

LA MATERNIDAD FUERA DE CAMPO EN LAS *DRAMEDIAS* ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS DISTRIBUIDAS POR PLATAFORMAS DE VÍDEO BAJO DEMANDA

MOTHERHOOD OFF-FIELD IN CONTEMPORARY SPANISH COMEDY DRAMA SHOWS
OVER VIDEO-ON-DEMAND PLATFORMS

LA MATERNITÉ HORS CHAMP DANS LES DRAMÉDIES ESPAGNOLES CONTEMPORAINES
SUR DES PLATEFORMES DE VIDÉO À LA DEMANDE

A MATERNIDADE FORA DE CAMPO NAS DRAMÉDIAS ESPANHOLAS CONTEMPORÂNEAS
DISTRIBUÍDAS EM PLATAFORMAS DE VÍDEO SOB DEMANDA

Mariona Visa Barbosa

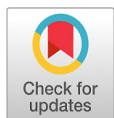
Profesora agregada, Facultat de
Lletres, Universitat de Lleida, España.
mariona.visa@udl.cat
[https://orcid.
org/0000-0002-9261-264X](https://orcid.org/0000-0002-9261-264X)

Lorenzo Javier Torres Hortelano

Catedrático de Comunicación
Audiovisual y Publicidad,
Departamento de Comunicación y
Publicidad, Universidad Rey Juan
Carlos, España.
lorenzojavier.torres.hortelano@urjc.es
[https://orcid.
org/0000-0001-6915-4858](https://orcid.org/0000-0001-6915-4858)

María Isabel Menéndez Menéndez

Catedrática de Comunicación
Audiovisual y Publicidad, Universidad
de Burgos, España.
mimenendez@ubu.es
[https://orcid.
org/0000-0001-7373-6885](https://orcid.org/0000-0001-7373-6885)



RESUMEN

España es el segundo país europeo con la tasa de natalidad más baja y también el segundo en el que las mujeres posponen más su maternidad. Teniendo en cuenta este contexto, este artículo analizó cómo se construye el imaginario de la maternidad en seis *dramedias* españolas contemporáneas, distribuidas por las plataformas de vídeo bajo demanda. En primer lugar, se realizó un análisis de contenido cuantitativo y cualitativo para observar la presencia de procesos relativos a la reproducción, los objetivos de las mujeres y la pluralidad en la representación de las figuras maternas. En segundo lugar, se implementó una metodología cualitativa de análisis textual que estudió la puesta en escena de las primeras y las últimas apariciones de las protagonistas en la serie para observar la evolución de su arco narrativo. A partir de esto se concluyó: 1) que las mujeres protagonistas de las *dramedias* españolas tienen gran conocimiento y control de sus procesos reproductivos, y que aunque ser madres no es una prioridad para ellas, cuando lo es, se apartan de los estereotipos tradicionales; y 2) en estas ficciones, las decisiones sobre la maternidad son representadas como fruto de impulsos individuales, lo que destaca la ausencia de compromiso con el contexto social actual. El artículo demuestra que las *dramedias* actuales marcan un avance respecto a la representación en las ficciones españolas de la primera década del siglo XX, si bien se observa un menor diálogo con la realidad social que en las *dramedias* anglosajonas contemporáneas.

Palabras clave: *dramedias* españolas, maternidad, plataformas de vídeo bajo demanda, representación audiovisual, reproducción humana

ABSTRACT

Spain is the second country in Europe with the lowest birth rate and the second country where women delay motherhood the most. Within this context, this

Recibido: 2023-04-27 / Aceptado: 2023-10-04 / Publicado: 2023-12-31

<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.352678>

Editora: Doris Correa, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2023. Este artículo se ofrece en acceso abierto de conformidad con los términos de la licencia BY-NC-SA 4.0 International, de Creative Commons.



Este texto es producto de las investigaciones: Mariona Visa y Lorenzo Torres: Proyecto I+D+i Maternidades en pantalla. Representación del proceso reproductivo en la ficción española contemporánea (MaterScreen) (PID2022-137338OA-I00), Programa estatal de Generación del Conocimiento 2022, Ministerio de Ciencia e Innovación (MCIN) del Gobierno de España y María Isabel Menéndez: Proyecto I+D PID2022-138974NA-I00, "Tecnologías de género en la cultura audiovisual española del nuevo milenio" (2023-2026), Programa estatal de Generación del Conocimiento 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación (MCIN) del Gobierno de España.

article analyses how motherhood is socially constructed in six contemporary Spanish comedy drama TV shows, brought to the public via video-on-demand platforms. Firstly, quantitative and qualitative analyses were conducted observing the presence of reproduction-related processes, women's aims, and plural representations of motherly figures. Secondly, a qualitative methodology of text analysis was applied to study how first and last appearances of starring actresses was staged in the shows in order to make the narrative arc visible. Drawing from this, the article found that (a) starring actresses in Spanish comedy dramas have plenty of knowledge and command upon their reproductive processes, and that while motherhood is not a priority to them, when they are faced to motherhood, women often break away from traditional stereotypes; and 2) in these fiction works, decisions on motherhood are represented as the result of individual drive, highlighting a lack of commitment with the current social situation. This article shows that today's dramedies have moved a step forward with regard to the representation of motherhood in the early 20th century Spanish fiction, while they do not show the responsiveness to social reality as contemporary English-language comedy drama show.

Keywords: Spanish comedy dramas, motherhood, video-on-demand platforms, audiovisual representations, human reproduction

RÉSUMÉ

L'Espagne est le deuxième pays d'Europe où le taux de natalité est le plus bas, mais aussi le deuxième pays où les femmes retardent le plus la maternité. Tenant compte de ce contexte, cet article analyse la manière dont l'imaginaire de la maternité est construit dans six fictions espagnoles contemporaines distribuées par des plateformes de vidéo à la demande. Tout d'abord, une analyse quantitative et qualitative du contenu a été réalisée pour observer la présence de processus liés à la reproduction, aux objectifs des femmes et à la pluralité dans la représentation des figures maternelles. Deuxièmement, une méthode qualitative d'analyse textuelle a été mise en œuvre pour étudier la mise en scène de la première et de la dernière apparition des protagonistes de la série afin d'observer l'évolution de leur arc narratif. Il en ressort que : 1) les protagonistes féminines des comédies dramatiques espagnoles ont une bonne connaissance et contrôle de leurs processus reproductifs et que, bien que la maternité ne soit pas une priorité pour elles, lorsqu'elle l'est, elles s'écartent des stéréotypes traditionnels ; et 2) dans ces fictions, les décisions relatives à la maternité sont représentées comme le résultat d'impulsions individuelles, ce qui met en évidence l'absence d'engagement dans le contexte social actuel. Cet article montre que les comédies dramatiques actuelles marquent un progrès par rapport à la représentation dans les fictions espagnoles de la première moitié du 20^e siècle, bien qu'il y ait moins de dialogue avec la réalité sociale que dans des comédies dramatiques contemporaines en langue anglaise.

Mots-clés : fictions espagnoles, maternité, plateformes de vidéo à la demande, représentation audiovisuelle, reproduction humaine

RESUMO

A Espanha é o segundo país da Europa com a menor taxa de natalidade e também o segundo país em que as mulheres mais adiam a maternidade. Levando em conta esse contexto, este artigo analisou como o imaginário da maternidade é construído em seis dramédias espanholas contemporâneas distribuídas por plataformas de vídeo sob demanda. Em primeiro lugar, foi realizada uma análise de conteúdo

quantitativa e qualitativa para observar a presença de processos relacionados à reprodução, aos objetivos das mulheres e à pluralidade na representação das figuras maternas. Em segundo lugar, foi implementada uma metodologia qualitativa de análise textual que estudou a encenação da primeira e da última aparição das protagonistas na série para observar a evolução de seu arco narrativo. A partir disso, concluiu-se que: 1) as protagonistas femininas das dramédias espanholas têm grande conhecimento e controle de seus processos reprodutivos e que, embora ser mãe não seja uma prioridade para elas, quando isso acontece, elas se afastam dos estereótipos tradicionais; e 2) nessas ficções, as decisões sobre a maternidade são representadas como fruto de impulsos individuais, o que destaca a ausência de compromisso com o contexto social atual. Este artigo mostra que os dramas atuais deram um passo à frente com relação à representação da maternidade na ficção espanhola do início do século XX, embora não dialoguem com a realidade social como os dramas de comédia contemporâneos em língua inglesa.

