algún tipo de polémica o reflexión, sirve para jugar en clave de humor con las fantasías sexuales. En una escena del noveno capítulo, Mauricio, que está cansado de que le reprochen ser "muy baboso" con las chicas, decide echar en la cerveza de Chema un afrodisiaco para toros. Mientras éste habla con una monja sobre la venta de unas pastas en su tienda, sufre "un tremendo calentón" y se imagina a la monja en actitud sensual. Una escena que lo único que mostraría sería la pérdida de autoridad de la Iglesia católica.

■ ■ ■ Pelotas

Al contrario de lo que sucede en otras series donde las confesiones minoritarias aparecen como opuestas a los valores civiles de una sociedad secularizada, esas oposiciones no aparecen en *Pelotas* o, al menos, no aparecen como elementos referidos a la religión.

La única oposición clara con determinados valores civiles, el respeto a la diversidad de opciones sexuales en este caso, se da a través de un personaje migrante (un trabajador coreano que pasa a formar parte del equipo de fútbol) que rechaza a su novia por ser bisexual y haber tenido una relación reciente con una mujer. Lo interesante de este caso es que en ningún momento este personaje hace referencia a valores religiosos como tal, sino que se escuda en valores tradicionales (que aunque puedan tener relación directa con tradiciones religiosas, no se citan como tales).

Pese a que algunos personajes de la serie se confiesan católicos y que, por ejemplo, uno de los entierros se hace bajo liturgia católica, la serie *Pelotas* refleja gran parte de las dinámicas de secularización de la sociedad española. En el capítulo cuarto, uno de los trabajadores, que está reparando parte de las instalaciones deportivas del club, entra al bar. En esta escena aparece reflejada una forma de vivir el hecho religioso católico que es mayoritario hoy en día: profesar dicha confesión, pero no practicarla de forma activa. En este diálogo, el camarero considera que todos los magrebíes son musulmanes y, por lo tanto, no beben alcohol, a lo que un magrebí responde con la imagen de dicha manera de vivir la religiosidad como característica de los españoles.



Camarero: oye, tomaros algo, invito yo.

Abdel: para mi hermano una naranjada y para mi una cerveza...

Camarero: sin alcohol, ¿no?

Abdel: ¿por qué sin alcohol?

Camarero: no se, ¿no lo prohíbe tu religión?

Abdel: y ¿tú eres católico?

Camarero: pues claro...

Abdel: ¿y vas a misa el domingo?

Camarero: hombre, me suele coincidir con los partidos y...

Abdel: pues pon cerveza...



■ ■ ■ Física o Química

Teniendo en cuenta todo el desarrollo de la serie (tanto de la temporada analizada como del resto de temporadas), la cuestión del reconocimiento de la homosexualidad se ha convertido en una temática clave desde sus inicios. El personaje de Fer es quien canaliza los conflictos fundamentales a este respecto, desde la "salida del armario" y el reconocimiento por parte de sus amigos (y la progresiva "normalización" a lo largo de la serie), hasta muchas de sus relaciones afectivas (algunas de las cuales incidirán en el hecho de que siguen existiendo comportamientos homófobos en las aulas).

Partiendo del contexto en el que los personajes protagonistas de *Física o Química* son representativos de la tolerancia a la diversidad sexual, el personaje de Quino (como representante de una minoría confesional) vuelve a aparecer como un elemento de discordia y conflicto, es decir, como un "otro" frente al contexto de tolerancia. La actitud de Quino es abiertamente homófoba y se mantiene constante, con algún matiz de acercamiento en los últimos episodios de la temporada. Si bien esta tensión empieza a manifestarse en algunos momentos humorísticos (alguna escena en las duchas, acudiendo al recurso habitual de la pastilla de jabón que se cae), el primer momento en que se presenta este conflicto (nosotros: personajes representativos de valores secularizados e

incluyentes respecto a la diversidad sexual, frente a otros: representantes de minorías religiosas) es en el segundo capítulo, en una de las primeras citas entre Quino y Yoli :

- **Quino:** *oye Yoli, ¿qué te parece si te invito a ver una peli esta noche?*
- Yoli:** *vale, genial, si quieres le digo a Caba y a Fer que se vengan...*
- Quino:** *por mí si viene Caba guay, pero Fer ¿es gay, no?*
- Yoli:** *¿y?*

Lo importante de esta escena no es sólo que se presenta el rechazo de Quino a un gay (y por extensión al colectivo de homosexuales), sino que se presentan cuáles son las razones que fundamentan dicho rechazo. Estas razones son de índole religiosa (destacan las referencias a la Biblia y a determinados momentos de "juicio" relacionados con las creencias en procesos de decisión divina posteriores a la muerte), con lo que se muestra cómo para las minorías confesionales las creencias son uno de los elementos mediadores en la percepción de la realidad y cómo esos elementos de interpretación son rechazados por los representantes del "universo incluyente" (además de ser profundamente ridiculizados como elementos de interpretación de la realidad al estar asentados en ideas que se consideran poco creíbles), con lo que se presentan los valores religiosos como valores excluyentes. Una dinámica asociada al proceso de simplificación y homogeneización del hecho religioso y que mantiene la división modernidad secularizada versus tradición religiosa, como cuestión a superar.

- **Quino:** *a ver, que a mí me da igual lo que haga con su vida, cuando llegue el momento todos tendremos que dar cuentas.*
- Yoli:** *¿estas de coña...?*
- Quino:** *no, la Biblia es bastante clara con respecto a la gente que vive su vida de esa manera.*
- Yoli:** *ya, y en la Biblia dice que Dios creó el mundo en siete días y que la mujer nació de la costilla del hombre y qué pasa, ¿que también te lo crees?*
- Quino:** *no, no es lo mismo, y también odio la gente que cita la Biblia sin tener ni idea. ¿tú te la has leído?*
- Yoli:** *mira, ¿sabes qué? ¡Que vamos a olvidar lo de la peli, eh!*

Este "enfrentamiento" o choque entre el personaje de Quino y el personaje de Fer (y por ende con todos aquellos personajes que defienden la diversidad de orientaciones sexuales) se mantiene durante toda la serie. Se da una interesante equiparación de actitudes si nos referimos al trazado de la frontera entre el nosotros tolerante y el otros en el que se sitúan determinadas actitudes excluyentes. Esta equiparación se da entre minorías confesionales y grupos de extrema derecha como dos grupos que se oponen a la diversidad de orientaciones sexuales, frente a las que reaccionan o se plantean reaccionar con diferentes grados de violencia. Si bien es cierto que las conductas de los grupos de extrema derecha aparecen con un grado mucho mayor de violencia, el personaje de Quino es, en toda la temporada, el personaje que más veces tiene un enfrentamiento físico con alguien o se plantea la violencia como forma de resolver un aparente conflicto.



En una de los capítulos en el que Yoli y Fer pretenden averiguar algunas cuestiones sobre la orientación sexual de sus parejas, Fer intenta seducir a Quino, lo que le genera mucha incomodidad y le plantea la posibilidad de llegar a una resolución violenta en caso de volver a producirse.



Quino: *te lo digo carajo, que ese man me ha tirado los trastos.*

Yoli: *a ver si ha querido ser majo. A ver, es amigo mío y querrá llevarse bien contigo.*

Quino: *que no Yoli, que ese tío ha querido ligar conmigo y yo no le he dicho nada porque lo estaba flipando. Pero cuando me lo encuentre... mira... mejor que no me lo encuentre, Yoli...*

Quino: *mira chavo, como se te vuelva a ocurrir entrarme otra vez te vas a enterar... Tienes suerte de que no me guste la violencia,...*



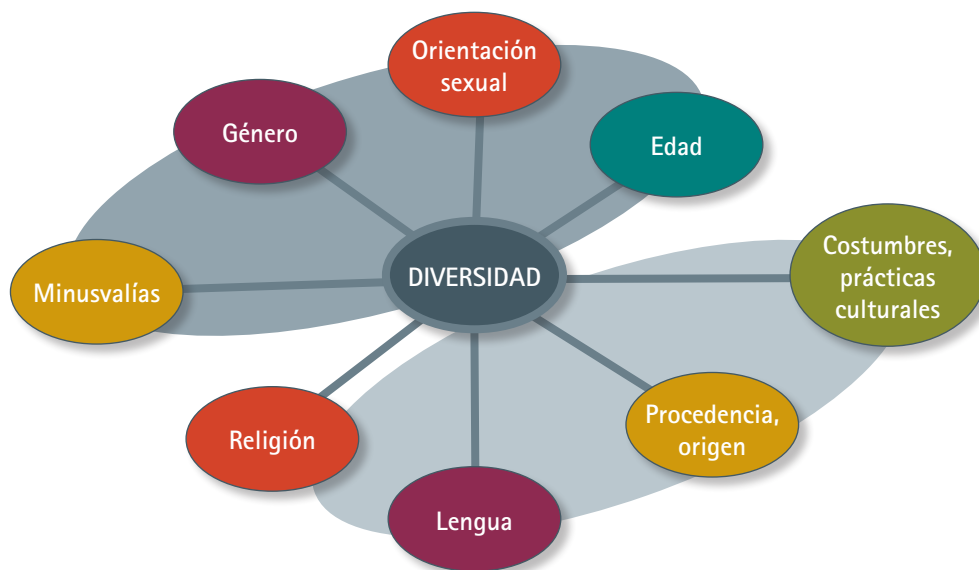
3. Tratamiento de la diversidad

En la coyuntura actual, de la mano de la llegada de la inmigración y sus prácticas culturales, la diversidad ha ganado una creciente visibilidad. La inmigración ha dado un empujón a las distintas diversidades sociales que preexistían en nuestra sociedad (generacional, orientaciones sexuales, religiosas, étnicas...), ayudándolas a salir a la luz pública o cuanto menos a ganar protagonismo. *“Es un hecho que nuestras sociedades se han construido sobre la base de la homogeneidad y lo idéntico en términos culturales, y ubicado incluso en el seno de un Estado-nación. Sólo se ha aceptado el pluralismo cuando procede de la persona, de sus intereses y es fruto de su voluntad, y no el pluralismo cultural, como principio articulador de la sociedad”⁹².*

