



Trabajo Final de Grado

# LA REPRESENTACIÓN DE LA MATERNIDAD EN LA *SITCOM*

Un análisis de *Black-ish*, *Mom* y  
*Young Sheldon*

*black-ish*  
young  
**Sheldon**  
Mom

**Sharon Ortega Mederos**

Tutora: **Beatríz Gomez Morales**

**Grado en Comunicación y Periodismo Audiovisual**

**Universidad de Lleida**

**Año 2019-2020**

## **Resumen**

El origen de la *sitcom* se remonta a los programas radiofónicos de final de los años cuarenta, en Estados Unidos de América. No obstante, el formato no conoce el verdadero éxito hasta saltar a la pequeña pantalla. Las primeras comedias de situación tuvieron como protagonistas familias y, en especial, las madres y los padres. Con el fin de hacer reír al público, dicho formato sentó ciertas reglas, no escritas, sobre cómo debían de ser las tramas, los escenarios, la duración de los episodios e, incluso, los personajes. Dichas reglas condujeron a las madres y a la maternidad a un bucle de estereotipos del que les costaría salir.

Con el paso de los años, las *sitcoms* han evolucionado, pero el papel de las madres sigue anclado en el hogar y a viejas tradiciones patriarcales que reducen a la mujer a un personaje “doméstico”. En este Trabajo Final de Grado se ha analizado la representación de la maternidad en tres de las *sitcoms* más vistas y valoradas por el público a lo largo de los tres últimos años: *Young Sheldon*, *Mom* y *Black-ish*.

**Palabras clave:** *Sitcom*, mujer, madre, maternidad, familia, hogar, estereotipo.

## **Resum**

L'origen de la *sitcom* es remunta als programes radiofònics de final dels anys quaranta, als Estats Units d'Amèrica. No obstant això, el format no coneix el veritable èxit fins a saltar a la pantalla petita. Les primeres comèdies de situació van tenir com a protagonistes famílies i, especialment, les mares i els pares. Amb la finalitat de fer riure al públic, aquest format va asseure certes regles, no escrites, sobre com havien de ser les trames, els escenaris, la durada dels episodis i, fins i tot, els personatges. Aquestes regles van conduir a les mares i a la maternitat a un bucle d'estereotips del qual els costaria sortir.

Amb el pas dels anys, les *sitcoms* han evolucionat, però el paper de les mares segueix ancorat en la llar i a velles tradicions patriarcales que redueixen a la dona a un personatge “domèstic”. En aquest Treball Final de Grau s'ha analitzat la representació de la maternitat en tres de les *sitcoms* més vistes i valorades pel públic al llarg dels tres últims anys: *Young Sheldon*, *Mom* i *Black-ish*.

**Paraules clau:** *Sitcom*, dona, mare, maternitat, família, llar, estereotip.

## **Abstract**

The beginning of the sitcoms started with the radiophonic programs at the end of the 40s in United States. But was with it jumps to the small screen when it had a great success. The first American sitcoms had the families as protagonist, and specially it focused on mothers and fathers. With the final purpose of entertain the public and try to create a set of canned laughs, this format stablished certain rules, about how should be the storyline, spaces, duration of a chapter and even the characters. This introduced the mother and the maternity in a stereotyped loop that would be difficult to leave.

With the pass of the years the sitcoms have evolved, but the mother role seems to be cling to the household and the old patriarchal traditions that reduces the women to a “domestic” character. In this final work of degree, has been analysed how the maternity is represented in three of the, more view and valuated for the public, sitcoms along the three last years: *Young Sheldon*, *Mom*, *Black-ish*.

**Key words:** Sitcom, woman, mothers, maternity, family, home, stereotype.

## Índice

<b>1. Introducción .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Marco Teórico .....</b>	<b>5</b>
2.1.La representación de la maternidad en la <i>sitcom</i> . Un recorrido histórico .....	6
2.2.Hipótesis .....	14
<b>3. Marco Metodológico .....</b>	<b>15</b>
3.1.Método .....	15
3.2.Muestra de análisis .....	15
3.3.Guion de análisis .....	17
<b>4. Marco Empírico .....</b>	<b>21</b>
4.1.Descripción .....	21
4.2.Protagonismo .....	22
4.3.Escenarios .....	22
4.4.Isotopías .....	23
4.4.1. Isotopías familiares.....	23
4.4.2. Isotopías domésticas .....	25
4.4.3. Isotopías de salud .....	26
4.4.4. Isotopías de sexualidad .....	27
4.5.Roles .....	29
4.5.1. Roles temáticos .....	29
4.5.2. Roles actanciales de la comunicación .....	31
4.6.Temporalidad .....	32
<b>5. Conclusiones .....</b>	<b>33</b>
<b>6. Bibliografía y webgrafía.....</b>	<b>38</b>

## 1. Introducción

Desde sus comienzos, la televisión ha sido una ventana desde la que se trasluce la realidad social, ya sea por su naturaleza informativa o por su búsqueda del entretenimiento. En el sector televisivo, gran parte de las producciones pertenecen al ámbito de la ficción, que adapta unas determinadas realidades sociales y las plasma en series, seriales, miniseries o *TVmovies*.

Las vivencias del hombre se adhieren a la pantalla e incluyen gran variedad de alegorías cargadas de verosimilitud. “Gran parte de lo que hacemos, pensamos y sentimos se encuentra representado por la realidad simbólica que los medios de comunicación crean” (Roda, 2001: 2).

Dentro de las series, encontramos la *sitcom*, un formato profundamente rígido, cuyo espectador, desde el primer momento, ya intuye cómo serán los personajes, escenarios y temáticas. Desde sus inicios, dentro del medio radiofónico, el éxito de las comedias de situación ha radicado, en gran parte, en el arquetípico rol femenino: el de una mujer que cumplía con sus labores en el hogar, pero que al mismo tiempo buscaba, con rebeldía, huir de dichas labores. Esto, sumado a un chiste cada 15 segundos y un sinfín de risas enlatadas, ha catapultado a la fama a la *sitcom*, le ha permitido dar la vuelta al mundo y la ha convertido en uno de los géneros más convenientes del imperialismo cultural norteamericano.

En las *sitcoms*, como en la vida real, las madres parecen ser el motor de gran parte de la historia, sobre todo si hablamos de comedias protagonizadas por familias. Si echamos la vista atrás nos encontramos con la joven Lucy Ricardo (*I Love Lucy*, CBS, 1951-1957), una ama de casa perfecta que no abandonaba su hogar, complacía a su marido y, después, a su hijo. A pesar de que esta serie fue pionera en cuanto a la representación del nacimiento de un nuevo miembro de la familia, lo cierto es que representaba a aquellas mujeres “perfectas” de los años cincuenta. Hoy, aunque la sociedad ha cambiado mucho desde entonces, continuamos viendo, en las comedias de situación americanas, resquicios de esos modelos de “perfección”, de las madres devotas y abnegadas que lo daban todo por el bienestar del hogar y la familia.

Precisamente por ello, por esa dualidad de modernidad y conservadurismo que se entrelaza en la comedia de situación, hemos decidido examinar la representación de la maternidad en dicho formato. En paralelo a la investigación académica, el visionado intermitente de *sitcoms* me condujo a observar que, a pesar del halo de modernidad que se intenta añadir, dicho formato no cambiaba ni se adaptaba a la realidad de una sociedad moderna. De allí que, además, el estudio se concentre en series de producción actual, que continúan en antena y tienen relevancia nacional e internacional.