Palavras chave: ficções espanholas, maternidade, plataformas de vídeo sob demanda, representação audiovisual, reprodução humana

Introducción

Las obras de ficción son fundamentales para difundir y legitimar nuevos modelos sociales. La aparición de canales de cable de suscripción en Estados Unidos y luego las plataformas de vídeo bajo demanda (*video on demand*, VoD) dieron lugar a la Tercera Edad de Oro de la Televisión o “Quality TV” (McCabe y Akass, 2007). Este período usa financiamiento por suscripción, lo que permite contenido dirigido a audiencias específicas y promueve innovaciones temáticas y narrativas. Aunque se ha investigado este fenómeno (Carrión, 2011; Hammond y Mazdon, 2005; Nelson, 2007; Press, 2018), aún no se ha explorado el impacto de las obras en plataformas digitales en la concepción de la maternidad.

El análisis de la representación de los procesos reproductivos y la construcción que se hace de ellos desde las obras culturales es muy pertinente por el contexto social actual. El concepto de *familia* ha vivido una gran transformación en las últimas décadas, diversificando sus modelos: parejas sin descendencia, familias “combinadas” con hijos procedentes de uniones anteriores, familias monoparentales, familias homoparentales, familias transgénero, etc., y también han sido notables los avances de la reproducción humana asistida. A la vez, la consolidación de las identidades *queer* (Butler, 1990) conllevan una mayor diversidad de formas de vivir la maternidad.

A pesar de los nuevos modelos familiares y los avances tecnológicos, la tasa de natalidad en España sigue siendo muy baja (1,19 hijos por mujer en 2021, según el Instituto Nacional de Estadística. Esto ha resultado en un “invierno demográfico” (Dumont, 1991, p. 60), ubicando a España como el segundo país europeo con la tasa de natalidad más baja y con mujeres que posponen la maternidad (Pascual, 2023). Un estudio del Instituto Valenciano de Infertilidad (IVI), en 2022, revela que el 78 % de las mujeres jóvenes no considera la maternidad en este momento, en gran parte debido a factores socioeconómicos. Además,

un porcentaje significativo de estas mujeres manifiesta que no tiene intención de ser madre. La encuesta señala que los principales motivos para el retraso en el primer hijo incluyen la inseguridad laboral, las dificultades para establecer un hogar, la creciente inestabilidad en las relaciones de pareja y la falta de apoyo para conciliar el trabajo y la familia (IVI, 2022). Estos problemas, junto con la ausencia de políticas públicas de apoyo a la maternidad, han sido identificados previamente por antropólogos como Comas-d’Argemir (2016) y Álvarez (2017).

El objetivo principal de este artículo es observar cómo se representa la maternidad en las *dramedias* españolas contemporáneas protagonizadas por mujeres jóvenes distribuidas por las plataformas de vídeo bajo demanda, a partir de analizar (O1) las motivaciones principales de las protagonistas; (O2) la presencia y connotación de procesos relativos a la maternidad, (O3) las características demográficas de las figuras maternas existentes y (O4) la evolución del arco narrativo de las protagonistas.

La representación de la maternidad en la ficción audiovisual

En esta sección sintetizamos la situación actual de las investigaciones sobre la representación de la mujer en la ficción audiovisual. Desde la década de los setenta del siglo pasado, este tema ha adquirido una relevancia significativa en diversas disciplinas de investigación. En general, estas investigaciones han coincidido en destacar la representación sesgada de las mujeres en la ficción, independientemente del enfoque de los estudios (Galán-Fajardo, 2007; Gavilán *et al.*, 2019; Guarinos-Galán, 2009; Hernández-Carrillo, 2022; Hidalgo-Marí, 2017; Lacalle y Gómez, 2016; Menéndez, 2008; Puebla *et al.*, 2012).

Por otro lado, en los últimos años, se ha producido un aumento de estudios en la representación de la maternidad en las obras culturales. Destacan las aportaciones internacionales de Addison *et al.* (2009), Feasey (2012, 2016), Fischer (2014), Kaplan, (2013),

Heffernan y Wilgus (2018), Kratje (2014), Podnieks (2012), Visconti (2021), y las españolas de Aguilar (2004), Cuenca (2022), Espinoza (2015), Gámez Fuentes (2004), Gavilán *et al.* (2019), González *et al.* (2019), González *et al.* (2022), Hidalgo-Marí y Palomares (2020) y Merás (2021).

También la literatura existente sobre la representación de los procesos reproductivos en la ficción audiovisual es cada vez más amplia, aunque básicamente de ámbito internacional: *Knock Me Up, Knock Me Down. Images of Pregnancy in Hollywood Films* (Oliver, 2012) o *Pregnancy in Literature and Film* (Boswell, 2014).

La figura materna ha tenido una presencia significativa en la ficción, a menudo siendo representada desde una perspectiva tradicional o incluso negativa. En las últimas décadas del siglo XX, surgió un modelo de maternidad intensiva que establecía estándares elevados de dedicación hacia los hijos. También aparecieron comedias románticas centradas en la reproducción, denominadas *mom comedies*, que exploraron nuevos aspectos de la maternidad en relación con la reproducción asistida. Sin embargo, estas series no se adaptaron completamente a la sensibilidad moderna, ya que a menudo cosificaban el cuerpo de las mujeres, carecían de diversidad racial y de modelos familiares variados, y presentaban la maternidad como un destino inevitable (Creed, 1993; Douglas y Michaels, 2004; Hays, 1996; Nash, 2006; Oliver, 2012). No fue hasta la primera década del siglo XXI que las series de televisión comenzaron a mostrar madres “suficientemente buenas”, a través de narrativas más realistas que también abordaban las frustraciones y las consecuencias negativas de la maternidad (Feasey, 2012).

En lo que respecta a la producción audiovisual española y su representación de la maternidad, en resumen, la literatura especializada señala que en la ficción española ha prevalecido un papel fundamental, caracterizado por el rol de “madre cuidadora” (Hidalgo-Marí, 2017, p. 298), aunque en los años noventa del siglo XX comenzó

a evolucionar al de una madre que además era emprendedora o profesional. Sin embargo, la crianza sigue siendo un factor esencial en la definición del personaje, hasta el punto de que le resulta casi imposible romper los lazos familiares, excepto en el caso de mujeres jóvenes. No obstante, en la primera mitad del siglo XXI se lanzaron series de ficción que empezaron a estar protagonizadas por estas mujeres (Menéndez, 2014, p. 64). Es una representación estereotipada que dibuja a amas de casa y madres de familia cuyas motivaciones principales recaen en cuestiones emocionales (De Caso-Bausela *et al.*, 2020, p. 9). De estos estereotipos no escapan las maternidades lésbicas, que suelen plantearse con “una imitación del modelo heteronormativo tradicional” (González *et al.*, 2019, p. 312). Esta representación se focaliza en mujeres que desean ser madres, que lo son de manera tradicional en el seno de una pareja estable y siempre con el resultado del nacimiento del bebé; es muy infrecuente la aparición de desenlaces como el aborto, deseado o no (Hidalgo-Marí y Palomares, 2020, p. 134; Visa, 2019, p. 292).

La incorporación de los canales de cable y de las plataformas de VoD a la creación de contenidos ha propiciado la aparición de temáticas más inclusivas y la articulación de discursos innovadores (Carrión, 2011; Hammond, 2005). En estas plataformas, se han producido en la última década series televisivas protagonizadas por mujeres que entran en la edad adulta, catalogadas como *dramedias*. *Girls* (Dunham *et al.*, 2012-2017), *Fleabag* (Hampson *et al.*, 2016-) o *SMILF* (Eisenberg *et al.*, 2017-2019) son ejemplos de estas ficciones, que supusieron la llegada de protagonistas femeninas a la televisión de calidad (véase Gutiérrez Gea, 2000; McCabe y Akass, 2007; Pujadas, 2017) y destacan por ofrecer retratos realistas sobre los nuevos estilos de vida, dialogando con el contexto actual, específicamente a través de comentarios políticos (Havas y Sulimma, 2020). Estas obras replican características de las comedias de situación (*sitcoms*) tradicionales, aunque incorporan evoluciones técnicas y temáticas (Yebra, 2020),

como una duración superior a los 30 minutos, grabación en exteriores, monocámara, mayor libertad creativa, creación de situaciones cómicas más allá de gags aislados, y la incorporación de temáticas innovadoras, como los nuevos modelos familiares, la sexualidad representada desde el punto de vista femenino, las adicciones, la diversidad sexual y la diversidad funcional.