La gestión de la diversidad se ha convertido en una temática central en el diseño de las políticas públicas y de una manera especial en el mundo educativo. Una diversidad social que hace referencia tanto a rasgos biológicos o físicos (capacidades físicas, color de la piel, edad, orientación sexual...), como a elementos que podríamos llamar culturales.

Toda cultura es dinámica y cambiante, aunque guste de exhibirse semejante a ella misma a lo largo del tiempo y a pesar de que se presente sólida y unificada. Los cambios socioculturales que disimula son, bien fruto de su interacción con otras culturas o consecuencia de la expansión o reequilibrio de su heterogeneidad interna.

92 R. Zapata-Barrero, (2009): *Diversidad y política pública. Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, nº 104, CIP-Ecosocial. Madrid.



Elaborado por Zapata-Barrero (2009). *Diversidad y política pública*, Rev. Papeles de relaciones ecosociales y cambio global, nº 104, CIP-Ecosocial, Madrid, 2009.

Se introduce una perspectiva que hace referencia a esta tensión como un conflicto en torno a un patrón que define mayorías y minorías, conductas normales y desviadas, dependiendo de su grado de ajuste y adaptación a la norma dominante, y es forma de superar los planteamientos meramente cuantitativos, pues *"las minorías no se distinguen de las mayorías numéricamente. Una minoría puede ser más numerosa que una mayoría. Lo que define a la mayoría es un modelo al que hay que conformarse: por ejemplo el adulto, blanco, clase media, urbano, heterosexual... En cambio las minorías son un proceso. Todos, de un modo u otro, estamos atrapados en algún devenir minoritario. Así que puedo decir literalmente: la mayoría no es nadie, la minoría es todo el mundo"*⁹³.

Se trata sin duda de una provocadora forma de plantear la necesidad de defender los derechos y las libertades de las minorías, pues todos y todas en algún momento y lugar somos minoría. Esto implica ajustar nuestro sistema democrático de forma que sea inclusivo con las demandas de reconocimiento cultural presentadas por grupos subculturales, étnicos, lingüísticos y religiosos. Este reajuste colectivo debe implicar activamente a los principales agentes de socialización, como son los medios de comunicación y las series de ficción.

Aunque la creciente diversidad social va lentamente abriéndose hueco en las series de ficción (homosexualidad, tercera edad...), éstas, de momento, no asumen plenamente los conflictos y debates derivados de los procesos migratorios y de la pluralidad religiosa de nuestra sociedad. Estas temáticas, cuando aparecen, tienen un fuerte componente folclórico; la diferencia no es sustancial, ni creíble, no visibiliza procesos de exclusión, ni reivindica nuevos valores o comportamientos.

93 Deleuze, G. (1999): *Conversaciones*. Ed. Pretextos. Madrid. Pág. 217.

■ ■ ■ Los hombres de Paco

En esta serie asistimos a la presentación de un cuerpo de policía en clave de humor desenfadado, en la que destaca más la humanidad de los personajes que su realismo profesional. Los personajes que componen la comisaría son un mosaico de personas que generan un marco de relaciones en el que interactúan personajes venidos del mundo rural con otros netamente urbanos. Aparecen subculturas urbanas musicales, hay un policía gay y una pareja de lesbianas; a raíz de una trama en la que se acusó a la comisaría de racismo, se incluyó un policía negro: Nelson Amadou.

La representación de la diversidad parece una aplicación matemática de una inexistente ley de cuotas para las minorías. Salvo la pareja de lesbianas, la mayoría son personajes secundarios en las tramas que vertebran la serie, por lo que sus diferencias son conocidas pero no se desarrollan, no muestran en qué consiste y qué implicaciones tiene la pertenencia a determinadas minorías sociales.

Un ejemplo de este tratamiento de la diversidad lo encontramos en el capítulo decimocuarto, cuando se da un debate sobre las personas que van a asistir a un operativo de escolta a los mandatarios internacionales del G8. Todos y todas quieren ir, planteándose un debate que muestra las dificultades de gestionar la diversidad y la impotencia de las instancias de poder a la hora de imponer decisiones. Las distintas identidades quedan convocadas a una complicada construcción de consensos.



Pepa (jefa del operativo): *Nelson te toca suplente.*

Nelson: *no vale. ¿Por qué me voy a quedar de suplente? Claro, soy negro, sólo puedo comer plátanos, pero para escoltar un coche no sirvo.*

Pepa: *vale, no hay problema. Rita te toca a tí.*

Rita: *no. Yo no estoy de acuerdo. ¿De qué nos sirve a nosotras el gobierno socialista y el Ministerio de Igualdad? Dos hombres y dos mujeres, eso es lo justo.*

Pepa: *lo justo. Vale, te vienes conmigo a la parte trasera.*

Quique: *Y el gay al cuarto oscuro, para que no moleste.*

Pepa: *bueno pues vas con Nelson.*

Povedilla: *claro, como la Carta Magna no defiende específicamente los derechos de los varones, blancos, heterosexuales con gafas, pues claro me ha tocado a mí.*

Pepa: *vale ya. No tengo tiempo, uno de vosotros va a chupar banquillo. Os reunís, lo comentáis y cuando lleguéis a un acuerdo me lo decís.*



■ ■ ■ Hospital Central

Esta serie tiene un marco de inclusión muy amplio sobre la diversidad funcional o discapacidad, las relaciones afectivas, sexuales y los modelos de convivencia, pero no aparece explícitamente ninguna persona perteneciente a una confesión minoritaria, ni si quiera como paciente.

Aún sabiendo que la diversidad religiosa no se encuentra directamente relacionada con la inmigración, resulta curioso que en toda la temporada no haya habido nada más que una paciente inmigrante. Este personaje era la ex novia de uno de los dos médicos latinoamericanos

del hospital. Tampoco ha aparecido ni una sola persona negra en toda la temporada. De rasgos asiáticos, la única que aparece es la hija adoptiva china de uno de los médicos, lo que supone una distorsión bastante amplia respecto a la diversidad real de la sociedad.

Un ejemplo del tratamiento de la diversidad religiosa en esta serie lo podemos encontrar en el cuarto capítulo, en uno de los dos acercamientos implícitos a las confesiones minoritarias, cuando un joven de aspecto *hippie* que trabaja de tragasables en un circo, es trasladado al hospital tras atragantarse con una espada. Este personaje es ambiguo, pues sin explicitar su conversión a ninguna religión, se hace llamar *Vishnu* (uno de los principales dioses hinduistas). El nombre y la actitud que presenta es una mezcla de folclore y misticismo. Al ser preguntado por su profesión vemos como este afirma, mientras junta las palmas de las manos como si fuera a rezar.



Vishnu: *el destino que el universo me había reservado lo descubrí, oí la voz cósmica.*



■ ■ ■ Aída

El marco de inclusión que promueve *Aída*, a pesar de ser una serie bastante irreverente con cualquier fenómeno social, es bastante amplio y se encuentra marcado por el carácter de barrio periférico y desfavorecido en el que se contextualiza la acción: un vecindario de clase obrera con marcada pluralidad ideológica, con presencia de subculturas juveniles y de personas en riesgo de exclusión. Aunque nuevamente contrasta el hecho de que la descripción de Esperanza Sur, el ficticio vecindario de la serie, sería la de un prototípico barrio de acogida de inmigrantes y en la serie no encontramos a ningún inmigrante que viva o trabaje allí, ni siquiera aparecen como figurantes. El único inmigrante es el ecuatoriano camarero del bar, Osvaldo Wenceslao Witalcoche de Todos los Santos, alias *Machu-Pichu*. Un digno personaje que debe hacer frente a Mauricio, su conservador jefe, que continuamente lo humilla aunque muy en el fondo lo aprecie.