A pesar de que se realizará un análisis de producciones actuales, es necesario concretar ciertos aspectos históricos y actuales que nos han impulsado a plantearnos un análisis de la maternidad en la *sitcom*. Históricamente, la mujer ha estado limitada al ámbito doméstico del hogar. No obstante, las distintas oleadas feministas han impulsado la separación de la mujer del rol materno. Desde la Segunda Guerra Mundial, miles de mujeres fueron llamadas a trabajar en las fábricas para sustituir a los hombres, ahora ocupados en librar batallas. Dichas mujeres jugaron un papel fundamental en el

mantenimiento de la económica. Sin embargo, no contaban con los mismos derechos que los hombres. Tras el fin del conflicto bélico, muchas mujeres volvieron al hogar, pero un sector importante continuó trabajando, ya sea porque habían perdido a sus padres o maridos o, simplemente, porque lo deseaban. El desarrollo laboral y profesional trajo consigo la búsqueda de una nueva fuerza y un nuevo poder femenino, así como la lucha por sus derechos colectivos, como un sueldo digno o el voto. Ambos temas se convirtieron en debates sociales de ámbito nacional. Mujeres de todo el mundo reclamaban el voto y mejoras en las condiciones laborales. Han pasado muchos años desde entonces y la mujer ha ido ganando terreno en distintos campos de la sociedad, sobre todo en el científico y el político. Ahora el debate se centra en el “techo de cristal”, que no es otra cosa que las barreras invisibles, de desigualdad, en el ámbito laboral. Unas barreras que muchos niegan y que, por ello, unas barreras de las que muchos no quieren hablar.

Actualmente, las mujeres no son solo madres y amas de casa. El concepto de maternidad ha cambiado y ya no existen esa denominación de “malas madres” por el simple hecho de desear disfrutar de sus vidas y tener sueños propios. Y, aunque la sociedad occidental, en ocasiones siga señalándolas como tal, lo cierto es que cada vez se ven más madres trabajadoras, altamente cualificadas y con aspiraciones personales aisladas del mundo del hogar. Pero, la convención tradicional de que las madres tiene que ser las encargadas de cuidar y criar a los hijos, lleva a que muchas de estas mujeres decidan dejar su trabajo o pedir un permiso de excedencia cuando se sumergen en el mundo de la maternidad. En España, más del 90% de los permisos de excedencia para el cuidado de los hijos, son solicitados por ellas y no por ellos<sup>1</sup>. Y es que, tal como señala Dalla (1971: p.7): “en la huelga o en el desempleo, el trabajo de la mujer nunca termina” porque, mientras “el marido tiende a leer el periódico y a esperar a que le cocinen y le sirvan la comida”, ella se encarga de trabajar dentro y fuera del hogar.

Tomando como referencia los estudios previos sobre la presencia de la maternidad y sus estereotipos en la pequeña pantalla, este trabajo tiene como objetivo **profundizar en las características de las figuras maternas de la comedia de situación, en todas sus dimensiones vitales: familiar, social, profesional y sentimental**. Asimismo, prestaremos especial atención a aquellas cualidades que formen parte de su esencia, la manera en que son presentadas a la audiencia y su potencial para transmitir valores culturales.

Para la consecución de dicho objetivo general, a lo largo de este proceso también nos hemos planteado alcanza objetivos específicos. En primer lugar, intentar demostrar que las madres de las *sitcoms* continúan situándose dentro del mencionado protagonismo coral, sin poder contar su propia historia, ya que siempre van acompañadas de otro miembro de la familia y, en pocas ocasiones, a aparecen fuera del hogar. Esta idea conecta con nuestro segundo objetivo: determinar si la maternidad sigue anclada en los escenarios domésticos, como si su vida fuera de la casa y de la familia no existiera. En paralelo, intentaremos identificar qué tipo de relaciones familiares, sociales, sentimentales y sexuales establecen y representan las madres de la comedia de situación. Finalmente,

---

<sup>1</sup> Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social. (2018). Excedencia por cuidados de hijos/as. Recuperado de <http://www.inmujer.gob.es/MujerCifras/Conciliacion/ExcedPermisos.htm>

analizaremos el papel de la maternidad en el ámbito laboral: situación y actividad laboral, rol profesional y cualificación académica.

Para la realización de este trabajo se han revisado los estudios sobre la representación de la maternidad en la televisión, concretamente dentro de la comedia de situación norteamericana, pero sin dejar de lado otros trabajos, también interesantes, centrados en la ficción. Entre los estudios seleccionados destacamos la labor investigadora de Stephanie E. Bor, cuyo estudio sobre la representación del embarazo y de la maternidad en *I Love Lucy* nos ha ayudado a conocer y establecer los precedentes de las series escogidas para el análisis. Para continuar con el recorrido histórico, hemos recurrido al análisis de Laguna Hernández quien, a pesar de no centrarse en la maternidad, nos ha ayudado a darle un contexto social a las obras que hacen hincapié en las madres. A su vez, a lo largo de este estudio, también nos centraremos en la maternidad haciendo uso de los postulados teóricos planteados por Rebecca Feasey, quien plantea el mito de la “buena” y de la “mala” madre y se adentra en la representación de la maternidad en la pequeña pantalla. Y, finalmente, como destacadas, citamos a Spangler y Kutulas. Ambas analistas nos han permitido conocer, en detalle, todas las comedias de situación norteamericanas que han representado la maternidad o el rol familiar que las envuelve.

Tras el recorrido histórico, planteamos la metodología de trabajo con la que analizaremos las comedias de situación que conforman la muestra. La metodología que utilizaremos está fundamentada en Lacalle & Gómez (2016), que integra unas aproximaciones cuantitativas y cualitativas. La muestra de análisis incluye cinco madres procedentes de tres series diferentes: tres madres y dos madres y abuelas de las comedias *Young Sheldon*, *Black-ish* y *Mom*.

## 2. Marco Teórico

Esta criatura es siempre una hechicera-creadora o una diosa de la muerte o una doncella que desciende o cualquier otra personificación. Es al mismo tiempo amiga y madre de todas las que se han extraviado, de todas las que necesitan aprender, de todas las que tienen un enigma que resolver, de todas las que andan vagando y buscando en el bosque y en el desierto (Pinkola, 1998, p.10).

Este texto de Pinkola nos evoca a aquella definición que, durante toda la historia, hemos asociado a la maternidad, pero sobre todo a la figura que la personifica: la madre. Una mujer delicada, pero protectora, amiga, educadora, guía y un sin fin de adjetivos que la sociedad le ha ido añadiendo a una parte de la naturaleza femenina que, parece ser, la define como persona.

En un recorrido histórico en el que situamos a la mujer como eje temático, observamos que los papeles que ha desempeñado, a pesar de las diferencias culturales existentes a lo largo y ancho del mundo, siempre conducen a la maternidad. La definición de “mujer” varía mucho a lo largo del mapa, ya que existen unas condiciones sociales y culturales que afectan al desarrollo de ésta. No obstante, la maternidad, indiferentemente de la época de la historia en la queramos posicionarnos, siempre acaba siendo una característica fundamental en la definición de “mujer” (Agudelo, 2016).