Spangler (2003) describió la evolución de las representaciones de las mujeres en las *sitcoms* estadounidenses: desde los programas de la década de los sesenta que las mostraban en la esfera doméstica, hasta el período aparentemente posfeminista representado por series como *Ally McBeal* (Kelley y D'Elia, 1997-2002). Wanzo (2016) denomina *precarious-girl comedies* (“comedias de chicas precarias”) a las ficciones actuales protagonizadas por mujeres, ya que en ellas las protagonistas de clase media no logran desarrollarse positivamente ni en la esfera profesional ni en la afectiva. Fruto del contexto posterior a la crisis económica de 2008, muchas protagonistas son mostradas sin posibilidad de progreso, inmóviles y aisladas. Mientras que las ficciones protagonizadas por hombres blancos en la misma situación se centran en la alegría de vivir antes de emprender un camino hacia una mayor responsabilidad, las versiones femeninas de estas narrativas muestran a mujeres que permanecen estancadas, ya que sus fracasos personales y profesionales rara vez les permiten progresar.

Por otra parte, se destacan estudios sobre innovaciones formales en *dramedias* (Wilson, 2022) y diversas temáticas abordadas, como precariedad económica (Perkins, 2019) y nuevos modelos de feminidad (Ford, 2019; Havas y Sulimma, 2020; Woods, 2015). En relación con la maternidad, se analiza la representación de madres solteras en estas series, enfocándose en la lucha y la autorrealización (Bowen, 2022). Sin embargo, no se han encontrado estudios sobre el imaginario de la maternidad en *dramedias* españolas contemporáneas ni el desarrollo de sus protagonistas, temas centrales en este artículo.

Método

Se llevó a cabo un análisis de las *dramedias* producidas en España entre los años 2018 y 2022 distribuidas bajo demanda, ya sea a través de los sitios web de las cadenas de televisión tradicionales o de plataformas “audiovisuales no lineales” de difusión de contenidos audiovisuales en línea”, más conocidas como plataformas *over the top* (OTT), servicios de transmisión de contenido audiovisual que se entregan directamente a través de Internet (*streaming*). La selección de estas series se realizó utilizando bases de datos audiovisuales como Internet Movie Database® (IMDb) y Filmaffinity, así como las plataformas de VoD que produjeron y transmitieron estas series en España, como Movistar +®, Netflix®, Prime Video®, Filmin® y HBO®. También se consideraron las plataformas digitales de las cadenas de televisión generalistas, como Playz® y Atresplayer®. Las series seleccionadas fueron aquellas que tenían como protagonistas a mujeres en sus 20 y 30 años.

Posteriormente, se examinaron las sinopsis de estas obras para confirmar que se ajustaban al género de *dramedia*, de acuerdo con las características descritas en la sección anterior (Havas y Sulimma, 2020; Yebra, 2020). El corpus de estudio quedó formado por las seis series que coincidieron con los criterios de búsqueda:

Pequeñas coincidencias (Veiga *et al.*, 2018-2021). La serie sigue la relación entre dos individuos que aún no se conocen, pero que están buscando a su “media naranja” para tener hijos: un crítico gastronómico que disfruta al máximo de su vida de soltero y una diseñadora de vestidos de novia.

Vida perfecta (Corral *et al.*, 2019-2021). María, Esther y Cristina son tres mujeres que descubren que su vida no tiene por qué ser tal y como la habían planeado, descartando aquellos planes preestablecidos, tratando de buscar un nuevo camino hacia la felicidad.

Valeria (Benítez y Cervera, 2020-2023). Una escritora llamada Valeria atraviesa una crisis en

su matrimonio y a nivel personal. Ante esta situación, decide hacer grandes cambios en su vida que la llevarán por un nuevo camino, tanto a ella como a sus amigas Carmen, Lola y Nerea.

Drama (Alonso *et al.*, 2020). África, una joven que vive en un piso compartido y sin trabajo estable, descubre que está embarazada, pero no sabe de quién. La serie trata de descubrir lo que pasó realmente y como África intenta solucionar la situación.

Cardo (Ambrossi *et al.*, 2021). María comparte piso con una amiga en Madrid. Su adicción a las drogas, al alcohol y a las relaciones tóxicas harán de su vida un torbellino de sensaciones y dramas. Tras una noche de fiesta, María sufre un accidente de moto que le acarrea problemas tanto legales como sociales.

Todo lo otro (Botello *et al.*, 2021). Dafne tiene un trabajo aburrido del que la despiden, acaba de dejarla su novio y descubre que está enamorada de su compañero de piso. Sus amigos también están perdidos, sus “ligues” no son lo que ella espera y hasta su exjefa no es feliz con la vida que lleva.

La metodología empleada es de doble naturaleza. En primer lugar, se llevó a cabo un análisis de contenido que abarcó tanto aspectos cuantitativos como cualitativos. Este enfoque se basó en investigaciones previas que se centraban en el papel de la madre en la ficción audiovisual, como los estudios realizados por Hidalgo-Marí (2017), Medina *et al.* (2010) y Sánchez-Labela (2017). Sin embargo, se incorporaron contribuciones propias para identificar los objetivos y las motivaciones de las protagonistas, además de examinar la presencia de elementos relacionados con la maternidad:

1. Objetivos principales de las mujeres protagonistas.
2. Presencia y connotación de procesos relativos a la maternidad: búsqueda del embarazo, infertilidad, embarazo, reproducción asistida, abortos, interrupción voluntaria del embarazo, parto, lactancia, posparto.

3. Características sociodemográficas de las mujeres: modelo familiar, tipo de maternidad (ausencia, renuncia, en proceso, natural, por reproducción asistida, adoptiva), edad, clase social, raza, diversidad funcional, orientación sexual, identidad de género, trabajo, nivel de estudios.

En segundo lugar, se implementó una metodología de análisis textual que se centró en la puesta en escena y los diálogos que acompañan a las primeras y últimas apariciones de las protagonistas en los episodios iniciales y finales, respectivamente, de la primera temporada de cada ejemplo. Este método permitió analizar la evolución general de la representación de los personajes femeninos en estas series. Es un método original, pero basado en otro más amplio que se empleó en el grupo ATAD de la Universidad Complutense en el proyecto de investigación titulado “La imagen de España en el cine español. Estudio sobre la presencia de la palabra España y sus equivalentes en las películas más taquilleras entre los años 2006 y 2015” (González Requena, 2021; Universidad Complutense de Madrid, 2020).

Para llevar a cabo el método de análisis textual, se capturaron múltiples fotogramas de las escenas específicas de la aparición de las protagonistas, así como de las escenas previas y posteriores. A continuación, se diseñó una tabla de tipo descriptivo como base de dicho método (véase Tabla 1), que incluía varios elementos formales relacionados con estos planos. A cada uno de estos elementos se les asignaron valoraciones positivas, negativas o neutras. La suma de estas valoraciones proporcionó una visión general de la representación de las protagonistas. De esta manera, se logró crear un mapa cuantitativo que ilustra la evolución de la representación y el desarrollo de los arcos narrativos de los personajes femeninos en estas series, permitiendo analizar las oportunidades de progreso que se les brindan.¹

¹ Para una argumentación sobre los criterios que utilizamos para otorgar estas valencias, y con el fin de no aumentar innecesariamente el número de palabras de este artículo, véase Torres Hortelano *et al.* (2023), en donde explicamos estos criterios. Este enlace dirige a un

Tabla 1 Elementos formales del plano

| Número de planos | Día/noche | Fotograma (imagen) | Escala (PP, PM, PG, etc.) | Altura | Angulación | Movimiento de cámara | Profundidad de campo (enfoco) | Iluminación/Color (cálido/frío) | Sonido (diálogo, música, efectos) | Encuadre (reencuadre, líneas dominantes, ubicación) | Punto de vista (subjetivo...) | Duración (en relación con el plano anterior y posterior) | Relación con plano previo y posterior (imágenes) |
|--|--|---------------------------------------|---|----------------------|--------------------------|----------------------|-------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------|---|-------------------------------|--|--|
| Valencias positivas (+), negativas (-) o neutras (0) | | | | | | | | | | | | | |
| Personaje(s) en el plano | | | | | | | | | | | | | |
| Número de Planos | Aislamiento (presencia de otros personajes en plano) | Espacio (INT/EXT, íntimo/profesional) | Caracterización (maquillaje, vestuario) | Movimiento personaje | Centramiento (encuadre) | Descripción | | | | | | | |
| Valencias positivas (+), negativas (-) o neutras (0) | | | | | | | | | | | | | |

PP: Primer plano; PM: Plano medio; PG: Plano general; INT: interior; /EXT: exterior.

Resultados: La representación de la maternidad en las ficciones analizadas

8

En esta sección analizamos las secuencias iniciales y finales de las series seleccionadas, tal como se describe en el apartado anterior.

Pequeñas coincidencias: “Así no vas a encontrar madre nunca, papá”

La protagonista femenina, Marta, tiene alrededor de 30 años y es propietaria de una tienda de vestidos de novia. Soltera, busca a su “media naranja” con la intención de tener un hijo, aunque tiene miedo a comprometerse. El protagonista masculino, Javi, es un crítico gastronómico que siente también la necesidad de ser padre.