Un retrato del barrio y de la diversidad que supuestamente lo compone se dibuja en el capítulo decimoséptimo, que se desarrolla en clave de musical, y que muestra cómo el barrio se ve amenazado por la construcción de una autopista que supondría el traslado de todo el vecindario. En la canción final que habla de la vida cotidiana en los barrios periféricos, de su identidad colectiva y la diversidad que la componen, hacen una de las escasas referencias a la pluralidad religiosa de toda la serie:

"Blancos, negros, musulmanes y budistas... todos tienen un sueño: parar la autopista".

■ ■ ■ Pelotas

Del mismo modo que ocurre con gran parte de las series analizadas, esta serie muestra diferentes ejemplos de diversidad social. En primer lugar, reproduce una pauta muy asentada ya en las series españolas como es la atención a la diversidad sexual. Existe un personaje gay que es generalmente bien aceptado, salvo por un compañero de equipo de fútbol, que es, por un lado, el "ligón" del equipo y, por otro, es compañero de



piso del personaje gay. Resulta muy interesante que, en este caso, la serie no reproduce los estereotipos que existen sobre los gays, sino que se ocupa de desmontar gran parte de los prejuicios que los heterosexuales tienen de los homosexuales. También aparece una chica bisexual que es una de las protagonistas. La serie refleja cómo el reconocimiento de las lesbianas en la sociedad es menor que el de los gays, lo que le supone todavía más problemas. Uno de los conflictos más importantes que tiene será con su novio coreano, al que le resulta difícil aceptar que su pareja sea a su vez bisexual.

El personaje coreano es uno de los personajes inmigrantes que aparecen en la serie, junto con dos inmigrantes magrebíes. Salvo algunos prejuicios iniciales hacia ambos, la serie muestra un entorno de gran aceptación y reconocimiento de la diversidad social y cultural. El equipo de fútbol es, además, el gran canal de integración de dicha diversidad en la vida del barrio.

■ ■ ■ Física o Química

Física o Química es una serie que durante sus años de retransmisión ha tratado muchos de los conflictos asociados con la diversidad, construyendo personajes o tramas en sus diferentes temporadas a partir de dichos conflictos.

Como veíamos anteriormente, la diversidad de orientaciones sexuales es una trama permanente en Física o Química. Uno de sus personajes protagonistas desde los inicios es homosexual y en la temporada de la que se ha ocupado este análisis aparecen personajes homosexuales con diferentes conflictos de aceptación de su orientación sexual, pero siempre dentro de un contexto de aceptación de la misma en la realidad representada.

Durante las diferentes temporadas han ido apareciendo personajes migrantes con respecto a los cuales también se ha presentado un contexto de aceptación y reconocimiento. La aparición en esta temporada de un grupo de extrema derecha no hace sino reforzar la dinámica de tolerancia de la sociedad española frente a la población migrante y la diversidad que pretende representar Física o Química.

Así mismo, la serie recoge diferentes estilos convivenciales (tanto en la población adulta como en las parejas jóvenes) y algunos elementos asociados a las subculturas juveniles que han desatado importantes conflictos mediáticos, como el consumo de drogas o la representación de trastornos alimenticios de diverso tipo.

4. Las confesiones minoritarias son cosa de inmigrantes, no es algo propio

La pluralidad religiosa (judaísmo, protestantismo, islam...) ha sido una constante en nuestro país, a pesar del predominio del catolicismo como creencia mayoritaria y la persecución, en distintos momentos históricos, de las minorías religiosas. Esta diversidad preexistente ha ganado visibilidad, dinamismo e implantación debido a la llegada de población inmigrante que, en muchos casos, han traído sus propias creencias.

Las confesiones minoritarias todavía no forman parte de la autopercepción colectiva, no pertenecen a eso que, a grandes rasgos, podemos denominar como identidad nacional. Toda-

vía son consideradas ajenas, creencias de extranjeros. Este mecanismo de asociación directa entre la inmigración y estas confesiones refuerza la identificación entre diversidad religiosa e inmigrantes, un planteamiento que mantiene implícitamente la idea de que ser católico es "ser de aquí", y no serlo es "ser de fuera" lo que, como veremos, las series de ficción reproducen.

Conviene, por tanto, disociar pluralismo religioso de procesos migratorios, a pesar del fuerte impacto que la movilidad humana está teniendo en la configuración del mapa religioso en las sociedades de acogida. Y una vez planteado esto, sí debemos reconocer cómo la inmigración ha dinamizado, extendido la implantación y permitido visibilizar a las confesiones minoritarias.

■ ■ ■ Los hombres de Paco

La presencia de las minorías religiosas de una manera explícita en esta serie se reduce a los capítulos 12 y 13 en los que aparecen musulmanes. Resulta interesante porque esta presencia se da de manera simultánea en Siria (unos agentes han ido a buscar a un compañero del CNI que trabaja allí) y en Madrid (por medio de la investigación de un complot terrorista). En estos capítulos se caricaturizan las prácticas de la población musulmana en Siria y a la vez se muestra a unos terroristas islámicos, de los que de una manera directa no se comenta su nacionalidad. Únicamente conocemos los nombres árabes, vemos sus rasgos y los dejes lingüísticos, pero nada nos confirma que sean españoles hijos de inmigrantes o de cualquier otra nacionalidad. Se trata de forma sutil de que asociemos las convicciones musulmanas de la población de Siria con las de los que están preparando el atentado en Madrid, como algo ajeno a nuestra identidad, algo que viene de fuera.

Además encontramos a lo largo de todos los capítulos la presencia secundaria del agente negro Nelson Amadou. La gran carencia o virtud de este personaje es que no desarrolla ningún atributo diferencial aparte del color de su piel, no sabemos si quiera de donde procede, si es español o extranjero.

■ ■ ■ Hospital Central

El ambiguo tratamiento de las minorías religiosas en esta serie se concentra en el capítulo octavo, en el que ingresa en el hospital el santón de una ermita, que podría ser evangélica o vinculada a cualquier corriente del cristianismo enfrentada a la jerarquía católica, pues se menciona el uso ilegal de la ermita como templo, pero su adscripción no se explicita en ningún momento.

El santón es español, pero entre sus fieles sí destaca la presencia de muchas personas con aspecto de inmigrantes latinoamericanos. De hecho, el único médico del hospital que lo conoce es Waldo, un ecuatoriano, que tiene un amigo que acude a la ermita.

■ **Waldo:** *mira Fernando, un amigo mío es fiel de su ermita. Y dice que de vez en cuando entra en trance y sangra con los estigmas del señor.*

■

Es obvio que Waldo puede tener amigos españoles pero la asociación que se establece, viene a reforzar el tópico de que las religiones diferentes a la católica son cosa de extranjeros.

■ ■ ■ Aída

La presencia de las minorías religiosas en *Aída* es prácticamente nula, tan solo se encuentran algunos comentarios dispersos a lo largo de los distintos capítulos, pero no forman parte de ninguna trama; de hecho la única vez que aparecen en un capítulo, ni siquiera hablan.

■ ■ ■ Pelotas

En el caso de la serie *Pelotas*, como se ha señalado anteriormente, cuando el personaje coreano acude a determinados valores, estos se asocian más a "tradiciones" que a la religión (es decir, el componente religioso aun pudiendo ser importante en dichas tradiciones, no aparece explícitamente señalado). La única referencia a otras confesiones se da con los dos inmigrantes magrebíes que son musulmanes.

En la escena señalada anteriormente (capítulo cuarto), se representa el estereotipo de identificar automáticamente a los magrebíes como musulmanes y a los españoles como católicos. *Pelotas* mantiene el esquema de que las religiones que no son la católica son patrimonio de los inmigrantes e insiste en acudir al hecho religioso para caracterizar y representar a estos personajes.

■ ■ ■ Física o Química

Del mismo modo que sucede en el resto de series analizadas, en *Física o Química* el personaje que profesa una confesión calificada como minoritaria es inmigrante, en este caso venezolano, aunque con doble nacionalidad. La asociación confesiones minoritarias/inmigrante no sólo se reproduce a través del personaje de Quino. En las diferentes ocasiones en las que aparece la iglesia a la que Quino acude, los planos van a representar casi exclusivamente a inmigrante latinoamericanos. Este grupo aparece en la primera escena cuando Yoli llega por primera vez a la celebración del culto y descubre las creencias de Quino. En el resto de escenas en las que Yoli va a buscar a Quino al culto, o cuando un grupo de extrema derecha va a atacar a quienes salen de la iglesia, los planos son siempre de inmigrante latinoamericanos.