“Diversas imágenes han contribuido a la actual concepción de la maternidad en Occidente” (Visa, 2015, p.301), desde la divina imagen de la Virgen María, hasta las múltiples representaciones que ofrece la producción audiovisual actual. Todas ellas se han centrado en crear la imagen de una maternidad dedicada exclusivamente a los hijos y al hogar, dejando en segundo plano los intereses personales de la mujer. En palabra de Visa (2015, p.302), una mujer “que no fuera conflictiva ni tuviera deseos y personalidad propia”.

La mitificación de la maternidad ha conseguido que el acuerdo social sobre lo que es ser una “buena madre” nos remita, inequívocamente, a una mujer devota a sus hijos, capaz de sacrificarse por ellos. En palabras de Wolf (1942, p.108): “Ella, increíblemente encantadora. Ella era absolutamente altruista. Ella sobresalía en las artes del hogar. Ella se sacrificaba diariamente”. En definitiva, la “buena madre” viene definida por todos adjetivos que evocan bondad, devoción y generosidad. Son aquellas mujeres que se quitan el pan de la boca para dárselo a sus hijos.

Ahora bien, a pesar de que nuestra sociedad haya experimentados diferentes oleadas feministas, que poco a poco han ido desvinculando a la mujer del rol estrictamente doméstico, hoy en día continuamos observando numerosos contenidos audiovisuales que se empeñan en encerrar a la mujer en su rol materno. Pero “¿Por qué es necesaria la figura de la madre para recrear algo más? ¿La mujer sigue sin ser capaz de contra su propia historia?” (Caesar, 1995, p.120).

Uno de dichos contenidos es la *sitcom*, un formato televisivo que ha marcado la historia de la televisión norteamericana y la producción de comedia a lo largo y ancho del planeta. Según Fernández (2009), una *sitcom* es una producción televisiva que respeta una estructura clásica aristotélica dividida en tres actos, en este caso, marcados por tres



cortes publicitarios (Fernández, 2009, p.35). Así, justo antes de cada pausa se crea un *cliffhanger* o momento culminante. Otra característica definitoria de las comedias de situación es que la narración consta de pocas escenas de larga duración, rasgo que López (2011, p.99) explica argumentando que los episodios suelen durar unos 22 minutos y son autoconcluyentes, es decir, cada capítulo cuenta una historia independiente, no vinculada con la anterior, ni la posterior. Esto es, precisamente, lo que permite la perpetuación indefinida del mismo contexto narrativo.

Como su mismo nombre indica, la *sitcom* también viene definida por el tipo de humor que representa, el humor basado en las mismas situaciones en las que se ven envueltas sus protagonistas, unos personajes fijos y estereotipados. En palabras de López (2011, p.99): “Lo relevante en la *sitcom* es [...] la reacción de los personajes, estereotipos planos, ante las circunstancias que se les presentan y los gags cómicos que sus comportamientos generan ante situaciones disparatadas”.

## **2.1 La representación de la maternidad en la sitcom. Un recorrido histórico.**

Sin duda, la sitcom más emblemática de las décadas de los cincuenta fue *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), una comedia doméstica protagonizada por Lucy y Ricky Ricardo. Esta serie no solo fue pionera de este formato televisivo, sino que también constituyó toda una revolución al intentar romper con algunos de los tabúes que rodeaban a la figura de la mujer.

Lucille Ball, la actriz encargada de darle vida a Lucy Ricardo y protagonista innegable de la comedia, consiguió hacerse un hueco en la parrilla de programación del momento. “Era una época en la que no se encontraban mujeres guapas haciendo el payaso, no obstante, Lucille Ball cambió esa situación. No solo era cómica sino también empresaria” (Gil, 2018, p.9). Ball consiguió romper con los esquemas tradicionales y superó a toda la competencia, convirtiéndose en el programa más visto en los Estados Unidos de América.

Pero *I Love Lucy* no solo sentó un precedente en la introducción de la figura femenina como creadora y productora de la comedia televisiva, sino que también fue precursora en la presentación de la familiar y los roles de género que ofreció a la audiencia: “La temática general de *I Love Lucy* estaba centrada en las diferencias entre los roles de género y en las batallas de sexos en los problemas del hogar (Staricek, 2011, p.20). Lucy nunca se mostró conforme con su faceta doméstica y en cada entrega buscaba la forma de hacerse hueco en el entorno profesional. En los años cincuenta no era frecuente ver un personaje televisivo femenino que no realizara las labores del hogar o que no fuera sumisa. Pero Lucy lo hizo. Incluso después de descubrir que sería madre, Lucy continuó buscando oportunidades fuera del hogar: “El embarazo no sosegó su rebelión; ella continuaba encontrando un mundo más interesante detrás de la puerta que delimitaba los dominios femeninos” (Kutulas, 1998, p.15).

La maternidad de Lucy constituyó otro hito en la historia de la televisión. Lucy no fue el primer personaje cómico en ser presentado durante la gestación. Bor (2013) asegura que la primera representación del embarazo en la comedia apareció en 1948, en la serie *Mary Kay and Johnny* (DuMont Television Network, 1947-1949). No obstante, tal como

confirma Bor (2013), “los detalles y llegada del bebé no fueron representados en la programación” (p.465). Por ello, muchos historiadores y analistas consideran que el embarazo de Lucy fue el pionero. Como en el caso de *Mary Kay and Johnny, I Love Lucy* introdujo el tema de la maternidad como consecuencia del embarazo real de la actriz que interpretaba a Lucy. En lugar de ocultarlo, la actriz y comediante decidió incluirlo en la trama de la serie. Y, de paso, romper con un tema tabú en televisión: el propio embarazo.

La representación del embarazo no fue una decisión fácil para los creadores de la serie. La CBS prohibía cualquier imagen que evocase la más mínima connotación sexual. No obstante, la exhibición de la barriga de Lucy, al final, fue aprobada: “Los creadores de *I Love Lucy* finalmente dieron la aprobación de incorporar el polémico tópico en una historia de siete semanas de embarazo, que concluirían con el parto de Lucy Ricardo y la llegada del bebé” (Bor, 2013, p.465).

El embarazo fue un reto y Lucy lo consiguió. Sin embargo, la representación del ama de casa que buscaba escapar de las rutinas del hogar acabó tras la llegada del primer hijo, al tiempo que la guerra de géneros se suavizó. Así lo ratifica Kutula (1998, p.15) “Lucy ya no podía ser tan agitadora, y los siguientes desafíos al sistema que realizó fueron en favor de su hijo”. De esta manera, la revolución en Lucy se paró: la maternidad era un concepto demasiado asentado en la sociedad como para subvertirlo. Aquellos episodios en los que Lucy se rebelaba e intentaba escapar del estereotipado papel de ama de casa, se acabaron cuando el pequeño Ricardo llegó al hogar.

Kutulas (1998) asegura que la historia de Lucy también visibilizó las ansiedades surgidas en la postguerra, cuando el género masculino sintió que la mujer se apropiaba de tareas que no eran propias de su género. En décadas posteriores, el sociólogo Philip Wylie definió este concepto como *momism*, el cual contaba cómo la sociedad americana del momento percibía la maternidad (Spigel, 1992).