De todo el corpus de estudio, es la serie con unos modelos más tradicionales en cuanto a las relaciones de pareja, entre otras razones, porque hay un deseo claro de procrear. Hay diversidad sexual en los personajes secundarios y las mujeres que aparecen son independientes (empresaria, piloto de avión).

repositorio de investigación OSF, en el que se encuentran también las tablas con los resultados de los análisis de cada una de las series tratadas: Visa y Menéndez (2023).

Presencia y connotación de procesos relativos a la maternidad

La representación de la maternidad en la serie viene dada por el deseo de ser padres que los protagonistas expresan en voz alta y que, además, da pie a un elemento narrativo muy original: desde el arranque de la serie ambos fantasean a los que se supone que serán sus hijos en el futuro. Estas alucinaciones se les aparecen en las situaciones más inesperadas, a menudo como si fuese una escena de terror, y actúan a modo de mala conciencia a medida que van teniendo relaciones que no apuntan a la procreación.

En la serie también aparecen menciones al aborto, a las madres solteras y al reloj biológico, aunque de forma secundaria y siempre con el filtro dulcificante de la comedia.

En el conteo de las valencias del plano con el que arranca la serie (véase Tabla 2), el resultado es: -8 frente a +6 (5 neutras), por lo que se parte de una situación relativamente negativa. Sin embargo, habrá una clara evolución positiva del personaje en lo emocional, como se percibe en el plano final. En este, Marta sigue vestida de novia como al principio, pero ahora se muestra alegre y acompañada:

en este caso, el conteo es de +16, sin ninguna valencia negativa.

El vestido de novia pasa de tener un estatus de objeto profesional o comercial a convertirse en un objeto que lleva un don, una promesa de procreación. Al principio aparece como índice “profesional”, pero va evolucionando para cumplir una función simbólica en relación con el matrimonio y la procreación. Si esto solo se cumple al final de la temporada, es debido a las características del género comedia, que requieren dilatar el conflicto para aprovechar y extender al máximo la experiencia emocional del espectador.

La serie se inicia con un plano en el que vemos a Marta decaída en la penumbra, sola y esperando (F1 a F7), mientras que al final de la temporada su

actitud es proactiva. Marta y Javi tienen las ideas claras, pues desean tener hijos y están a punto de iniciar un viaje en caravana (F8 a F13). Es decir, con la casa y los futuros hijos “a cuestas”. Dejan atrás su pasado para emprender una aventura huyendo de la boda: se atan a una libertad que solo depende de ellos mismos —y de los hijos imaginados que vemos en F8—.

Vida perfecta: “Estoy loca y voy a hacer cosas muy locas. Voy a ser desordenada”

Las protagonistas de esta serie, que rondan los treinta años, poseen estudios universitarios superiores y pertenecen a una clase social de nivel medio-alto; no obstante, tienen proyectos de vida diversos y son muy distintas entre sí.

Tabla 2 Pequeñas coincidencias

Plano de inicio, temporada 1, episodio 1, código de tiempo (CT): 00:00:07 a 00:00:25



Plano final: temporada 1, episodio 1, CT: 00:52:43 a 00:54:07



Fuente: Veiga et al. (2018-2021).

María, que es dentista, sueña desde pequeña con una vida tradicional en la que el matrimonio y la maternidad son imprescindibles. Es una mujer obsesionada por el control y muy ordenada. Un momento de locura la obligará a enfrentarse a un futuro caótico que incluye un modelo de familia imprevisto.

Cris, por su parte, encarna el estereotipo de la *superwoman*: esposa y madre perfecta, amante apasionada, estupenda abogada, mujer atractiva que dedica tiempo al gimnasio y a su apariencia. Es feliz, pero empieza a estar superada por todas esas exigencias. Su marido desea un tercer hijo, mientras que ella le oculta que está tomando anticonceptivos.

Esther es una artista escindida entre la necesidad de alcanzar el éxito y la frustración por no conseguirlo. Lesbiana, es una mujer hedonista y carismática, aunque no acaba de afrontar sus responsabilidades como adulta. Sobrevive con dificultades económicas y poca seguridad tanto mental como material.

El primer episodio nos presenta a María, a quien vemos de niña antes de los títulos de crédito, jugando con su casa de muñecas a diseñar la familia que desea. Tras los créditos, la primera escena la sitúa en una notaría junto a su novio, a punto de firmar la hipoteca de un piso. Se produce una discusión y él decide romper con todo. Esa misma tarde, en la fiesta de cumpleaños de una de las hijas de Cris, María tendrá relaciones sexuales, bajo el efecto de las drogas, con Gari, un jardinero con discapacidad intelectual al que no conocía previamente. Pronto sabremos que María está embarazada.

La ficción pone el acento en la diversidad. En primer lugar, por el modelo de familia: un padre y una madre sin relación de pareja ni convivencia. Se trata, además, de una relación condicionada por la discapacidad de Gari, cuestión que la serie aborda con realismo y humor, pero también con delicadeza y respeto. Esta diversidad igualmente está apuntalada por el personaje de Esther, de sexualidad no normativa.

Presencia y connotación de procesos relativos a la maternidad

El embarazo deseado, pero imprevisto de María, se contrapone con la historia de su amiga Cris, una mujer todavía joven que se siente atrapada por la crianza de sus dos hijas pequeñas.

María se enfrenta, inicialmente, a las posibles repercusiones de la discapacidad de Gari en la criatura que espera. Luego, los retos que el personaje debe afrontar tienen que ver con elementos poco visibles de la maternidad, como el deseo sexual, las incertidumbres frente al futuro, los cambios corporales, la corresponsabilidad o la discusión del matrimonio y la fidelidad como instituciones familiares convencionales.


El análisis textual del plano inicial es un resultado negativo: +6 frente a -6 (neutras) y 1 negativa (véase Tabla 3). Esto quiere decir que, en el arranque, se elige una posición negativa para situar a la protagonista, que carece de instrumentos para gestionar la ruptura con su pareja.

Los dos primeros fotogramas, invertidos en cuanto a la posición del rostro, sugieren un antes (los sueños y la idea de futuro) y un después (la ruptura y la incertidumbre). Los dos planos siguientes amplían el foco, al mostrar al resto de protagonistas que permitirán entender lo que ha ocurrido.

La comparación de este inicio con el final demuestra que ha evolucionado hacia lo positivo, entendido como un encuentro de sí misma por parte de la protagonista y una toma de conciencia respecto a su futuro. Las valencias se equilibran: +9 frente a -2 (neutras). Los fotogramas siguientes nos van mostrando a esas personas que son importantes para María, su núcleo familiar y afectivo, y que la acompañan en ese momento de cambio que es el parto.

El cierre propone que la vida de María ha dado un vuelco, simbolizado en el último plano, que aparece invertido según el patrón estético y simbólico que también se observa en los títulos de crédito.

Tabla 3 *Vida perfecta*

| | | | |
|---|---|--|---|
| Plano de inicio: temporada 1, episodio 1, ct: 00:00:00 a 00:04:30 | | | |
|  |  |  |  |
| F1 | F2 | F3 | F4 |
| Plano final: temporada 1, episodio 8, ct: 00:29:19 a 00:32:20 | | | |
|  |  |  |  |
| F5 | F6 | F7 | F8 |

Fuente: Corral *et al.* (2019-2021).

Valeria: “He matado más plantas que un tsunami en Asia. No podría con un bebé”

El mayor deseo de Valeria es escribir una novela, aunque no dispone de los recursos necesarios para poder acabarla. Durante la primera temporada, su matrimonio sufre una crisis, a causa de la insatisfacción vital de la protagonista, que se plantea comenzar una relación con un desconocido.

Tanto Valeria como sus amigas tienen alrededor de 30 años, son de raza blanca y residentes en la ciudad de Madrid. Valeria tiene 28 años y es la única con una relación estable, casada desde hace 6 años. Sus amigas gozan de una situación laboral más firme (traductora, abogada, publicista) y una de ellas vive por su cuenta. Las otras dos buscan independizarse a lo largo de esta temporada. Ninguna de ellas se halla en una relación estable: Lola mantiene una relación con un hombre casado, Carmen está enamorada de un compañero de trabajo y Nerea, que es lesbiana, saldrá oficialmente del armario durante esta primera temporada.