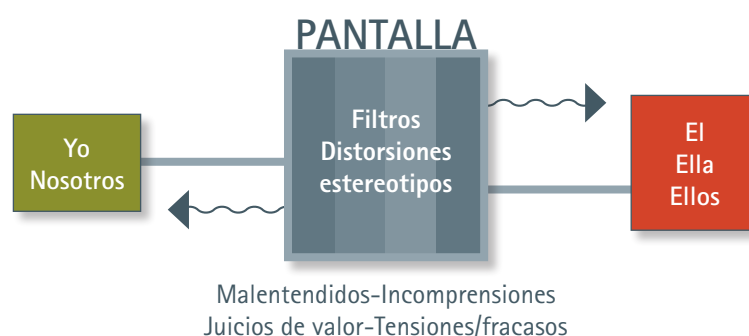
5. Estereotipos: representar al otro para que sea más otro

Los estereotipos harían referencia a ideas o imágenes que son comúnmente aceptadas por un determinado grupo o sociedad. Un estereotipo es una condensación de ideas, percepciones o atributos sobre un ente, es una forma de concentración de información.

"La mente humana necesita el orden, y el orden se realiza distinguiendo, situando aquello de lo que la mente tiene conciencia, en un lugar seguro reencontrable; caracterizando todas las entidades en una economía de objetos e identidades. En este proceso, el estereotipo organiza

como practica cultural los vínculos sociales en afectos y desafectos, en agregaciones y discriminaciones, a partir de privilegiar o descuidar diferencias y similitudes, de singularizar desde la arbitrariedad de las fronteras”⁹⁴.

Los medios de comunicación, y en especial las series de ficción que juegan con dichos estereotipos para narrar historias, son una de las principales mediaciones a partir de las cuales conocemos el mundo y su diversidad. Los estereotipos pueden ser imprescindibles e insustituibles en nuestro acercamiento a la realidad, pero no resulta justificable que, porque estas representaciones no sean resúmenes de la realidad, puedan convertirse en burdas simplificaciones.



Esquema de la Interacción Intercultural de ITECO en *Dossier para una educación interculturalidad*. Ed CIP-Ecosocial 2008.

El papel de mediación que realizan los medios se muestra de forma muy gráfica en este esquema, donde vemos como las aproximaciones a la realidad y al otro que posibilita, son simultáneamente ejercicios de autopercepción individuales y colectivas. Una relación dinámica donde lo negativo de la construcción y manejo de estereotipos, sean estos plenamente conscientes o no, es que en muchas ocasiones generamos imágenes sobre los otros más orientadas a reforzar la propia autoimagen que como un ejercicio de descripción del otro.

■ ■ ■ Los hombres de Paco

Mostrábamos anteriormente que la presencia de las minorías religiosas de una manera explícita se reducía a los capítulos 11 y 12 en los que aparecen musulmanes. Recordemos que esta presencia se da de manera simultánea en Siria y en Madrid.

— Estereotipos que se vuelcan en el viaje a Siria.

Durante el viaje a Siria dos de los protagonistas de la serie acaban atravesando el desierto a camello y, en medio de una tormenta de arena, son acogidos por una tribu nómada de beduinos en la que se destaca lo hospitalarios que son con los visitantes/viajeros, único estereotipo positivo que encontramos.

94 Guarné Cabello, B. (2004): *Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación*. En Adell Pitarch, J. E. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Ed. UOC. Barcelona. Pág. 106.

A partir de aquí asistimos a una sucesión de tópicos que vienen a marcar el abismo cultural que separaría ambas sociedades: la imitación por parte de los agentes del acento que tienen los árabes al hablar castellano, el desfile de mujeres con dulces sirviendo la mesa mientras comen los hombres, el *burka*, los eructos, o la visión homogénea de la cultura árabe como si no tuviera diferencias internas.

■ **Mariano:** *lo decía en el manual de usos y costumbres del pueblo árabe. En el pueblo árabe el tema del eructo es una cosa de educación, de buen hacer. Hay que eructar.*

Posteriormente, mientras trata de explicarles que han ido a buscar al marido de la hija de Paco, un malentendido hace que accedan a cambiarle el GPS por dos de sus hijas, poniendo en escena el estereotipo del intercambio de mujeres por camellos. También se introduce referencias a la poligamia, en una fórmula que pretende mostrar el machismo de las sociedades islámicas.

■ **Mariano:** *Paco, la he liado parda, que me ha hecho un trueque, que me ha cambiado las hijas por el GPS. Ahora que me estaba librando del matrimonio, toma poligamia.*

Mariano: *lo que a ti y a mí nos parece mal lo mismo no está mal. Fíjate en esta gente, los beduinos. Pueden tener hasta cinco mujeres.*

Mariano: *no se quien es más moro, si yo con mis mujeres o tú con tu hija, que si por ti fuera la tenía encerrada en casa hasta los cincuenta años.*

— Estereotipos que se vuelcan en Madrid.

No conocemos nada de los terroristas: ni de qué grupo son, ni de dónde, ni sus reivindicaciones, ni qué es lo que motiva el atentado. Se sobreentiende que somos capaces de hacernos una idea a partir de toda la información que hemos recibido tras el 11-S. Lo único que vemos son sus rasgos árabes, su pronunciación particular del castellano y su vocación violenta, mientras tratan de hacer explotar un coche bomba en una cumbre internacional. La explícita asociación entre terrorismo y fe islámica, no se basa más que en un estereotipo, ya que no hay ninguna muestra de la religiosidad de los miembros de este grupo terrorista, y mucho menos de que exista relación alguna entre esta cuestión y la acción terrorista.

El hecho de que sean musulmanes es una forma de fortalecer la asociación entre esta confesión y el terrorismo, la violencia y el fanatismo. La imagen que transmiten desborda lo religioso para plantear una alteridad radical y abstracta, que es utilizada como dispositivo de representación de una civilización con la que no es factible tender puentes. Se reiteran las imágenes que conforman nuestro archivo mental sobre cómo representar al otro. *“Las representaciones mediáticas del hecho musulmán siguen dominadas por la puesta en escena de una alteridad radical y conflictiva, actuando ampliamente dentro de los repertorios alarmistas, e incluso catastrofistas (...). Dicha lógica simplificadora acaba construyendo un tipo ideal del “musulmán mediático” (Homo islamicus mediaticus), enfocado sistemáticamente en las mismas posturas: fieles rezando, de espaldas, con el*

*trасero en primer plano; masas compactas, amenazantes y vociferando; mujeres veladas; un individuo barbudo boquiabierto con los ojos desorbitados*⁹⁵.

En la investigación posterior que les lleva a abortar el atentado, descubren que una de las mujeres de los terroristas trabajaba en un gimnasio dando clases de danza del vientre, un nuevo tópico, aunque ni siquiera sale ella en escena.

■ ■ ■ Hospital Central

Retomamos esta serie para analizar la representación de las confesiones minoritarias que se da en el capítulo octavo en el que de una manera ambigua se habla de confesiones minoritarias o de grupos católicos que van a contracorriente. En este episodio aparece en la televisión un santón al que le sangran las manos durante los sermones y asistimos a su ataque en plena liturgia. La capilla está llena de gente, en su mayoría inmigrantes latinos.

Cuando el SAMUR va a atenderle, las manos no presentan heridas y uno de los médicos, que ha estado en prisión y conoce la vida de los barrios desfavorecidos, le reconoce de la televisión. Posteriormente vemos cómo otro de los compañeros de la ambulancia afirma que "esto va a ser cosa de una secta", estableciendo una relación entre confesión minoritaria, suceso desconocido o desconcertante, y presencia de sectas.



SAMUR 1: *joder, no tiene heridas en las manos.*

SAMUR 2: *anda, a éste le he visto esta mañana en la televisión de la cafetería en un reportaje, es un iluminado de los que cura a la peña, pero por lo visto ha sacado a un par de yonquis de la droga.*

SAMUR 3: *si la sangre de la mano no es suya, esto va a ser una secta.*



La única referencia que se hace en toda la temporada a las sectas es ésta, aunque no se dispone de mucha información sobre las creencias ni del santón, como le denominan, ni de sus seguidores. Una acusación que deslegitima unas creencias y que si seguimos el diccionario de la Real Academia Española, nos remite a *un conjunto de creyentes en una doctrina particular o de fieles a una religión que el hablante considera falsa*. ¿Desde dónde se considera falsa? ¿Cuáles son las verdaderas?

Como hemos visto antes, Waldo reconoce al santón y dice que es el "Santón de la Ermita de Jesús", que lo que tiene en las manos son los estigmas de Jesús y que amigos suyos van a su ermita. Los médicos no creen en la posibilidad del sangrando espontáneo de las manos, pero reconocen no saber cuál es el origen de la sangre. Vemos así cómo se asocia confesión minoritaria con elementos místicos o paranormales, lo que supone un rasgo diferenciador.

Waldo, el único religioso del cuerpo médico, decide ponerse en contacto con el capellán del hospital para hablarle del santón. Entonces conocemos que éste se llama Erasmo, en una clara metá-

95 Geisser, Vincent (2003): *La nouvelle islamophobie*, Paris, La Découverte, citado en la reciente tesis doctoral de Fernando Bravo López. *Islamofobia y antisemitismo: la construcción discursiva de las amenazas islámica y judía*.



fora en la que el personaje de la serie sintoniza con el personaje histórico que también mantuvo esa ambivalencia teológica.⁹⁶ El capellán conoce a Erasmo de oídas y lo considera un farsante, mientras que Waldo plantea que ayuda a mucha gente. Posteriormente, tienen un encontronazo el santón y el capellán.