Tras el éxito de *I Love Lucy*, aparecieron muchas otras *sitcoms* que también buscaron idealizar el prototipo de familia americana y, en consecuencia, delimitar el rol social de la mujer: *The Honeymooners* (CBS, 1955-1956), *Father Knows Best* (CBS, 1954-1960) o *George Burns and Gracie Allen Show* (CBS, 1950-1958). A diferencia de *I Love Lucy*, algunas de estas comedias evadieron la temática de la guerra de géneros porque las mujeres ya habían “aprendido” cuál era su lugar y papel en la vida familiar: “En *shows* como *Leave It To Beaver* y *Father Knows Best*, esta guerra era innecesaria” (Kutulas, 2017, p.16). En estas comedias, los roles femeninos ocupaban un segundo plano, ya que el foco se centraba en la trama de los padres.

Estas primeras *sitcoms* marcaron el paradigma de la “buena familia”, así como los roles asignados a cada género: por un lado, la madre sumisa, ama de casa, mujer devota, comprensiva, pasiva y un largo etcétera; y, por el otro, una figura paterna que constituye el sustento económico del hogar y, por ello, estaba exento de las tareas del hogar. Tal como señala Feasey (2017, p.8): “La visión romántica de la vida familiar fue tan convincente, que generaciones posteriores continuamos comparando nuestras experiencias de maternidad con aquellas madres idealizadas que se quedaron en casa y que dominaron la pequeña pantalla en el período de posguerra”.

Ahora bien, durante los sesenta, una década marcada por la revolución y la contracultura, la sociedad empezó a ver no existía una única forma de hacer las cosas. A lo largo de esta década surgieron dos *sitcoms* que se acabaron convirtiendo en íconos de

varias generaciones: *Bewitched* (*Embrujada*, ABC, 1964-1972) y *La Familia Addams* (ABC, 1964-1966). Ambas comedias seguían la estela de sus predecesoras: una familia blanca, heterosexual, con uno o dos hijos. Sin embargo, consiguieron un potente elemento diferenciador.

La primera, *Bewitched*, “suministró una fuerte (y embriagadora) dosis de fantasía en la representación de la vida estadounidense contemporánea, conmocionando a los espectadores” (Buomo, 2012, p.63). Esta serie conquistó a una audiencia aburrída de las historias insípidas y prefabricadas sobre la vida domésticas, añadiendo magia y dinamismo al formato de la *sitcom*. No obstante, como en muchas otras comedias, el personaje femenino, aun teniendo poderes sobrenaturales, está dispuesto a dejarlo todo por conseguir aquello que más anhela: una familia. Como explica Kutulas (1998, p.16), “*Bewitched* (1964-1972) parecía una expresión cultural de misticismo femenino, sugiriendo que una bruja cambiaría su magia por un publicista y [...] y dos bonitos niños”.

Samantha, la protagonista de *Bewitched*, “era más inteligente, fuerte e independiente que su marido Darrin, el típico pelota de oficina” (Kutulas, 1998, p.16). Sin embargo, en el momento en que queda embarazada, su actitud y la de su marido cambian.

En un episodio de maternidad, Darrin intentó ayudarla en la casa, pero en su segundo intento esto interfirió con su trabajo real. El jefe le advirtió que las mujeres utilizaban la maternidad como una excusa para escapar de las tareas domésticas, por lo que Darrin dejó de consentir a Sam. Como venganza, la madre de Samantha, Endora, lo hechizó y lo dejó embarazado. Sus síntomas estereotipados de embarazo (cambios de humor, antojos y dolor de espalda) lo volvieron aún más disfuncional en el trabajo (Kutulas, 1998, p.16)

En este episodio se observa como Darrin intenta anular a Samantha en cualquier tarea fuera que no respecte al hogar, ya que se ve influenciado por su jefe, quien da por sentado que la intención de Samantha es huir de las labores domésticas y hacer que su marido se ocupe de ellas. Por el contrario, el empoderamiento femenino aparece reflejado a través del personaje de Endora, la madre de Samantha.

Así pues, *Bewitched* se debatía entre la tradición y la trasgresión. Por un lado, incluía escenarios de empoderamiento: “los episodios de maternidad de *Embrujada* equipararon la pérdida de poder del hombre, a la ganancia de fortaleza de las mujeres. Esto era una respuesta inquieta a los cambios de un mundo en el que las mujeres parecían apropiarse del rol de los hombres” (Kutulas, 1998, p.17). Por el otro, *Bewitched* continuó obstaculizando los intentos de cambio de las comedias domésticas que idealizaban y domesticaban el papel de la maternidad Routman (2016, p.23).

La segunda comedia destacable de la década de los sesenta, *La Familia Addams*, rompió con los esquemas de representación de la familia en la televisión, pero no en relación a los roles de género. Según Laguna (2013), se trataba de una familia gótica y tétrica, que habitaba un destartalado castillo. En relación al papel de la mujer y madre de la serie, Morticia Addams, Gawel (2018, p.7) señala que era “una persona que valoraba su matrimonio y familia por encima de cualquier otra cosa”, una personificación de la mujer y madre “perfecta”, aunque en un escenario muy diferente al tradicional. La relación con sus dos hijos es cercana y abierta, pero mientras se enorgullece de que su

hija sea una mujer fuerte y segura de sí misma, convierte a su hijo en el clásico “niño de mama” (Gawel, 2018, p.10).

En definitiva, a pesar de que, durante los sesenta, la *sitcom* intentó romper con los roles de géneros establecidos en una sociedad patriarcal, el papel de la madre continuó reafirmando la única forma socialmente aceptada de madre: la “buena madre”. Por el contrario, en la década siguiente, los años setenta, “las sitcoms comenzaron a tratar temas más controvertidos en una forma seria. Por ejemplo, la liberación femenina fue el tema principal de *The Mary Tyler Moore Show*” (Agosta, 2012, p.18). A lo largo de la década, las cadenas consiguen sorprender a la audiencia rompiendo con muchos tabúes.

Volvió a un giro en sus contenidos y discursos narrativos; en esta ocasión, dejaba de lado las situaciones y hechos fantásticos e imaginarios característicos de la década anterior para dar paso a un discurso de índole social. [...] se abandonaron algunos tabúes y se incorporaron al escenario tópicos como el divorcio, los conflictos raciales, la desconfianza en el gobierno norteamericano entre los trabajadores, los conflictos generacionales, las dificultades económicas, la independencia femenina (Laguna, 2013, p.17).

Una de las series más controvertidas de la época fue *M\*A\*S\*H* (CBS, 1972-83). En *sitcom* “planteaba la tragicomedia de un grupo de antihéroes, cirujanos y enfermeras de una unidad de campaña en la guerra de Corea” (Álvarez, 1999, p.20). La enfermera Margaret Hoolihan se convirtió en la mujer más relevante del relato: “Era agresiva y altamente competente pero también se beneficiaba de las relaciones sexuales que tenía con hombres poderosos” (Kutulas, 1998, p.20). En ningún momento de la serie, Margaret se convierte en madre, aunque sí hay un episodio en el que se trata su posible maternidad. Margaret reacciona con miedo, no se entusiasma: “Le preocupaba que el bebé desestabilizara aún más su matrimonio a distancia y esto la obligase a abandonar el ejército” (Kutulas, 1998, p.20). Así, la serie intentó dejar patente que el único anhelo de toda mujer no es convertirse en madre, sino que, por el contrario, es posible marcarse otras prioridades.