Ninguna de las mujeres es madre y dos de ellas explicitan su deseo de no serlo. Valeria describe su relación con la maternidad a través del embarazo de su hermana. Durante una visita a casa de sus padres, la madre les pregunta a Valeria y a su

marido si piensan esperar mucho a tener hijos. Valeria rápidamente contesta: “Nunca lo hemos hablado” (Temporada —T— 1, Episodio —E— 5, Minuto —’— 25), mientras que su marido responde que a él le encantaría. A raíz de esta conversación, el matrimonio comenta la posibilidad de ser padres. Valeria, observando cómo su hermana y su cuñado solo hablan del futuro bebé, le comenta: “¿Tú querías esto? He matado más plantas que un tsunami en Asia. No podría con un bebe” (T1, E5, 27’). Su marido cree que es una opinión que con el tiempo cambiará, pero a la mañana siguiente ella le confirma que no quiere ser madre y que va a retomar su novela.

Otro de los personajes principales, Lola, tampoco demuestra ningún tipo de instinto maternal. En el segundo capítulo, está sentada en una plaza mientras espera a su amante y se molesta cuando un niño quiere sentarse a su lado.

Las otras amigas no hacen ninguna referencia a su voluntad o no de tener hijos.

La ficción también aborda la relación de las protagonistas con sus madres. La madre de Valeria no muestra demasiado interés por ella. Tampoco Nerea confía en sus padres, a los que no les habla sobre su homosexualidad hasta el final de la serie.

La madre de Lola la abandonó a ella y a su hermano discapacitado cuando eran pequeños, para centrarse en su carrera profesional. Cuando intenta recuperar el contacto, Lola no quiere. Por tanto, a pesar de ser una de las amigas más liberales de Valeria, Lola cree que el rol de una madre es el cuidado de los hijos: “Una madre tiene que estar ahí siempre, y tú no has estado, punto”.

Si nos fijamos en la Tabla 4, en el conteo de las valencias del plano con el que arranca la serie, el resultado es: +5 frente a -9 (4 neutras), por lo que se parte de una situación negativa, en la que se muestra que la protagonista no tiene las condiciones óptimas para escribir su novela (F23 a F24).

Se observa una clara evolución del personaje en lo profesional, pues en el plano final de la serie, este se encuentra en el despacho de una editorial donde le acaban de confirmar la publicación de su novela. Esta escena contiene valencias claramente positivas (+9 frente a -5), aunque no se trata del reflejo de un triunfo total en el ámbito profesional, ya que la editora le ha comentado que la publicación deberá ser bajo un seudónimo (F27).

Este cierre da importancia al contexto profesional de la protagonista, que es el que mejora a lo largo de la serie. A nivel personal, Valeria ha finalizado su matrimonio y se encuentra en un proceso de cambio que no se clausura en este capítulo final.

Drama: “Tengo 23 años. La postal de casa, hipoteca, hijos, perro, pues no”

África tiene 23 años, trabaja como profesora particular y vive en Barcelona, en un piso compartido con dos compañeros de su misma edad, también solteros y sin trabajo estable. Acaba de poner fin a una relación, porque su novio quería iniciar un proyecto de vida en común, mientras que ella no desea comprometerse: “Tengo 23 años. La postal de casa, hipoteca, hijos, perro, pues no” (T1, E3, 2’). Es huérfana de madre y a menudo visita a su padre, que cuida de su abuela materna, que sufre demencia y morirá al final de la temporada.

En el primer capítulo, África descubre que está embarazada cuando acude a urgencias, porque cree que ha tenido una indigestión. La noticia es

Tabla 4 Valeria

| Plano de inicio, temporada 1, episodio 1, cr: 00:00:07 a 00:00:40 | | | |
|--|----|----|----|
| | | | |
| F1 | F2 | F3 | F4 |
| “Los taxistas han iniciado hoy la décima jornada de una huelga indefinida que, según mantienen, no se va a parar hasta que se llegue a un acuerdo con el Gobierno autonómico [...]”. | | | |
| Plano final: temporada 1, episodio 8, cr: 00:41:39 a 00:41:56 | | | |
| | | | |
| F5 | F6 | F7 | |

Fuente: Benítez y Cervera (2020-2023).

recibida como un drama: no tiene pareja fija y son cuatro los posibles padres de la criatura.

Cuando África comparte su decisión con su amiga, esta le cuenta que ella también tuvo que abortar, aunque no lo explicó a su entorno ni a su pareja. Es entonces cuando África se convence de contarlo a los posibles padres: “Follar es cosa de dos. Si te preñas, también es cosa de dos” (T1, E2, 18’).

Su principal objetivo será terminar su embarazo no planificado una vez haya compartido esta situación con todos los posibles responsables. Tiene claro desde el principio que no quiere ser madre, ya que no quiere comprometerse ni asumir responsabilidades. En este sentido, esta serie se distancia de la representación del embarazo no buscado mostrado en las *mom comedies* popularizadas a partir de los años noventa del siglo XX, en las que la gestación era el vehículo para el romance y la madurez de las protagonistas. En este caso, más en la línea de ficciones televisivas recientes como *Catastrophe* (Horgan *et al.*, 2015) o *Workin’ Moms* (Reitman *et al.*, 2017-) se refleja un abordaje más progresista del proceso del aborto.


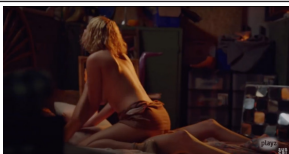
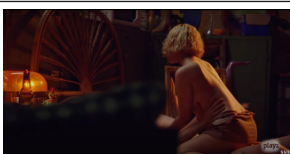
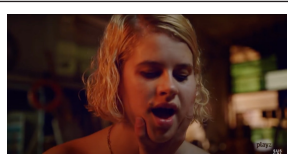
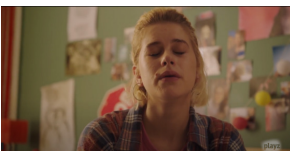

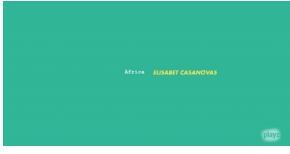
El rol de los padres será pasivo, pues simplemente serán informados de una decisión ya tomada y la

serie no se detendrá en ver cómo afecta esta noticia a su entorno.

El proceso del aborto se muestra en el último capítulo. “Voy a que me succionen como al nórdico cuando le sacas el aire” (T1, E6, 9’), comenta a su expareja, que ha decidido acompañarla. La intervención queda en fuera de campo y, al terminar, elimina el grupo de WhatsApp llamado “Drama” que había creado al inicio (véase Tabla 5).

El conteo de las valencias del plano inicial es: +11 frente a -3, por lo que se parte de una situación positiva de control por parte de la protagonista, que está manteniendo relaciones sexuales. En el siguiente plano se mira en el espejo y ensaya caras graciosas mientras sigue haciendo el amor. Al comparar estas primeras imágenes con las últimas, se observa una clara evolución negativa del personaje. Aunque en la serie se muestra empoderada y firme sobre su decisión, al llegar a casa y descubrir que su compañero de piso, con el que hubiera podido tener una relación sentimental, se ha ido a otro país, se siente abatida. La escena final contiene valencias claramente negativas (-10 frente a +5). La protagonista se da cuenta de que no ha sabido cuidar uno de los pocos vínculos emocionales que tenía.

Tabla 5 *Drama*

| | | | |
|---|---|--|---|
| Plano de inicio: temporada 1, episodio 1, CT: 00:00:00 a 00:00:58 | | | |
|  |  |  |  |
| F1 | F2 | F3 | F4 |
| Plano final: temporada 1, episodio 6, CT: 00:19:56 a 00:21:04 | | | |
|  |  |  | |
| F5 | F6 | F7 | |

Fuente: Alonso *et al.* (2020).

Cardo: “No me dedico a nada, me dedico a estar borracha la mayor parte del tiempo posible”

María, la protagonista de la serie, carece de grandes ambiciones, limitándose a salir de fiesta y evadirse de su entorno. En el primer episodio regresa a casa en moto con un hombre al que acaba de conocer, que intenta propasarse con ella durante el viaje. María intenta evitarlo y tienen un accidente en el que el hombre resulta gravemente herido. Para saber su evolución, la protagonista establecerá una relación con el hijo de este desconocido.

En cuanto a las características sociodemográficas de los personajes, la protagonista, sin pareja estable, trabaja en una floristería local después de haber tenido una carrera como modelo. Se encuentra en una etapa de su vida en la que evita asumir responsabilidades y busca evadirse mediante el alcohol y las drogas.

El entorno de la protagonista lo forman su mejor amiga, que en el primer capítulo le anuncia que se va a casar, y su compañera de piso, que es bisexual

y con una relación estable a la que es infiel. María también se relaciona con la propietaria de la floristería, a quien se le murió un hijo a causa de una sobredosis, y su traficante, una mujer a quien su hijo discapacitado ayuda a vender droga.