■ **Capellán:** *ya me han dicho que tuvo un ataque epiléptico por falta de sueño.*

Erasmo: *no necesito responder ante nadie, solo ante Jesús. ¿Y como explica la sangre de mis manos?*

Capellán: *no le niego su gran capacidad de sugestión, usted cree que sangra, y a través de las glándulas del sudor se filtra algo de sangre.*

Erasmo: *qué miedo tienen los de la iglesia a los milagros.*

Capellán: *sabe, los clavos de Cristo están en las muñecas, es raro que sangre por las manos.*

Erasmo: *que más da, lo verdaderamente importante son mis fieles. Dios les ayuda a través de mí.*

Capellán: *a cambio de pequeños donativos.*

Erasmo: *que yo sepa la Iglesia tampoco se ha negado nunca a recibir donativos.*

Capellán: *entre otras cosas para mantener ermitas como las que usted está utilizando de forma ilegal⁹⁷.*



Un elemento positivo que se reafirma varias veces a lo largo de este capítulo es la función social que juega la parroquia, más allá de ser un espacio religioso, mostrando el papel de inclusión que las distintas confesiones están jugando, especialmente con la población migrante (asesoría, asistencia, orientación e inserción en redes sociales).



Waldo: *puede que Erasmo no sea ningún santo, pero ayuda a los inmigrantes a conseguir papeles y a los drogadictos a encontrar centros y a los sin techo, cobijo. No pueden echarle de su ermita.*

Capellán: *no te preocupes Waldo, nadie le va a echar, sobreestimas mi poder. Yo sólo quería mostrarte que la fe no necesita de estigmas ni de profetas.*



■ ■ ■ Aída

Veíamos en el apartado anterior la nula presencia de la Iglesia católica y sus valores en esta serie, una ausencia que se reitera respecto a la representación de las minorías religiosas que solamente aparecen una vez y ni siquiera hablan. A pesar de que su presencia

⁹⁶ Erasmo de Rotterdam era un humanista, filósofo, filólogo y teólogo holandés vinculado a los principios del Renacimiento, un librepensador y profesor que tuvo fuertes conflictos con la Iglesia católica de la época, pues planteaba que los colegios, las Universidades y en general la misma Iglesia impedían pensar libremente. Influyó fuertemente en Lutero respecto a las ideas que originaron el protestantismo. Todas las obras de Erasmo fueron censuradas e incluidas en el "Índice de Obras Prohibidas" por el Concilio de Trento. De manera similar fueron denunciadas por la mayoría de los pensadores protestantes.

⁹⁷ Estos comentarios sobre el uso ilegal podrían ser una forma de mostrar la cercanía a la marginalidad de determinadas confesiones o incluso una forma adaptada de mostrar episodios como los de la Parroquia de San Carlos Borromeo en Madrid, dinamizada por grupos cercanos a la Teología de la Liberación.

es muy escasa, las dos referencias que hay sobre ellas se producen en situaciones humorísticas, por lo que su aparición es forzosamente estereotipada.

En el capítulo vigésimosegundo asistimos a las dos apariciones. La primera hace referencia a los Testigos de Jehová y su costumbre de predicar puerta por puerta y también hace referencia folclórica a los Hare-Krishna.



Paz: *Luisma, éstos ¿Quiénes son?*

Luisma: *Andrés y Roberto son testigos de Jehová, Javier es pizzero y divorciado y Luís encuestador y diabético. Desde que no tenemos puerta, tenemos una vida social que lo flipas.*

Paz: *¿te has vuelto loco?*

Luisma: *no, testigo de Jehová, que lo sepas ahora hemos cambiado de religión. Roberto y Andrés es que son mucho más simpáticos que los calvos que vinieron ayer vestidos de naranja con unas campanillas.*



La segunda referencia es un chiste en el que se relaciona a la confesión judía con dos cuestiones: una operación de fimosis y la persecución nazi.

■ ■ ■ Pelotas

Pelotas muestra un tratamiento interesante de los estereotipos mismos. Si como se observa en este apartado gran parte de la representación de las minorías confesionales se estructura en torno a los estereotipos que simplifican la comprensión de estos fenómenos, *Pelotas* muestra que el hecho de que estos estereotipos aparezcan en la serie, no implica necesariamente que estos se estén reproduciendo, sino que se puede estar desarrollando una crítica a los mismos.

Esto sucede con la asociación entre musulmanes y grupos terroristas islámicos. En el capítulo quinto, en el momento en que el entrenador le pide al presidente del equipo que contrate a los dos trabajadores magrebíes, este le dice:



Flo: *pero tú, ¿estas loco?, me vas a meter una célula islámica en la "unión".*

Carlos: *pero si juegan como Dios Flo, que tú los has visto y que parece muy buena gente...*

Flo: *no sé, no sé... uno de ellos está todo el día sonriendo, de qué se ríe? ¿Qué es lo que le hace tanta gracia?*

Habla con Mejuto que esta allá afuera todo el día con ellos.



En este caso, el temor del presidente del equipo aparece bastante ridiculizado, suponiendo una burla hacia el propio estereotipo y, por tanto, hacia la asociación directa musulmanes/grupos extremistas. En el capítulo noveno aparece un conflicto entre los hermanos magrebíes sobre el consumo de alcohol y de carne de cerdo. Este conflicto reproduce algunos estereotipos sobre la religión islá-



mica, pero al mismo tiempo muestra los conflictos internos en la misma y señala algunas críticas importantes a la confesión católica.



Abdel: *Javi, ni caso, jamón cojonudo...*

Camarero: *oye, pero a vosotros, vuestra religión no os prohibía el cerdo..*

Abdel: *mi religión dice muchas cosas, como la vuestra...*

Hamil: *buenos días...*

Abdel: *pero tu no tenías chapuza que hacer...*

Hamil: *no, el señor me ha llamado y me ha dicho: "mañana..."*

Abdel: *no es lo que parece... (se refiere a que Hamil le acaba de ver comiendo jamón y bebiendo cerveza)*

Hamil: *¿qué va a pensar nuestro padre si te ve así?*

Camarero: *tranquilo ya se le pasará...*

Abdel: *tú no conoces a mi hermano...*



El elemento más importante de esta escena es que se vuelve a reflejar la separación modernidad/tradición que configura gran parte de la representación de las minorías confesionales. El carácter más "tradicional" de otras confesiones se ve por la permanencia de las correas familiares de transmisión (el rol del padre) y su importancia como elemento estructurador de la convivencia familiar. Algo que se observa en la siguiente escena cuando se habla de las consecuencias que puede tener este episodio en la relación con su hermano.



Antonio: *pero Abdel, criatura, no le des tanta importancia...*

Abdel: *¿cómo no le voy a dar importancia, si mi hermano no me habla?*

Camarero: *yo tampoco me hablo con mi suegra...*

Abdel: *yo he perdido a mi hermano, es una desgracia terrible...*

Antonio: *pero si no te habla, es su problema...*

Camarero: *no es culpa tuya de que este "amargao". Vamos, toda una vida sin jamón, sin chorizo, si es que a eso se le puede llamar vida.*

Abdel: *es mi culpa, mi hermano es una persona buena, piadosa y yo, la vergüenza de la familia.*

Antonio: *pero vamos a ver Abdel, hijo, si te entendemos, no te creas que no... Pero es que necesitamos ganar todos los partidos que faltan...*

Abdel: *qué me importa a mi el fútbol, si mi hermano me desprecia me da igual todo, hasta el fútbol, ¡cojones!*



En el mismo capítulo se vuelve a mostrar parte de ese otro manejo de los estereotipos que se desarrolla en *Pelotas*. En primer lugar aparece la religión católica como "la verdadera". Por otro lado, se plantea la oposición de Hamil, uno de los trabajadores magrebíes, a la ingesta de cerdo y alcohol con argumentos que distan mucho de ser religiosos.