En relación a la maternidad, otro tópico recurrente de la *sitcom* en la década de los setenta fue el de la madre soltera. Ya fuese por divorcio, viudedad o decisión propia, las mujeres de las comedias de situación abandonaron la “perfecta familia americana”, para convertirse en cabezas de familia de núcleos monoparental. Un ejemplo de ello fue *Alice* (CBS, 1976-1985), protagonizada por “una viuda con un hijo adolescente, que tiene el sueño de ser cantante” (Spangler, 2003, p.138). Sin embargo, su trabajo como camarera en *Mel’s Dinner* se lo impedía. Alice era una mujer muy trabajadora, pero su sueldo solo le alcanzaba para sobrevivir, la realidad de muchas madres solteras.

Así pues, *Alice* introdujo un nuevo modelo de madre a la ficción televisiva: la madre soltera trabajadora que no dispone del tiempo necesario para atender todas las necesidades de sus hijos. Y no fue la única serie en hacerlo: “En los setentas, las comedias de situación televisivas mejor valoradas eran aquellas que le hacían frente a los problemas de género al crear personajes que desafiaban los clásicos roles maternos, y buscaban un darle un nueva placer visual a los espectadores” (Simmons, 2013, p.5).

En esa misma década se estrenó *Taxi* (ABC, 1978-1982; NBC, 1982-1983), que narraba las vivencias de un grupo de taxistas de Nueva York que eran explotados por su

jefe. Entre ellos destacaba Elanie Nardo, una madre divorciada que tenía dos trabajos a tiempo parcial. En *Taxi*, como *Alice*, el entorno doméstico es relegado a un segundo plano para presentarnos el rol profesional de la mujer, reflejando así las dificultades que vivía una minoría, las madres solteras sin ningún apoyo masculino, hasta ahora silenciada. La temática produjo ciertas reservas por parte del público, pero ambas comedias tuvieron gran éxito y consiguieron visibilizar un tema censurado por los medios. Sin embargo, es preciso destacar que ambas comedias presentaban modelos de madre soltera muy diferentes. Según Spangler (2003, p.139), “Para Alice, ser una madre trabajadora nunca fue fácil. En cambio, la habilidad de Elanie para balancear sus dos trabajos, pagar las facturas e impulsar su carrera al mismo tiempo que era una buena madre, hacía que pareciera sencillo”.

Los años setenta, además de sembrar la semilla del descontento femenino como consecuencia de una sociedad machista, vieron nacer la televisión por cable y, con ella, la diversificación de géneros y formatos:

Por un lado, los televidentes tuvieron un mayor acceso a diversos discursos narrativos nacionales e internacionales, y por otro, a medida que la televisión por cable se fue posicionando en los Estados Unidos, surgieron los canales de cable especializados, aquellos que sólo se dedican a emitir dentro de su programación un determinado formato televisivo (Laguna, 2013, p.16).

Esta progresiva fragmentación de los contenidos audiovisuales hizo que la audiencia fuese cada vez más exigente. Ahora buscaba cubrir sus gustos particulares y sentirse identificada con lo que veía. En este escenario, la supervivencia de la *sitcom* hizo necesario formular la pregunta: “¿hacia quién dirigir los contenidos y discursos narrativos?” (Laguna, 2013, p.16).

Uno de los temas escogidos para empatizar con la audiencia, así como reflejar la realidad de números hogares americanos, fue la familia de clase trabajadora. Así nació *Roseanne* (ABC, 1988-1997). La comedia presentaba una familia que, con muchas dificultades, llegaba a final de mes. Ambos padres trabajaban, de manera que la madre tenía una vida y unas preocupaciones más allá del hogar. Roseanne, la protagonista, nunca encajó en el arquetipo de la “buena madre”. Según Routman (2016), esta comedia contenía ideas claramente feministas y buscaba liberar a la mujer de la ficción de la maternidad y la ama de casa perfecta que había creado la narrativa televisiva. “Roseanne retomó aquellos temas sobre el descontento de la domesticidad que se había insinuado en *I Love Lucy* [...], el personaje lidia con los restricciones y contradicciones de la ideología doméstica” (Routman, 2016, p.25).

Roseanne es considerada, por la audiencia y la academia, como una de las primeras “malas madres” televisivas. Al pertenecer a la clase social baja y tener que trabajar a tiempo completo, Roseanne no podía permitirse el lujo de una familia “perfecta” de los años cincuenta: “Roseanne Connor es una mala madre ya que no disfruta de los mismos privilegios que la clase media y tiene una dura destreza en cuanto a la maternidad” (Feasey, 2017, p.9). Pero lo cierto es que Roseanne no pretendía ser una representación de una madre mala, al contrario, ella quería a sus hijos y se preocupaba por ellos, pero el poco tiempo que disponía para ocuparse de su familia y de sí misma



dejaban al descubierto la otra cara de la maternidad. El verdadero propósito de la serie era, precisamente, mostrar que la maternidad no es perfecta y que, como el resto de circunstancias vitales, tiene sus altibajos. De esta manera, la serie “negoció” con el público una nueva imagen de la “buena madre”: una madre que ya no tiene que ser una ama de casa sumisa y, mucho menos, estar completamente satisfecha por el simple hecho de ser madre.

En paralelo, la comedia abordó infinidad de problemáticas sociales como “la pobreza, el trabajo precario, la drogadicción, el sexo, el aborto, la obesidad, los problemas raciales, la violencia intrafamiliar y las diferencias entre los estratos socioeconómicos” (Laguna, 2013, p.17).

En los ochentas también marcó un hito el estreno de *The Cosby Show* (NBC, 1984-1992). En este caso, el elemento diferenciador fue la familia protagonistas: una familia afroamericana de clase media alta, una minoría casi invisible en los medios hasta ese momento. A diferencia de las anteriores representaciones de la sociedad afroamericana, de clase social baja y problemática, *The Cosby Show* tuvo una gran aceptación por parte del público. La comedia repetía la fórmula de “la vida familiar ideal” (Spangler, 2003, p.159) y presentaba a una figura materna idílica: Clair Huxtable, abogada de éxito, cuya principal actividad, en contra de todo pronóstico, es “educar a su entrañable marido (como hace con sus hijos)” (Simmons, 2013, p.6).

Como contrapunto a las comedias de los cincuenta y sesenta, la serie nos presenta a una madre trabajadora y con estudios universitarios, lo que demuestra que sus objetivos vitales van más allá de ser una “buena” madre y esposa. No obstante, su faceta profesional es relegada al olvido (prácticamente nunca es presentada en la pantalla), limitando al personaje al ámbito familiar y reforzando el estereotipo de “buena madre” que dedica gran parte de su tiempo al hogar.

En la década de los noventa la *sitcom* entra en su era dorada. Una etapa en la que la variedad temática sigue la misma tendencia de los años anteriores:

La década de los 90 fue especialmente dorada para este género televisivo, con títulos tan populares como *Seinfeld* (NBC, 1989) o *Friends* (NBC, 1994), cuyos episodios finales fueron auténticos eventos sociales y han sido considerados como un hito televisivo propio de la cultura del espectáculo actual (Fernández, 2009, p.34).

*Seinfeld* (NBC, 1989-1998) inauguró el famoso subgénero de la comedia de amigos, que con tanto éxito replicó *Friends*. A diferencia de la primera, *Friends* incluyó, en todos sus personajes femeninos, la temática de la maternidad. De hecho, la variedad de “maternidades” que representó esta *sitcom* fue amplia y pionera, intentando representar la sociedad moderna: Carol Willick y Susan Bunch eran madres lesbianas; Phoebe, madre subrogada; Rachel, madre soltera; Mónica, madre adoptiva y Erica, madre biológica de los hijos de Mónica.