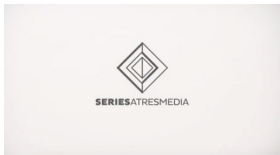


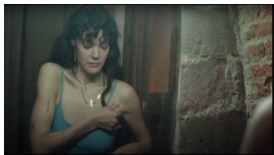




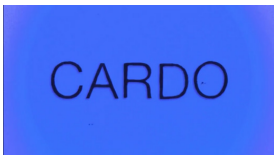
En cuanto a la representación de aspectos relacionados con la maternidad, solo se hace una breve referencia a la lactancia materna cuando el empresario menciona su idea de colocar esculturas femeninas en su bodega, con el vino fluyendo desde los ojos de las estatuas en lugar de los pechos, para evitar estigmatizarlas.

Los personajes secundarios representan modelos de maternidad, como la madre afligida y la madre negligente, que no protege a su hijo de actividades delictivas. Además, la relación entre la protagonista y su madre es distante, aunque esta última la llama en varias ocasiones para planificar su aniversario.

El análisis textual muestra un conteo de las valencias del plano inicial de -8 frente a +7 (véase Tabla 6),

14

Tabla 6 *Cardo*

| Plano de inicio: temporada 1, episodio 1, ct:00:00:05 a 00:01:08 | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| F1 | F2 | F3 | F4 |
|  | | | |
| F5 | | | |
| Plano final: temporada 1, episodio 6, ct:00:31:09 a 00:31:49 | | | |
|  |  |  |  |
| F6 | F7 | F8 | F9 |

Fuente: Ambrossi *et al.* (2021).

por lo que la serie parte de una situación levemente negativa. La protagonista está en el baño de un bar. Cuando se dispone a afeitarse las axilas descubre que no hay agua en el grifo, entonces debe limpiarse con el agua de la cisterna del váter. Al comparar estas primeras imágenes con las últimas, se observa una evolución positiva del personaje, a pesar de la dureza de las situaciones vividas. La escena final contiene valencias positivas (+14), sin ninguna de negativa. Vemos a la protagonista en su casa, comiendo junto a su compañera de piso. Acaba de recibir unas flores en las que se lee: “Todo va a salir bien” (T1, E6, 31’), cerrando de forma optimista esta primera temporada de la serie.

Todo lo otro: “Tengo 36 putos años y no tengo casa, ni coche, ni piso, ni hijos, ni bici”.

Dafne, la protagonista, se encuentra en un momento de insatisfacción tanto amorosa como laboral. Tiene 36 años y un trabajo precario de dependiente de una tienda. Ha realizado una transición de cambio de sexo y su novio la acaba de dejar. Una de las primeras frases que verbaliza es “Me ha dejado el amor de mi vida. No hay nadie que me quiera porque soy rara, cariño, muy rara y muy loca. Tengo 36 putos años y no tengo casa, ni coche, ni piso, ni hijos, ni bici. Mi trabajo es una mierda, porque lo es. Y no soy feliz”.

Su círculo de amigos está conformado por su compañero de piso, de quien está enamorada, aunque él se halla en una relación estable. También aparecen otros amigos: Amaya, que tiene una pareja a la que será infiel; y Yerdí y Raquel, homosexuales y sin pareja estable.

No hay ninguna referencia ni representación de procesos relativos a la maternidad ni en las protagonistas ni en los personajes secundarios. La única alusión al cuerpo reproductivo es cuando la jefa de la tienda donde trabaja Dafne, con alrededor de 50 años, comenta que posiblemente tiene la menopausia. También cabe mencionar que esta ficción aborda de forma puntual la mala relación

de Dafne con su familia, y en concreto con su madre, a quien no tiene ganas de ver porque no siente su apoyo, aunque finalmente terminará pasando algunos ratos con ella.

En el conteo de las valencias del plano con el que arranca la serie, el resultado es: -8 frente a +6 (véase Tabla 7), por lo que se parte de una situación negativa. La protagonista está sola, sentada de noche en un baño público, en un momento de confusión en su vida. Si comparamos estas primeras imágenes con las últimas, vemos una evolución positiva del personaje. La escena final contiene 14 valencias positivas y solo una negativa. La protagonista está en una cafetería, de día, y entabla una conversación con un desconocido con el que parece tener buena sintonía. Además, en realidad a ella le resulta familiar, y también para el espectador, ya que su voz es la que hasta ahora ha narrado las desventuras de la protagonista. En el plano anterior, la voz en *off* decía precisamente que la protagonista iría a tomar un café y se iba a enamorar.

Discusión y conclusiones

En la Tabla 8 presentamos los objetivos, las características y las tendencias predominantes en los procesos relacionados con la maternidad que hemos identificado a través del análisis de las series.

Hemos observado que las protagonistas femeninas de las *dramedias* distribuidas en plataformas bajo demanda desarrollan roles alejados de los estereotipos tradicionales asociados a la mujer. Solo en *Pequeñas coincidencias* ser madre es el objetivo principal de la protagonista, a pesar de no tener una relación afectiva estable. Esta serie es la que sigue un modelo más tradicional, ya que ese deseo se materializa en forma de alucinaciones, con los posibles hijos apareciendo fantásticamente en diversas situaciones.

Únicamente en una de las series analizadas, la protagonista se convierte en madre, aunque de

Tabla 7 *Todo lo otro*

Plano de inicio: temporada 1, episodio 1, ct:00:00:05 a 00:01:08

| | | |
|---|---|--|
|  |  |  |
| F1 | F2 | F3 |

Plano final: temporada 1, episodio 8, ct:00:33:46 a 00:35:35

| | | | |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| F4 | F5 | F6 | F7 |

Fuente: Botello et al. (2021).

16

forma accidental (*Vida perfecta*). En otras dos, las mujeres protagonistas deciden no ser madres, ya sea porque deciden interrumpir voluntariamente su embarazo (*Drama*) o al manifestar no querer hijos (*Valeria*). En las otras dos ficciones no se menciona la maternidad en ningún momento. Por tanto, observamos una evolución positiva respecto a estudios anteriores en los que el tratamiento de la maternidad, pese a ligeras innovaciones, se desarrollaba desde un punto de vista patriarcal y conservador (Hidalgo-Marí y Palomares, 2020; Menéndez, 2014).

Con relación a la diversidad de figuras maternas, hemos visto cómo las obras que incorporan la maternidad muestran representaciones más plurales de las madres. Existe una notable diversidad de modelos femeninos, sobre todo en lo que se refiere a la orientación sexual e identidad de género de los personajes, pese a que todavía es un tema pendiente incluir en las obras de ficción una mayor pluralidad racial y de clase social. Esta diversidad, de todos modos, se encuentra sobre todo en los personajes secundarios, con excepción de en *Todo lo otro*.

Tabla 8 Objetivos, características y presencia de procesos relativos a la maternidad

| | <i>Pequeñas coincidencias</i> | <i>Vida perfecta</i> | <i>Valeria</i> | <i>Drama</i> | <i>Cardo</i> | <i>Todo lo otro</i> |
|--|--|--|--|--|---|---|
| Objetivos | Ser madre | Casarse y tener hijos | Ser escritora | Ser libre | Evadirse del mundo | Encontrar una pareja |
| Características sociodemográficas | Soltera, 30 años, clase media, raza blanca, heterosexual, empresaria | Soltera, 30 años, clase media, raza blanca, heterosexual, dentista | Casada, 30 años, clase media, raza blanca, heterosexual, escritora | Soltera, 23 años, clase media, raza blanca, heterosexual, sin trabajo fijo | Soltera, 30 años, clase media-baja, raza blanca, heterosexual, sin trabajo fijo | Soltera, 30 años, clase media, raza blanca, transgénero, heterosexual, sin trabajo fijo |
| Presencia de procesos relativos a la maternidad | Deseo de ser madre | Embarazo natural no deseado Parto | Renuncia | Embarazo natural Interrupción voluntaria del embarazo | Ausencia | Ausencia |

Por lo que se refiere a la situación laboral, solo en *Vida perfecta* la protagonista tiene un trabajo estable y es la única que acabará siendo madre. En *Pequeñas coincidencias* y *Valeria* no están consolidadas laboralmente, y en *Drama*, *Cardo* y *Todo lo otro* las protagonistas desempeñan trabajos precarios.

La mayor parte de las protagonistas no cuenta con pareja estable. En la mayoría de las series, no se goza de estabilidad laboral ni sentimental, y solo en algunas ficciones estas situaciones evolucionan positivamente durante la temporada analizada.