Antonio: *pero vamos a ver, Hamil, si yo no creo en mi religión, que es la verdadera, cómo te puedes tomar a pecho lo de comer cerdo!*

Hamil: *si no es por religión Don Antonio, el cerdo es un animal impuro.*

Camarero: *eso será en el desierto, aquí es un animal muy querido.*

Hamil: *porque el cerdo es un animal sucio, come basura, le gusta revolcarse en la inmundicia, por no hablar de las enfermedades que transmite, tenia, disentería, triquinosis, es una locura comer cerdo, don Antonio.*



En otro momento de ese mismo capítulo se representa la siguiente escena:



Abdel: *buenos días amigos.*

Antonio: *que, ¿qué tal con tu hermano...?*

Abdel: *bien...*

Camarero: *me alegro de que haya cedido un poco.*

Abdel: *no, si no ha cedido...*

Camarero: *¿entonces?*

Abdel: *le he prometido no volverlo a hacer más, no más cerveza, no más cerdo!*

Antonio: *y eso es verdad.*

Abdel: *no, claro que no.*

Camarero: *tú vas de cabeza al infierno.*

Abdel: *Le he mentado, pero es mi hermano, y un hermano, no puede estar peleado con un hermano.*

Antonio: *si señor.*

Abdel: *hasta que me pille otra vez.*

Camarero: *¿cómo que otra vez?*

Abdel: *si claro, siempre estamos igual. Anda, ponme una cerveza y un poco de jamón.*



■ ■ ■ Física o Química

La construcción del personaje de Quino va a reflejar un estereotipo fundamental en la consideración de las religiones, que es la identificación entre creyentes con personajes de una moral estricta, en este caso una moral directamente vinculada con las relaciones sexuales. Yoli, su pareja en la serie, es conocida como la "zorra poligonera", una cuestión que desde el principio escandaliza a Quino. En una de sus primeras citas, Yoli, que supone que este no aceptará su comportamiento, se lo oculta:



Quino: *hombre, yo te vi bastante impresionada... No te hagas una idea equivocada. Que sea evangélico no significa que no sea un chico normal... que me guste salir, las chicas...*

Yoli: *¿las chicas? ¿Con cuantas chicas has estado?*

Quino: *pues... con unas cuatro, así que tampoco he perdido el tiempo...*

Yoli: *no... vamos, ya veo que no has perdido el tiempo... con cuatro.*

Quino: *Por qué, ¿te parecen muchas? Y tu, con cuántos has estado?*

Yoli: *pues... si te dijera que con unos 30? Pues, pensarías que soy una golfa, ¿no?*



Quino: *hombre, una golfa, lo que se dice golfa no, pero un putón verbenero... pues como que sí.*

Yoli: *me has pillado, he estado con unos... ¿3?*

Quino: *lo ves, las apariencias engañan, así que más o menos igual que yo...*



Uno de los muchos conflictos que tiene esta pareja se desata cuando Quino se entera de las relaciones que Yoli ha mantenido previamente. Pero el conflicto más importante y el que canaliza la gran parte de la participación de Quino en la serie, aparece cuando él le confiesa que tiene un anillo de compromiso de castidad hasta el matrimonio.



Quino: *¿y esto?*

Yoli: *pues porque estoy contenta... y porque la diferencia me pone, ¡qué le vamos a hacer! Ya veras como a partir de ahora nos van a ir las cosas de puta madre (...)*

Yoli: *y ¿esto? Que bonito, ¿no? (acaba de ver el anillo)*

Quino: *sí, es un anillo de castidad*

Yoli: *venga que sí, ¡anda!*

Quino: *¿qué pasa? Pensaba que te lo había dicho. No puedo acostarme con nadie hasta que no me case.*



Este hecho va a condicionar toda la relación entre Quino y Yoli y también la actitud de sus compañeros. Finalmente se convertirá en la causa de su ruptura, pero previamente sus compañeros de clase intentaron solucionarlo drogando a Quino en una fiesta. Este hecho ilustra cierta incompreensión hacia la decisión tomada por Quino, una decisión que además se identifica con comportamientos tradicionales que sólo se dan en otras partes del mundo. Esta referencia aparece en uno de los capítulos de la serie cuando en una clase empiezan a discutir sobre en qué países del mundo puede valorarse algo como la virginidad. Aquí se reitera la forma de representación de las confesiones minoritarias a través de la división modernidad/tradición donde la parte tradicional es la asociada a las minorías confesionales. En este caso darle valor a la virginidad es algo que se hace sólo en lugares como Arabia Saudí.



Alumno: *pero en "Crónica de una muerte anunciada" tiene mucha importancia la virginidad.*

Profesora: *sí, pero ese tema ya lo tocamos cuando hablamos de la "Celestina", así que no vamos a repetirnos. Estamos con el realismo mágico.*

Alumno: *lo de que Remedios sea virgen, eso sí que es mágico, con lo buena que está...*

Gorka: *eso es verdad, y lo bonito que es desflorar.*

Quino: *tú habla por tí, porque para mucha gente sí que es importante llegar virgen al matrimonio...*

Profesora: *chicos, chicos...*

Cabano: *Quinito, eso será en Arabia Saudí, porque aquí desde luego no...*

Yoli: *Quino, déjalo, que eso es una cosa muy personal.*

Quino: *a ver, para mucha gente es importante llegar virgen al matrimonio, yo tengo amigos que tienen un compromiso con la virginidad, como yo que tengo un anillo de pureza.*

Por último, el rechazo mediado por la religión de Quino hacia determinados comportamientos sexuales, se extiende también a la masturbación:

Yoli: *¿bien? Perdona, pero bien lo aguantarás tú. Mira Quino, yo esto no lo aguanto más. Vamos y si no fuera porque aún puedo darme alegrías yo sola, es que no sé...*

Quino: *tú ¿sola?... o sea que tú, te... ¡no!*

Yoli: *sí, claro, ¿tú no?*

Quino: *¿yo?, yo que va, Yoli si yo esas cosas no las puedo hacer...*

Yoli: *eso sí que no me lo creo, porque tú has tenido que hacerlo como todo el mundo.*

Quino: *bueno sí, vale, lo he hecho. Alguna vez que otra, pero... cuando lo hago me arrepiento, tía... Y que, que eso no se puede hacer, que eso esta mal.*

Yoli: *¿por qué no se puede hacer, si lo hago yo sola? Es todo imaginación.*

Quino: *¿imaginación?...*

Otro elemento relevante para el análisis es la simplificación del hecho religioso. Si bien es cierto que las veces en que aparece la iglesia evangélica a la que asiste Quino, la imagen es correcta y corresponde a dicha creencia, el fenómeno de la creencia en sí va a ver sometido a un importante proceso de simplificación. En primer lugar, afirmando que de conocerse una religión, se conoce la religión católica y que sus rasgos generales se consideran comunes al resto de religiones. Así cuando Yoli va a buscar a Quino a la iglesia tras una de sus peleas, le dice que ha estado hablando con el pastor, pero lo hace usando referentes de la religión católica, algo que Quino corrige.

Quino: *Yoli qué estas haciendo aquí va a empezar el culto.*

Yoli: *he estado pensando en lo que me dijiste y tienes razón, en realidad no sé nada de esto. Y ayer vine a la iglesia a preguntar. Qué mejor que preguntarle al representante de Dios en la tierra, ¿no?*

Quino: *que ese es el Papa, Yoli, nosotros no somos católicos.*

Yoli: *pues a uno de sus subalternos... Que ayer estuve en catequesis, Que yo no quise hacer la comunión ni cuando me sobornaron con los regalos. No te rías coño (...) Siempre que estoy aquí, termino metiendo la pata! Mira Quino, yo...*

Pero el proceso más importante de simplificación, más allá de la perspectiva de que todo es interpretable según los rasgos y roles de la religión católica, aparece cuando en el mismo capítulo, Yoli le dice a Quino que ha estado hablando con el pastor y que le ha aconsejado tratar de comprender la manera que Quino tiene de ver el mundo y la importancia de la religión. En ese momento, Yoli, simplifica el hecho religioso a una serie de pautas de conducta, tales como no decir tacos, sin entender la complejidad de dicho fenómeno:



Yoli: *mira, quiero que sepas que lo voy a intentar, de verdad.... Y ayer el cura me dio una idea.*

Quino: *el pastor, Yoli, el pastor.*

Yoli: *bueno, pues el pastor. Esta semana voy a vivir la vida como la vives tú. No voy a beber, no voy a mentir y no voy a decir palabrotas... Bueno, no voy a decir palabrotas en los próximos cinco minutos, ¿te hace?*



La conclusión más importante sobre los estereotipos a partir de los cuales se construye este personaje, tiene que ver con que la religión aparece como el elemento mediador de todos sus actos, desde las relaciones personales a su consideración de los comportamientos de sus compañeros de instituto. A diferencia de sus compañeros, que se adecúan a pautas secularizadas, Quino aparece como el reflejo de una sociedad pasada, extranjera, donde la religión es la vara de medir de todas las cosas.

Conclusiones

"El problema central es cómo se educa la mirada, cómo se producen otras políticas y otras pedagogías de la imagen, para poder intersectar, o poner en discusión, los usos actuales de la imagen y la formación política que promueven."
INES DUSELL

Los imaginarios y la autopercepción social vehiculadas desde las series de ficción, se han ido transformando en consonancia con los cambios que ha experimentado la sociedad española. Las series han sido un espejo en el que la sociedad se proyectaba, una mezcla de lo que era y de lo que creía ser, resultando un reflejo deformado, pero suficientemente realista, en el que reconocer los principales rasgos de identidad colectiva.

Las series comenzaron a promover desde la Transición un imaginario que legitimaba la sociedad secularizada y potencialmente laica, recientemente liberada de una dictadura que se reconocía católica. Este esfuerzo por legitimar los valores seculares conllevó un reacomodo del hecho religioso, que quedó ausente de la mayoría de las series de ficción.