Desde su segundo episodio, la serie llamó la atención presentando a una pareja de lesbianas enfrentándose juntas a la maternidad (Hersey, 2012, p.27). Aunque los dos personajes pasaron, rápidamente, a un segundo plano, la intención de los creadores fue visibilizar otros modelos de familia. Con el embarazo de Phoebe pasó lo mismo: el

personaje se convierte en madre subrogada, a través de una fecundación in vitro, para ayudar a su hermano y a la mujer de éste a ser padres. La inclusión de esta temática en la *sitcom* no dejó indiferente a los espectadores de la serie y no estuvo exenta de polémica. Abrió el debate sobre la explotación de las madres biológicas, la venta de bebés y el daño psicológico para la madre y la criatura. No obstante, al presentarse como una decisión meditada y un “regalo” por parte del personaje”, la cuestión no trascendió.

La maternidad de Rachel y Mónica, las otras dos protagonistas femeninas, fue muy diferente. La primera queda embarazada de su amigo y exnovio, Ross, tras un encuentro sexual fortuito. En un primer momento, la idea de un bebé aterroriza a Rachel: se encuentra en un gran momento de su carrera profesional y la perspectiva de un hijo sin una pareja estable como apoyo la aterraba. Como en *M\*A\*S\*H*, la serie plantea la posibilidad de que una mujer no desee concebir un hijo. Después del drama inicial y, incluso, una propuesta de matrimonio, Rachel decide ser madre soltera.

No obstante, aquí se acaba la correspondencia con la realidad. Muchos autores han señalado a Rachel modelo de mujer embarazada “perfecta”, que promulga un estereotipo y una representación irreal. Simmons (2013, p. 8) asegura que “Rachel no podía ser una mujer embarazada más idealizada: delgada, a la moda y deseable durante la mayor parte de la temporada, a pesar del continuo crecimiento de su barriga”. Así, Rachel marcó un modelo sobre cómo debía lucir el cuerpo embarazado: una figura sexualizada y prácticamente inalcanzable para la mayoría de la población femenina, que se correspondía con los modelos ideológicos de una sociedad machista y patriarcal.

Ahora bien, la maternidad de Rachel no fue completamente idílica. Tal como señala Hersey (2012), tras el parto, la serie visibilizó los miedos e inseguridades de una madre primeriza. Los personajes femeninos de la serie “casi no tienen conocimientos instintivos sobre la crianza de los hijos, reciben poca ayuda de sus madres y aprenden principalmente del ensayo y error” (p.25). Así, la serie deja patente que la maternidad se basa en el continuo aprendizaje entre madre e hijo y que las mujeres aprenden sobre la marcha cómo ser madres.

La llegada de un nuevo milenio trajo consigo un avance tecnológico sin precedentes y, en el ámbito televisivo, el *streaming*: la posibilidad de visionar contenido audiovisual dónde y cuando quiera el espectador. Según algunos autores, este cambio tecnológico implicó, también, un cambio en la clásica narrativa de la *sitcom*:

El modelo clásico de comedia había llegado a su punto más álgido y el siguiente paso sólo podía ser la renovación a través del camino de la innovación creativa. Los orígenes de este nuevo tipo de comedia están motivados por razones industriales, así como por las transformaciones televisivas derivadas de la hibridación de formatos televisivos en el panorama actual televisivo (Bonaut, 2009, p.4)

En ese contexto de hibridación surgieron títulos tan populares como *The Office* (BBC, 2001-2003), *Extras* (BBC-HBO, 2005-2007), *Arrested Development* (Fox, 2003-2006), *Modern Family* (ABC, 2009-) y *Mom* (CBS, 2013-). Las dos últimas de especial interés en la representación televisiva de la maternidad.

*Modern Family* mezcla el formato de *sitcom* con el documental participativo. En ella participan dos figuras maternas: Clarie Dunphy y Gloria Pritchett. Al inicio de la serie, Claire representa la típica ama de casa y refuerza el rol de la madre tradicional que centra su vida en la crianza de sus hijos (Staricek, 2011). No obstante, con el paso de los años, sus hijos dejan de ser niños y Claire decide volver a trabajar. Se podría decir que el personaje busca la realización personal fuera del hogar, pero lo cierto es que, al trabajar para su propio padre, nunca acaba de separar su vida familiar de la laboral.

Por su parte, Gloria Pritchett personifica, de forma aún más patente, un estereotipo: la seductora mujer latina de curvas pronunciadas, que conquista a un hombre mucho mayor que ella y con un elevadísimo poder adquisitivo. Pero Gloria no es una caza fortunas, porque representa que está profundamente enamorada de su marido. Gloria, según Staricek (2011, p.54) es “una esposa florero estereotipada”, que no trabaja ni se le conoce ninguna profesión o estudios previos. Esta misma autora señala que el personaje de Gloria “refuerza su posición sumisa ante Jay y, por lo tanto, continúa con la hegemonía que consolida su papel improductivo en la familia” (p.56). A pesar de parecer inofensivo, el rol de Gloria refuerza unos roles sociales caducos y peligrosos para la lucha feminista.

Esta *sitcom*, a pesar sus innovaciones a nivel de formato, reproduce los modelos maternos más tradicionales de la televisión norteamericana. Como Staricek (2011), indica que, a pesar de los intentos de la *sitcom* por ofrecer una representación más amplia de la sociedad, esta serie parece querer dar marcha atrás y volver a las madres de los años cincuenta.

Por el contrario, la serie *Mom* está protagonizada por dos “malas madres”: madre e hija, ambas exdrogadictas que han conseguido reconducir sus vidas. Así pues, la maternidad en esta *sitcom* está lejos de ser la idealizada en la comedia clásica. En esta serie se buscó tratar temas controvertidos y crear un diálogo colectivo sobre algunos problemas a los que se ve expuesta la clase social más precaria. Pero, precisamente por tratar problemas sociales con una mayor naturalidad, Feasey (2017) comenta que dicha comedia no fue bien recibida por algunos sectores, ya que “sugerían que tales experiencias no eran adecuadas para la producción de una comedia convencional”. Esto demuestra que existe un sector de la población que, a pesar de la evolución social y la ruptura de roles que ha vivido la mujer a lo largo de los últimos años, sigue estandarizado el papel de la madre en unas características que la encierran en el hogar y la familia. Por ello, en muchas ocasiones, “el público se refiere a estas mujeres como promiscuas” (Feasey, 2017, p.14), como si el hecho de ser una madre soltera que desea vivir su sexualidad y su vida en general, de una manera libre y sin ataduras, las convirtiese en “malas madres”. Como ironiza Feasey (2017) “la ‘buena’ madre dedica todo su ser físico, emocional y social a sus hijos” (p.14) y todo lo que no lleve a este sacrificio, pasa a un plano más juzgable y reprochable. Sin embargo, la audiencia fiel a la serie ha sido muy elevada y, por ello, la comedia se mantiene en antena. Esta serie no representa la clásica comedia de situación, al contrario, *Mom* busca romper con ese clasicismo y cambiar las risas fáciles y enlatadas por unas que creen debate.

De esta manera, y tras el repaso histórico a través del papel de la maternidad en la *sitcom*, podemos ratificar que “la ficción televisiva raramente apuesta por una representación original de la mujer dominante e independiente, sino que más bien opta



por la reproducción de características asociadas con la masculinidad” (Lacalle y Gómez, 2016, p.61). La producción cómica parece aún no comprender que una mujer no solo es abnegación, dulzura, maternidad y hogar.