En cuanto a la representación de procesos relativos a la maternidad y su connotación, vemos que a pesar de la precariedad laboral de la mayoría de las protagonistas, el retraso o el rechazo a ser madre se asocia, en *Valeria* y *Drama*, a la libre elección de las mujeres, y no al contexto económico y social. Destaca, por tanto, la visibilidad de temas, hasta ahora infrarrepresentados (Hidalgo-Marí y Palomares, 2020; Visa, 2019), como la interrupción voluntaria del embarazo y la elección de no ser madre; pero estos aspectos se abordan de forma individual, sin una lectura crítica sobre la falta de políticas que avancen hacia una ética del cuidado y sin abordar las repercusiones que la maternidad conlleva en la carrera laboral de las mujeres.

Finalmente, con relación al arco narrativo de los personajes femeninos, este evoluciona mayoritariamente de forma positiva al entrar en la vida adulta, pese a las limitaciones de progreso derivadas del complejo contexto socioeconómico actual (véase Tabla 9).

Tabla 9 Evolución del arco narrativo de las protagonistas

| Título | Plano inicio del primer capítulo | Plano final del último capítulo |
|----------------------|----------------------------------|---------------------------------|
| <i>Vida perfecta</i> | + | + |
| <i>Valeria</i> | - | - |
| <i>Drama</i> | + | - |
| <i>Cardo</i> | - | + |
| <i>Todo lo otro</i> | - | + |

En el caso de las ficciones en las que se representan procesos relativos a la maternidad, en *Pequeñas coincidencias* la protagonista termina en una situación mejor que la del inicio, ya que empieza una relación sentimental con el que parece ser el padre de sus futuros hijos. En *Vida perfecta*, la maternidad de la protagonista, aunque no ha sido deseada, no conlleva una evolución negativa de su arco narrativo. Tan solo en *Drama*, la protagonista termina con una situación negativa, ya que el plano final la muestra abatida en su cama tras interrumpir su embarazo.

Las causas de esta negatividad inicial son diversas. Desde un punto de vista funcional, este punto de partida facilita la creación del necesario conflicto del que suele partir cualquier relato ficcional. Desde una perspectiva más contextual y vinculada al género televisivo de las *dramedias*, cabe destacar que la precariedad es una característica intrínseca del género, protagonizadas por *milenials* relativamente privilegiadas que luchan con los rituales y las realidades de la vida adulta en un contexto de marcado neoliberalismo (Perkins, 2019). Los resultados obtenidos se contraponen a los de otros estudios en los que las protagonistas de las *dramedias* internacionales no logran desarrollarse positivamente ni en la esfera profesional ni en la afectiva, a causa de la precariedad económica (Perkins, 2019; Wanzo, 2016).

Si en la primera década del siglo XXI, con el predominio de las series estadounidenses, la incorporación de las protagonistas femeninas no garantizó un papel novedoso de la mujer (Medina *et al.*, 2010, 12), en la segunda década un conjunto relevante de *dramedias* muestra un panorama diferente. El protagonismo femenino es una de las características de las *dramedias* y en las obras españolas analizadas observamos cómo se muestran relatos plurales sobre la maternidad, con un mayor control y conocimiento de la mujer de sus procesos reproductivos.

Son series que prometen justo aquello que la mayoría de sus espectadores experimentan, ya que

destaca la poca predisposición a la maternidad, en consonancia con el bajo índice de natalidad de la sociedad. De todos modos, cabe destacar que la decisión de no ser madres en las obras analizadas se representa como una decisión individual de las protagonistas, sin un cuestionamiento de los retos pendientes de nuestra sociedad relativos a la procreación ni a la precariedad económica. Si las dramedias anglosajonas destacan por su vínculo con la actualidad (Havas y Sulimma, 2020), en el caso español, resalta la ausencia de compromiso con el contexto social relativo a la maternidad.

Referencias

- Addison, H., Goodwin-Kelly, M. K. y Roth, E. (Eds.). (2009). *Motherhood misconceived. Representing the maternal in US Films*. SUNY Press.
- Aguilar, P. (2004). Madres de cine: entre la ausencia y la caricatura. En Á. de la Concha Muñoz y R. Osborne (Coords.), *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad* (pp. 179-200). Icaria.
- Alonso, A., Alonso, P. Cambray E., Mochales, C. y Saavedra, E. (Productores ejecutivos). (2020). *Drama* [Serie de televisión]. Playz, TVE, El Terrat.
- Álvarez, B. (2017). *Las (ir)racionalidades de la maternidad en España: influencias del mercado laboral y las relaciones de género en las decisiones reproductivas* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/454824>
- Ambrossi, J., Calvo, J., García, M., Alonso-Allende, L., Corrales, I., Martínez, S., Miralles, A., Gortazar, B., Herrera, A. y Pastor, M. (Productores ejecutivos). (2021). *Cardo* [Serie de televisión]. Suma Latina, Buendía Estudios, Atresmedia, Suma Content.
- Benítez, C. y Cervera, M. (Productores ejecutivos). (2020-2023). *Valeria* [Serie de televisión]. Netflix.
- Boswell, P. A. (2014). *Pregnancy in literature and film*. McFarland.
- Botello, S., Matthews, S., Nieto, P., Root, A., Salvat, M. y Trashorras, A. (Productores ejecutivos). (2021). *Todo lo otro* [Serie de televisión]. Campanilla Films, HBO Europe, Mandarin.
- Bowen, C. (2022). The voyeurism of survival: Classed resilience in single mother led TV dramedies. *SENTIO*, (4), 56-64. <https://sentiojournal.uk/wp-content/uploads/2022/11/Bowen-Issue-4.pdf>
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Paidós.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Errata Naturae.
- Comas-d'Argemir, D. (2017). El don y la reciprocidad tienen género: Las bases morales de los cuidados. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 22(2), 17-32. <https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/333109>
- Corral, D., Burke, M., Calleja, Ismael, Gockel, C., Trashorras, A. y Herreras, S. (Productores ejecutivos). (2019-2021). *Vida perfecta* [Serie de televisión]. Movistar.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Cuenca Orellana, N. (2022). Cambio de paradigma narrativo en la era postfeminista: estudio de caso de *Un lugar para soñar* (Sue Teney, 2019-2020). *Miguel Hernández Communication Journal*, 13(1), 125-144. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v13i.1375>
- De-Caso-Bausela, E., González de Garay, B. y Marcos-Ramos, M. (2020). Representación de género en las series generalistas de televisión españolas emitidas en *prime time* (2017-2018). *El profesional de la Información*, 29(2), 1-13. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.08>
- Douglas, S. y Michaels, M. (2004). *The mommy myth. The idealization of motherhood and how it has undermined women*. Simon and Schuster.
- Dumont, G. F. (1991). *Le festin de Kronos: Réalités et enjeux des évolutions socio-démographiques en Europe*. Fleurus.
- Dunham, L., Apatow, J., Konner, J., Landress I. S. y Kaplan, B. E. (Productores ejecutivos). (2012-2017). *Girls* [Serie de televisión]. Apatow Productions, I Am Jenny Konner Productions, HBO Entertainment.
- Eisenberg, L., London, M., Shaw, F., King, S., Stupnitsky, G. y Williams, J. (Productores ejecutivos). (2017-2019). *SMILF* [Serie de televisión]. ABC Signature, Showtime Networks, Walt Disney Television.
- Espinoza-Vera, M. (2015). Representaciones subversivas de la maternidad en la obra de escritoras y cineastas latinoamericanas. *Razón y Palabra*, 19(89), 146-154. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/typ/article/view/218>
- Feasey, R. (2012). *From happy homemaker to desperate housewives. Motherhood and popular television*. Anthem Press.