Actualmente las series continúan reafirmando en estos valores seculares y muestran la pérdida del monopolio de la autoridad moral de la Iglesia católica. Muchos de los marcos discursivos que se promueven desde las series de ficción resultan incluyentes, promueven una noción de ciudadanía que extensivamente va reconociendo la diversidad social. Este marco encuentra varias carencias sustanciales, entre las que destacan la invisibilidad de la diversidad funcional en la mayoría de las series, junto al tratamiento que se da en muchos casos de la figura del inmigrante, así como de las minorías confesionales.

De hecho puede considerarse que es respecto a estos dos grupos (inmigrantes y minorías confesionales), en torno a los cuales se traza la línea divisoria más importante entre nosotros/otros a la hora de representar en las series de ficción la identidad nacional. Dicha identidad, que ha ido reconociendo cotas crecientes de diversidad sociocultural, sigue excluyendo de la misma a las minorías confesionales, una exclusión en gran parte estructurada en torno a la dicotomía modernidad/tradición y a numerosos estereotipos que reflejan y recogen el tratamiento de dichas confesiones en los medios de comunicación.

La pluralidad religiosa se ha encontrado ausente durante décadas de la representación de la realidad que se hacía desde las series de ficción nacional, y solo recientemente empezamos a ver los

primeros personajes que protagonizan tramas de peso y relevancia en los guiones. En el momento actual conviven la invisibilidad de esta realidad social, la representación a partir de tópicos en papeles secundarios y la innovación en el tratamiento que se empieza a perfilar en algunas series.

- 1) Existen series como *Aída* en las que el hecho religioso está absolutamente fuera de los guiones. Ni la Iglesia católica, ni las minorías religiosas, aparecen más allá de las ocasiones en que se convierten en un recurso humorístico que se sustenta en algún tópico. Las apariciones resultan prácticamente insignificantes.
- 2) Otras series como *Hospital Central* y *Los hombres de Paco*, sí que se reafirman activamente en ese marco que plantea las tensiones entre el proceso de secularización y la Iglesia católica de una manera más recurrente, enfrentando los valores de la sociedad civil con los de la jerarquía católica.

Además resulta destacable cómo estas dos series trasladan dicha representación del hecho religioso a las puntuales apariciones de las minorías religiosas. Estas representaciones se sustentan en una proliferación de tópicos que promueven un distanciamiento radical con dichas confesiones y una imposibilidad de empatía.

El mundo islámico aparece asociado a un terrorismo fanático, a costumbres incomprensibles y radicalmente machistas como la poligamia, el intercambio de mujeres por objetos, o la presencia del *burka*.

La visión folclórica de la diversidad religiosa se asocia a personajes excéntricos como el tragasables de un circo, o el santón de la ermita de una comunidad cristiana que sangra por las manos. En este último caso se juega con la ambigüedad de si son un grupo minoritario de la Iglesia católica o una iglesia evangélica: de todas maneras se asocian a una secta visualmente y por la propia trama y se nos da a entender que es una confesión de inmigrantes mayoritariamente.

- 3) El tratamiento de la pluralidad religiosa en *Pelotas* y *Física o Química* es de lo más innovador y arriesgado, pues representan a miembros de las confesiones minoritarias desde ópticas nunca mostradas anteriormente.

Aun así, son aproximaciones con importantes deficiencias. *Física o Química* incorpora como protagonista a un personaje evangélico, algo que no hace ninguna serie, pero va a reforzar numerosos estereotipos representando importantes diferencias entre los valores secularizados y aquellos que encarna el personaje de Quino. Al mismo tiempo, alterna una importante simplificación en las representaciones sobre el hecho religioso con otros momentos de la serie donde se da un cierto acercamiento pedagógico a dicha confesión.

Pelotas desarrolla la aproximación más creativa al mundo de los estereotipos sobre las religiones. Si bien es cierto que refuerza el carácter "tradicional/anticuado" de las religiones, no lo hace sólo con las minorías confesionales, también lo hace con algunos elementos de la religión católica. El manejo de los estereotipos que lleva a cabo no busca tanto reproducirlos, sino todo lo contrario. En muchos casos los ridiculiza o muestra la diversidad intrareligiosa respecto a las cuestiones que habitualmente se simplifican desde dichos estereotipos.



Hemos revisado a lo largo del texto el enorme peso que juegan las ficciones televisivas a la hora de construir los imaginarios a través de los cuales nos auto-percibimos como sociedad. Y cómo todos los grupos subordinados, marginados o excluidos, han puesto en marcha iniciativas orientadas a garantizar su acceso al espacio público y a legitimar sus demandas de reconocimiento. Este reconocimiento simbólico pasa, entre muchas cosas, por normalizar su presencia, con sus propias singularidades, tanto en los medios de comunicación como en las ficciones.

Esta relevancia, junto a las evidencias que el trabajo de campo nos ha mostrado sobre el tratamiento recibido por las minorías religiosas, nos lleva a afirmar que nos encontramos en un momento estratégico para desarrollar cualquier iniciativa relacionada con la inclusión del pluralismo religioso de una manera que fomente el reconocimiento de la diversidad y la cohesión social.

La normalización es un proceso que debe tener su recorrido, que evidentemente debe durar varios años y someterse a validaciones mediante el ensayo y el error. Valorando cómo ha sido la evolución del tratamiento de las minorías religiosas en la experiencia anglosajona, vemos cómo ha sido un lento proceso de inclusión y reconocimiento. Y este recorrido empieza por una mayor cobertura de las minorías, continúa con su interacción con la identidad colectiva asentada y con los prejuicios o estereotipos que se dan sobre el otro, y termina por reconocer las singularidades del otro como elementos propios de una identidad más compleja. A lo largo de los últimos seis años, con el nuevo auge de la ficción anglosajona, hemos asistido a este recorrido que termina esforzándose por normalizar e incorporar la pluralidad religiosa como un rasgo identitario de la sociedad estadounidense.

Sociedades con un pluralismo religioso consolidado han emprendido este esfuerzo por incorporar la visibilidad de las confesiones minoritarias a las ficciones. Nuestra sociedad debe aprovechar la experiencia acumulada y aprender de estas iniciativas ahora que esta temática empieza a emerger en nuestras series de ficción.

Este momento estratégico tiene que ver también con el nuevo cariz que está tomando la televisión pública española tras la suspensión de la publicidad. Este nuevo contexto permite redefinirla como servicio público y estructurar qué tipo de intervención puede llevarse a cabo a la hora de promover determinadas formas de representar la identidad nacional. Ejemplos como los de la televisión autonómica catalana o algunas cadenas italianas muestran cómo esa definición constante de identidades nacionales es uno de los ejes claves de la ficción televisiva que reflejan el tipo de proyecto de inclusión/exclusión que se quiere promover.



Recomendaciones

Producción

1. Resulta necesario implementar una estrategia de inclusión de la pluralidad religiosa realmente existente en el Estado español. Esta estrategia debe perseguir la normalización de la pluralidad religiosa desde una fórmula que priorice una óptica de neutralidad y que no pueda entenderse como una propaganda hacia ninguna confesión.
2. La estrategia de inclusión que se ponga en marcha no puede pasar por enfrentarse a los valores seculares, que en buena medida reflejan los avances y consensos en laicidad de nuestra sociedad. La representación de la pluralidad religiosa debe convivir con las actuales concepciones de ciudadanía, por lo que es necesario tratar de reflejar a los sectores más incluyentes de las distintas confesiones minoritarias.
3. Resultaría interesante mostrar la propia diversidad y las tensiones intraconfesionales propias de cualquier religión o cultura, evidenciando que estas son dinámicas y no se pueden representar a partir de visiones fijas y homogéneas. Hay que apostar por "complejizar" las percepciones que los telespectadores tienen sobre las confesiones minoritarias y porque las series de ficción sirvan de dispositivos que aumenten de una manera sensible la profundidad de los debates públicos sobre el reconocimiento.
4. El mayor arraigo en términos cuantitativos de las diferentes confesiones minoritarias, así como el tratamiento recibido en las distintas series analizadas, haría interesante comenzar este proceso de inclusión por protestantes y musulmanes. La mayor urgencia, consideramos, está en favorecer la inclusión de la población musulmana, debido a la necesidad de superar la fractura que significan los estereotipos y representaciones audiovisuales que se hacen sobre el Islam (terrorismo, fundamentalismo, machismo exacerbado...), pues estos suponen un grave riesgo para la cohesión social.
5. Debemos pensar en una estrategia de largo recorrido. Tomando como referente la inclusión en las series de ficción nacional de la diversidad sexual, transcurrieron unos 10 años desde que surgió el primer protagonista hasta que se normalizó su presencia. En el ámbito de la diversidad religiosa, actualmente nos encontraríamos en el punto de salida con la pionera inclusión de un evangélico protagonista en la serie *Física o Química*.