## **2.2 Hipótesis**

- A pesar de los cambios sociales y el avance en las libertades de las mujeres, las *sitcoms* actuales continúan representando un papel de madre clásico e idealizado.
- La vida de los personajes femeninos en las *sitcoms* familiares, tiene como eje motor el bienestar del hogar y sus miembros.
- En las comedias de situación, las madres carecen de una gran vida social y normalmente las vemos desarrollar sus actividades dentro de la casa.
- Las labores del hogar continúan siendo un trabajo destinado a las madres.
- En el sector laboral, estas madres, tan solo desempeñan trabajos precarios o que requieren poca formación.
- La figura masculina del marido/padre casi no interviene en las tareas de la casa o en la crianza de los hijos.
- La relación de estos personajes femeninos, con el resto de la familia, en muchas ocasiones es de conflicto.

### **3. Marco Metodológico**

#### **3.1 Método**

En el marco teórico hemos recogido las principales aportaciones teóricas a la representación de la maternidad en la comedia televisiva estadounidense. Dichas aportaciones han sido, mayoritariamente, de carácter cualitativo. Sin embargo, con el objetivo de conseguir el mejor resultado posible, hemos optado por la combinación de metodologías cualitativas y cuantitativas, basándonos en el trabajo de investigación realizado por Lacalle & Gómez (2016).

Realizaremos una observación y comparación entre los personajes femeninos cómicos más populares y con rol materno de la actual parrilla televisiva de Estados Unidos de América, para identificar de qué manera son representados y evaluar su importancia a lo largo de la narración. Estas mujeres y madres serán estudiadas a la luz de los principios teóricos planteados desde la sociología y la comunicación, puesto que el objetivo es abordar, en paralelo, su rol social y narrativo. Es preciso recordar que, tal como indicábamos en el marco teórico, este trabajo concibe el concepto “maternidad” tal como fue definido por Badinter (1980) y Kinibiehler (2001): una construcción social.

Teniendo todo esto en mente, hemos considerado que la metodología idónea para abordar la representación de la maternidad en la *sitcom* estadounidense era un análisis de personajes. Para ello, como hemos comentado antes, nos hemos basado en la investigación de Lacalle & Gómez, *La representación de la mujer en el contexto familiar de la ficción televisiva española*, en cuya metodología se encuentran aproximaciones cualitativas (socio-semiótica y *script theory*) y cuantitativas (SPSS). La socio-semiótica hace referencia al discurso social mientras la *script theory* es una referencia importante para los autores que sostienen la importancia del contexto. Por último, mientras en la investigación original se empleó SPSS (Statistical Package for the Social Sciences), en este trabajo utilizaremos Excel, cuyas funcionalidades ya permiten el análisis de una muestra más reducida de personajes.

#### **3.2 Muestra de análisis**

Para el análisis se ha decidido optar por las comedias de situación estadounidenses, puesto que son, sin duda, las comedias televisivas de mayor impacto internacional. Así pues, los primeros criterios de selección fueron el formato y el país de origen. Ahora bien, para la selección de las *sitcoms* nos planteamos otros criterios, tales como la época de ambientación, los tipos de madre y el periodo en antena (número de temporadas).

Dadas las características temporales y de extensión de un Trabajo de Fin de Grado, hemos decidido centrarnos en tres producciones con una o más representaciones de la maternidad. Así pues, para ampliar al máximo el abanico de representaciones, cada una de las series escogidas presenta un modelo materno diferente al de las otras dos producciones. Es decir, cada comedia muestra una cara diferente de la maternidad.

Para escoger esas tres comedias, en primer lugar, nos fijamos en las producciones que se emiten actualmente en Estados Unidos de América, ya sean de estreno (temporada 2019-2020) o lleven varios años en antena. De esta manera, todas las comedias que ya

habían finalizado, como *The Middle* (ABC, 2009-2018) o *The Big Bang Theory*, fueron descartadas. La mayoría de producciones estrenadas y concluidas en el pasado ya han sido estudiadas detenidamente, tal como pasa con la misma *The Big Bang Theory*, que ha sido abordada desde múltiples perspectivas. Lo mismo sucede con *Modern Family* (2009-) que, además, está a punto de finalizar su larga trayectoria de éxito en antena. Precisamente estos dos factores son los que nos han conducido a excluirá de la muestra de análisis: su finalización inminente y su cuantiosa investigación académica.

También han sido descartadas las comedias de situación animadas. Aunque pertenecen al mismo formato, la *sitcom*, la animación les permite explorar una comicidad que está fuera del abasto de la imagen real y que, en muchas ocasiones, las aleja de la verosimilitud. Las comedias animadas consideramos que, por sus características, conjugan un grupo digno de análisis en otro trabajo de investigación, dedicado exclusivamente a ellas. En definitiva, descartamos series como *Los Simpsons* (Fox, 1989-), *Family Guy* (Fox, 1999-) o *Bob's Burgers* (Fox, 2011-).

Ahora bien, dado que el objeto de estudio es la representación de las madres, hemos descartado todas aquellas producciones que carecen de una figura maternal como protagonista. Así, series como *The Neighborhood* (ABC, 2018-) o *Last Man Standing* (ABC, 2011-) quedan fuera del análisis por estar protagonizadas por una figura masculina mientras la representación de la maternidad queda en segundo plano. Otras comedias de situación, como el revival de *Murphy Brown* (CBS, 2018-2019), *Superstore* (NBC, 2015-), *American Housewife* (ABC, 2016-) o *Carol's Second Act* (CBS, 2019-), presentan una situación similar: a pesar de tener una protagonista femenina, el rol materno no las caracteriza como personaje. Comedias como *Happy Together* (CBS, 2018-2019), *Bless This Mess* (ABC, 2019), *Schooled* (ABC, 2019), *Single Parents* (ABC, 2018-), *Will and Grace* (NBC, 1998-) o *Abby's* (NBC, 2019) protagonizadas por a un grupo de amigos o a una pareja sin hijos, también carecen de una representación de la maternidad relevante o significativa.

Algunas *sitcoms* como *Kids Are Alright* (ABC, 2018-2019), *Life In Pieces* (CBS, 2015-2019), *The Mick* (Fox, 2017-2018) o *Speechless* (ABC, 2016-2019) tuvieron una corta emisión y fueron canceladas tras pocas temporadas. Su poco tiempo de difusión nos hace llegar a la conclusión que no llegaron a un público mayoritario y por ello también se han excluido. Tras repasar la programación televisiva estadounidense de los últimos años, es preciso destacar el *revival* de *Roseanne* (ABC, 2018). Dada la relevancia de esta serie en relación a su representación de la maternidad, ya señalada en el marco teórico, sería de esperar que se incluyera en la muestra de análisis. No obstante, al ser cancelada tras una única temporada y haber sido tan profundamente estudiada hace tres décadas nos ha parecido prescindible en este momento.

En definitiva, y tras aplicar todos los criterios de selección antes indicados, la lista de producciones se reduce a cuatro. La primera es *Mom* que, tal como hemos explicado en el marco teórico, es una serie que nos cuenta la vida de una familia disfuncional en un hogar liderado por dos madres de diferentes generaciones (madre y abuela). Se trata de una *sitcom* de gran éxito de audiencia que presenta una cara poco conocida de la maternidad. De allí, que hayamos considerado interesante integrarla en la muestra y, además, utilizarla como contrapunto de otros ejemplos más “castos”.