- Feasey, R. (2016). *Mothers on mothers. Maternal readings of popular television*. Peter Lang.
- Fischer, L. (2014). *Cinematernity*. Princeton University Press.
- Ford, J. (2019). Women's indie television: The intimate feminism of women-centric dramedies. *Feminist Media Studies*, 19(7), 928-943. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667060>
- Galán-Fajardo, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 14(28), 229-236. <https://doi.org/10.3916/C28-2007-24>
- Gámez Fuentes, M. J. (2004). *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Publicacions de la Universitat Jaume I, Ellago Ediciones.
- Gavilán Bouzas, D., Martínez-Navarro, G. y Ayearán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 367-384. <https://doi.org/10.5209/infe.66499>
- González, B., Marcos, M. y Sánchez, S. (2019). Maternidades lésbicas en la ficción televisiva española. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 295-314. <https://doi.org/10.5209/infe.66495>
- González Requena, J. (2021). El fondo paranoico que atosiga a España. Comunicación presentada en el Congreso Hermes, Tías, España (Islas Canarias) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rfohIHesySU>
- González, M., Rubira-García, R. y Venet-Gutiérrez, J. (2022). La maternidad en las narrativas cinematográficas del fin del mundo: patriarcado, neoliberalismo y luchas por la reproducción. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review/Revista Internacional de Cultura Visual*, 11(2), 1-13. <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3647>
- Guarinos-Galán, V. (2009). Fenómenos televisivos "teen-agers": prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 17(33), 203-211. <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>
- Gutiérrez Gea, C. (2000). Televisión y calidad: perspectivas de investigación y criterios de evaluación. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 5(9). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=803979>
- Hammond, M. y Mazdon, L. (Ed.). (2005). *The contemporary television series*. Edinburgh University Press.
- Hampson, L., Waller-Bridge, P., Williams, H., Williams, J., Bradbeer, H. y Lewis, J. (2016-). *Fleabag* [Serie de televisión]. Two Brothers Pictures, Amazon Prime Video, BBC Three.
- Havas, J. y Sulimma, M. (2020). Through the gaps of my fingers: Genre, femininity, and cringe aesthetics in dramedy television. *Television & New Media*, 21(1), 75-94. <https://doi.org/10.1177/1527476418777838>
- Hays, S. (1998). *The cultural contradictions of motherhood*. Yale University Press.
- Heffernan, V. y Wilgus, G. (2018). Introduction: Imagining motherhood in the twenty-first century—Images, representations, constructions. *Women: A Cultural Review*, 29(1), 1-18. <https://doi.org/10.1080/09574042.2018.1442603>
- Hernández-Carrillo, C. (2022). El retrato de la mujer adolescente en las ficciones televisivas contemporáneas españolas. *Área Abierta*, 22(2), 217-235. <https://doi.org/10.5209/arab.79556>
- Hidalgo-Marí, T. (2017). De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. *Prisma Social*, (2), 291-314. <https://revistaprismasocial.es/article/view/1551>
- Hidalgo-Marí, T. y Palomares, P. (2020). Ser madre en la ficción televisiva: una comparativa entre series españolas y estadounidenses. *Área Abierta*, 20(1), 123-137. <https://doi.org/10.5209/arab.62518>
- Horgan, S., Delaney, R., Allen-Turner, R., Thoday, J. y Kara, B. (Productores ejecutivos). (2015-2019). *Catastrophe* [Serie de televisión]. Channel 4, Avalon Television, Merman.
- Instituto Valenciano de Infertilidad (IVI). (2022). *I Barómetro social de la percepción de las españolas acerca de la maternidad*. Empresa demoscópica GFK. <https://ivi.es/estudio-maternidad-fertilidad/>
- Kaplan, E. A. (2013). *Motherhood and representation. The mother in popular culture and melodrama*. Routledge.
- Kelley, D. E. y D'Elia, B. (Productores ejecutivos). (1997-1992). *Ally McBeal* [Serie televisiva]. David E. Kelley Productions, 20th Century Fox.
- Kratje, J. (2014). Las periferias del paraíso, los dilemas de la culpa. Figuras heterogéneas de la maternidad en el cine latinoamericano contemporáneo. *Mora*, 20(2), 5-17. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/2329>
- Lacalle, C. y Gómez, B. (2016). La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva es-

- pañola. *Comunicar*, 24(47), 59-67. <https://doi.org/10.3916/C47-2016-06>
- McCabe, J. y Akass, K. (Eds.). (2007). *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. Bloomsbury Publishing.
- Medina, P., Aran, S., Rodrigo, M., Munté, R-A. y Guillén, M. (2010). *La representación de la maternidad en las series de ficción norteamericanas. Propuesta para un análisis de contenido, Desperate Housewives y Brothers & Sisters*. En II Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigadores en Comunicación, Málaga, España.
- Menéndez, M. I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. UIB.
- Menéndez, M. I. (2014). Ponga una mujer en su vida: análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE “Mujeres” y “Con dos tacones” (2005-2006). *Área abierta*, 14(3), 62-80. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.45722
- Merás, L. (2021). El vínculo mortal. La relación madre-hija en *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (22), 373-396. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11736>
- Nash, M. (2006). Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, (73-74), 39-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2049290>
- Nelson, R. (2007). HBO Premium: Channelling distinction through TVIII. *New Review of Film and Television Studies*, 5(1), 25-40. <https://doi.org/10.1080/17400300601140159>
- Oliver, K. (2012). *Knock me up, knock me down. Images of pregnancy in Hollywood films*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/oliv16108>
- Pascual, M. (2023, marzo 14). La tasa de fertilidad de España ha caído un 3,3 % en los últimos 20 años. *Newtral*. <https://www.newtral.es/tasa-de-fertilidad-europa/20230314/>
- Perkins, C. (2019). Thrift, imperfection and popular feminist apartment plot on television. *Culture Unbound*, 11(3-4), 501-516. <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.19v11a27>
- Podnieks, E. (Ed.). (2012). *Mediating moms. Mothers in popular culture*. McGill-Queen's Press.
- Press, J. (2018). *Stealing the show. How women are revolutionizing television*. Atria.
- Puebla, B., Carrillo, E. e Íñigo, A. I. (2012). *Ficcioneando. Series de televisión a la española*. Fragua.
- Pujadas, E. (2017). *La televisión de calidad. Contenidos y debates*. Publicacions de la Universitat de València.
- Reitman, C., Walker, J., Sternberg, P., Horwitz, T. y Sorge, J. (Productores ejecutivos). (2017-). *Workin' Moms* [Serie de televisión]. CBC, Wolf & Rabbit Entertainment, Netflix.
- Sánchez-Labela Martín, I. (2017). La representación de la maternidad en las series de dibujos animados emitidas en televisión. En F. J. Herrero Gutiérrez y C. Mateos Martín (Eds.), *Del verbo al bit* (pp. 1829-1845). <http://hdl.handle.net/11441/60699>
- Spangler, L. C. (2003). *Television women from Lucy to Friends. Fifty years of sitcoms and feminism*. Greenwood Publishing Group.
- Torres Hortelano, L. J., Visa Barbosa, M. y Menéndez Menéndez, M. I. (2023). La maternidad fuera de campo en las dramedias españolas contemporáneas distribuidas por plataformas de vídeo bajo demanda. Criterios de asignación de las valencias (maternidad). https://osf.io/ufxhj/?view_only=1af75c2b8a3f4143b8206145ad326881
- Universidad Complutense de Madrid (2020). La imagen de España en el cine español. Estudio sobre la presencia de la palabra España y sus equivalentes en las películas más taquilleras entre los años 2006 y 2015. UCM 2020 - GR29/20. <https://www.ucm.es/atad/proyectos-de-investigacion>
- Veiga, J., Irisarri, J. M., Sagardía, G., de la Rica, S., Martínez, S. y Manubens, N. (Productores ejecutivos). (2018-2021). *Pequeñas coincidencias* [Serie de televisión]. Atresmedia Studios, Onza, MedioLimón, Prime Video.
- Visa, M. (2019). Relatos sobre maternidad, reproducción y crianza en la era post-televisión. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 281-294. <https://doi.org/10.5209/infe.66494>
- Visa, M., Torres, L. y Menéndez, I. (2023). La maternidad fuera de campo en las dramedias españolas contemporáneas. Material complementario. Open Science Framework (OSF), https://osf.io/b9y52/?view_only=174d4592658e494d9c52e7fad8aa7151
- Visconti, M. (2021). De niñas monjas y “malas”. Figuras de la maternidad en el cine argentino del siglo XXI. *Cuaderno*, (138), 163-181. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi138.5076>
- Wanzo, R. (2016). Precarious-girl comedy: Issa Rae, Lena Dunham, and abjection aesthetics. *Camera Obscura*.

- Feminism, Culture, and Media Studies*, 31(2), 27-59. <https://doi.org/10.1215/02705346-3592565>
- Wilson, A. (2022). Where did you go?! Trans-diegetic address and formal innovation in Phoebe Waller-Bridge's television series *Fleabag*. *Critical Studies in Television*, 17(4), 415-435. <https://doi.org/10.1177/17496020221108923>
- Woods, F. (2015). *Girls* talk: Authorship and authenticity in the reception of Lena Dunham's *Girls*. *Critical Studies in Television*, 10(2), 37-54. <https://doi.org/10.7227/CST.10.2.4>
- Yebra, J. (2020). *De Friends a Fleabag. La evolución de la comedia de ficción televisiva*. Laertes.

Cómo citar este artículo: Visa Barbosa, M., Torres Hortelano, L. J. y Menéndez Menéndez, M. I. (2023). La maternidad fuera de campo en las dramedias españolas contemporáneas distribuidas por plataformas de vídeo bajo demanda. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 29(1), 1-21. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.352678>