6. La estrategia de inserción en las series de ficción nacional podría apoyarse en la emisión de series extranjeras que, consideramos, ofrecen un tratamiento muy ejemplar de las confesiones minoritarias. El caso de *Aliens in Paradise* o *Mezquita de la pradera*, resultan buenos ejemplos de ficciones didácticas y divertidas.
7. Otro fenómeno que podemos considerar que se ha globalizado es el de la realización de adaptaciones locales de las series de éxito de otros países. El fenómeno de *Betty, la Fea* sería el paradigma de una telenovela replicada en 70 países. Una opción interesante podría ser adaptar alguna de las series anteriormente planteadas a la realidad española.
8. La utilización de las series actuales de éxito para integrar personajes fijos o tramas en las que aparezcan personas de confesiones minoritarias fuera de los tópicos, es una forma de garantizar una amplia cuota de pantalla y minimizar el riesgo de que una nueva serie no tenga buena acogida entre el público. Resulta importante que esta inserción se haga de una forma lo más natural posible, pues puede ser percibida como el fragmento de una inexistente ley de cuotas sobre el reconocimiento de las minorías, generando una percepción negativa y forzada de la realidad.

Resulta relevante intentar escoger en mayor medida series con una vocación realista (profesionales o juveniles) que comedias de situación con mayor tendencia a hacer humor desde el juego con los estereotipos. La inserción puede ser desenfadada, pero hay que afinar en el tratamiento. Este proceso puede comenzar por integrar personajes de confesiones minoritarias alejados de los tópicos en tramas secundarias.
9. Sincronizar, en la medida de lo posible, varias apariciones de tal forma que se refuercen mutuamente, aunque sea de una manera inconsciente. Eso sería fácil si se logran acuerdos para la inserción en nuevas temporadas que suelen empezar más o menos de manera simultánea.
10. En la medida de las posibilidades, tratar de integrar en las fases de documentación y producción de las series a personas que pertenezcan a dichas confesiones, de tal forma que éstas ganen realismo; buscar espacios de consulta y encuentro con las confesiones de cara a introducir de la manera más consensuada posible en los guiones los elementos que pudieran resultar conflictivos; no dar un poder de veto, pero tratar de establecer diálogos sobre cuestiones sensibles. Un ejemplo de esto sería el caso inglés, en el que la aparición de un musulmán homosexual era apoyada por este colectivo y la Junta Islámica del Reino Unido, pero desaprobado por el Comité de Asuntos Públicos de los Musulmanes⁹⁸.
11. Una vez que se vayan introduciendo algunas de las propuestas planteadas, podemos considerar oportuna la inclusión de un personaje protagonista procedente de las confesiones minoritarias (ya sea en una nueva serie o en alguna de las existentes). La caracterización de dicho personaje debe de ser compleja y rica, más allá de sus creencias religiosas, no debiendo ser unidimensionales.
12. Valorar la posibilidad de pensar una estrategia diferenciada por edades para dirigirla de una manera diferenciada a distintos públicos. Una estrategia destinada a la población

98 Geen, J. (2009): *EastEnders to feature gay Muslim storyline but Muslim group calls for a "normal character"*. Disponible en: <http://www.pinknews.co.uk/2009/05/28/eastenders-to-feature-gay-muslim-storyline/>. Última visita 13/03/2012.



más adulta y otra para la población juvenil. Hay que tener en cuenta que la convivencia cotidiana con la diversidad se da, generalmente, de una manera más intensa entre la población adolescente y juvenil.

- 13.** Es necesario desarrollar el formato de la miniseries de dos o tres capítulos (*23-F*, *Adolfo Suárez*, *Un burka por amor...*). Este puede ser un modelo para incluir producciones no muy largas y que puedan ir sirviendo para comprobar la receptividad de la audiencia a estas temáticas.

Recuperamos algunas de las propuestas de Pedro Tarquis⁹⁹, director de *Protestante Digital*, que planteaba algunas reflexiones sobre el tratamiento de las confesiones minoritarias por parte de los medios de comunicación. Tarquis planteaba la necesidad de potenciar una recuperación de la memoria histórica protestante española, así como de las otras minorías religiosas, a partir de recursos audiovisuales, planteando como posibilidades la adaptación de obras literarias como: *Memoria de cenizas* de Eva Pérez Díaz, o *El hereje* de Delibes. Una reflexión extensible a obras de otras confesiones que cumplan el requisito de ser amenas, dinámicas o históricas, como *El último judío* de Noah Gordon o *A la sombra del granado* de Ali Tariq.

Investigación

- 14.** Debería de profundizarse en la presente línea de investigación, desarrollando un estudio de recepción que analizara los procesos a través de los cuales la audiencia perteneciente a las confesiones minoritarias construye significados y sentido sobre el modo en que son representadas en las series de ficción.

Interacción con otros agentes sociales

- 15.** Ofertar formación especializada para guionistas, orientada a formar profesionales sensibilizados con la necesaria inclusión del pluralismo religioso en las series de ficción.
- 16.** La elaboración de los contenidos de los guiones de las series de ficción se encuentran fuertemente inspirados en las noticias aparecidas en prensa. Es una forma de ir incorporando temáticas de actualidad, a la vez que se provoca un efecto de referencia a la realidad por su contenido dramático, por el tipo de personajes empleados y por los conflictos narrados. Esto fue constatado en una exhaustiva investigación llevada a cabo por Elena Galán Fajardo¹⁰⁰.

99 Tarquis, P. (2009): *Minorías y medios de comunicación*. El protestante digital. Disponible en: <http://www.protestantedigital.com/new/nowleerarticulo.php?r=278&ta=2893>. Última visita 13/3/2012.

100 Galán Fajardo, E. (2006): "La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El Comisario y Hospital Central*". *Revista Latina de Comunicación Social*, 61. La Laguna. Tenerife. Disponible en: <http://www.uill.es/publicaciones/latina/200608galan.htm>. Última visita 15/3/2012.

Anexo

Referencias de las series de televisión

- Aida* (2005). Productora Mediaset.
- Al filo de la ley* (2005). Productora Plural Entertainment.
- Aliens in América* (2007). Productora The CW.
- Al salir de clase* (1997). Productora Boca a boca.
- Amar en tiempos revueltos* (2005). Productora Diagonal TV.
- Anatomía de Grey* (2005). Productora Touchstone Television Production.
- Anillos de oro.* (1983) Productora RTVE.
- Aquí no hay quien viva* (2003). Productora Miramon Mendi.
- Autopista hacia el cielo* (1984). Productora National Broadcasting Company.
- Big Love* (2006) Productora HBO.
- Bones* (2005). Productora FOX.
- Brigada central* (1990). Productora RTVE.
- Compañeros* (1998) Productora Globomedia.
- Crónica de un pueblo* (1971). Productora RTVE.
- Cuéntame* (2001). Productora Grupo Ganga.
- Curro Jiménez* (1976). Productora RTVE.
- EastEnders* (1985). Productora British Broadcasting Corporation.
- El Show de Bill Cosby* (1969). Productora National Broadcasting Company.
- El Príncipe de Bel-Air* (1990). Productora National Broadcasting Company.
- Farmacia de guardia* (1991). Productora Antena 3 TV.
- Física o Química* (2008). Productora Ida y Vuelta.
- Friday Night Lights* (2006). Productora Imagine Entertainment
- Hospital Central* (2000). Productora Mediaset.
- La forja de un rebelde* (1990). Productora RTVE.
- La casa de la pradera* (1974). Productora National Broadcasting Company.
- La mezquita de la pradera* (2008). Productora WestWind Pictures.
- La plaza del diamante* (1982). Productora RTVE.
- Los gozos y las sombras* (1982). Productora RTVE.
- Los hombres de Paco* (2005). Productora Globomedia.
- Los Serrano* (2003). Productora Globomedia.
- Lorca, muerte de un poeta* (1987). Productora RTVE.
- Médico de familia.* (1995). Productora Globomedia.

Mujeres desesperadas (2004). Productora Cherry Alley Productions.
Pepa y Pepe (1995). Productora Bombón Helado.
Pelotas (2009). Productora El Terrat.
Perdidos (2004). Productora Touchstone Televisión.
Periodistas (1998) Productora Globomedia.
Policías, en el corazón de la calle (2000). Productora Globomedia.
Queer as Folk (2000). Productora Cowlip Productions.
Salvados por la campana (1993). Productora National Broadcasting Company
Segunda enseñanza (1986). Productora RTVE.
Sexo en Nueva York (1998). Productora HBO
Shaft (1973). MGM Television
Siete en el paraíso (1996). Productora Spelling Television
The O.C. (Orange County) (2003). Productora Warner Bros. Television.
The Wire (2002). Productora HBO.
Tío Willy (1998). Productora Prime Time Communications
Turno de oficio (1986). Productora RTVE.
UPA Dance (2002). Productora Globomedia.
Verano azul (1981). Productora RTVE.
Vida secreta de una adolescente (2008). Productora ABC Family.
Webster (1983). Productora National Broadcasting Company.
7 vidas (1999). Productora Globomedia.
90210 Sensación de vivir (1990). Productora 90210 Productions.