La segunda serie clasificada fue *Black-ish* (ABC, 2014-), que explica el día a día de una familia afroamericana. Contrariamente a la clásica *sitcom* sobre familias afroamericanas, *Black-ish* nos presenta una familia completamente alejada del entorno habitual en el que acostumbran a ser representados los negros en América: los barrios marginales. En lugar de eso, nos presenta una familia con un alto poder adquisitivo. Además, a diferencia de *The Cosby Show*, la primera comedia en presentar una familia afroamericana de clase social alta, Rainbow Johnson la madre de la familia, sí es presentada en su lugar de trabajo y su profesión (médico) juega un rol determinante en su caracterización.

Finalmente, la selección nos dejó con dos comedias que plantean el mismo punto de partida: una familia americana blanca, formada por un matrimonio heterosexual con dos hijos y una hija, ambientada en los años 80. Se trata de *The Goldberg* (ABC, 2013-) y *The Young Sheldon* (CBS 2017-). Las figuras maternas de ambas series son similares, pero dispares al mismo tiempo. Beverly (*The Goldberg*) y Mary (*The Young Sheldon*) se vuelcan en hacer feliz a sus hijos y mantenerlos protegidos, sobre todo al hijo más pequeño, Adam y Sheldon, respectivamente. En ambos casos, el bienestar del hijo más pequeño les produce cierta angustia. No obstante, mientras que Beverly tiene un carácter eufórico y es excesivamente controladora con sus hijos, Mary es mucho más tranquila y reflexiva.

Dado que ambas series son muy similares, decidimos analizar solo una de ellas. Para decidir cual serie pasaba a formar parte de la muestra, nos concentramos en el personaje objeto de estudio: la madre de familia. Beverly es una de las protagonistas de la serie y su obsesión por el bienestar de Adam la sitúa en medio de casi todas las tramas. Mary, aunque también es protagonista, a veces se oculta bajo la sombra de Sheldon, el centro de todo el argumento. No obstante, la aparición de Connie Tucker “Meemaw”, la abuela de Sheldon, nos permite analizar dos roles maternos en una misma serie. Además, las personalidades de ambas mujeres son completamente dispares. Por todo ello, finalmente nos decantamos por incluir *Young Sheldon*.

Así pues, tres comedias conforman nuestra muestra de análisis: *Mom*, *Young Sheldon* y *Black-ish*, cada una de ellas con una representación de la maternidad muy particular.

Ahora bien, dado que estas tres series juntas representaría 67 episodios, y esta cifra sobrepasa con creces el alcance y las características de este trabajo, hemos decidido analizar una única temporada. En el caso de *Mom* y *Young Sheldon* analizaremos la primera, como suele hacerse en la mayoría de trabajos de investigación, pues es en dicha temporada que se presentan los personajes principales y las tramas que vehicularan todo el argumento. Por el contrario, en el caso de *Black-ish* hemos decidido escoger como muestra la cuarta temporada, ya que es el momento en el que Rainbow da a luz a su último hijo y la familia protagonista es “completada”.

### 3.3 Guion de análisis

Nombre del personaje
<b>1. Descripción</b>

Personaje
Edad
Aspecto físico (atractiva/no atractiva)
Nacionalidad
Origen (autóctona/extranjera)
Estilo (sofisticado, general, tribu urbana, otros)
Estado social (soltera, casada, divorciada, pareja conviviente, pareja no conviviente, viuda)
Clase social (alta, medio-alta, media, media-baja, baja)
Domicilio (familia extensa, familia ascendente, familia descendente, sola, otros)
Situación Laboral (estudiante, trabajadora, parada, ama de casa, jubilada, otros)
Problemas relacionados con el trabajo
Categoría Laboral (licenciada/diplomada, administrativa, oficio, sin cualificación, camarera/dependiente, funcionaria, otros, N/S)
Ocio (bares/restaurantes, discotecas/fiestas privadas, deportes, medios, cultura, juegos, otros, N/S)
<b>2. Protagonismo</b>
Protagonismo
Protagonismo especificado/construido
Personaje principal/secundario
Personaje Individual/coral
<b>3. Escenarios</b>
Escenario casa
Escenario trabajo
Escenario(s) ocio
Escenario calle
<b>4. Isotopías</b>
<b>4.1. Isotopías/familiar</b>
Presencia familiar (sí/no)
Hermanos
Ascendientes (abuelos, padres, tíos)
Descendientes (hijos, sobrinos, primos)

Relación familiar (apoyo/confrontación)
Relación con hijos
Relación con pareja/cónyuge (en caso de aparecer)
Relación con progenitor(es)
Problemas
Problemas generacionales
Problemas con conviviente (pareja/cónyuge)
Problemas otros (vivienda, economía, etc.)
<b>4.2. Isotopías/domésticas</b>
Trabajo en el hogar
Tiempo invertido en labores domésticas (completo, parcial, N/S)
Ayuda recibida en labores domésticas
Progenitores
Pareja
Hijos
Otros
<b>4.3. Isotopías/salud</b>
Condicionamiento
Físico
Psiquiátrico
Psicológico
Enfermedades
Trastornos alimentarios
Relacionadas con la edad
Graves
Leves
Adicciones/malos hábitos
Drogas
Alcohol
Tabaco

Juego
<b>4.4. Isotopías/sexualidad</b>
Activo/No activo
Monorelación/Plurirrelación
Triángulos amorosos
Embarazos no deseados
<b>5. Roles</b>
<b>5.1. Roles temáticos</b>
Doméstico
Profesional
Familiar (hija, madre, abuela, esposa, otros)
Religioso
<b>5.2. Roles actanciales de la comunicación</b>
Perspectiva narrativa
Monoperspectiva personaje (siempre, frecuentemente, raramente, nunca)
Narrador (voz off)
<b>6. Temporalidad (pasado, presente, otros)</b>

## **4. Marco Empírico**

### **4.1. Descripción**

Los personajes que vamos a analizar en este trabajo se agrupan en dos grupos de edad más o menos diferenciados: de los 30 a los 45, y de los 50 a los 70. En el primero encontramos a todas las madres, Rainbow Johnson (43), Christy Plunkett (35) y Mary Cooper. Y en el segundo encontramos las abuelas: Bonnie Plunkett (51) y Coonie Tucker. La edad de Mary y de Coonie “Meemaw”<sup>2</sup> no se especifica en la serie y, por tanto, la desconocemos, aunque por su aspecto físico podemos intuir que ambas pertenecen al rango de edad atribuidos. A pesar de la diferencia de edad entre estas madres, podemos observar como todas ellas tienen un aspecto físico atractivo.

Todas las sitcoms analizadas coinciden en que sus personajes maternos son de nacionalidad estadounidense y, a pesar de que todas ellas son de origen autóctono, hay que destacar que Rainbow tiene raíces afroamericanas. Tanto Mary como Rainbow están casadas y conforman el grupo más convencional. Mientras que Meemaw es viuda, Christy está divorciada y Bonnie soltera.

Tanto Mary como Rainbow viven en domicilio con familia extensa, mientras que Meemaw, a pesar de pasar mucho tiempo en casa de Mary, vive sola. Christy y Bonnie viven en un domicilio con familia descendente y ascendente, ya que, desde el segundo episodio, sabemos que Violet (la hija mayor de Christy y nieta de Bonni) está embarazada. En cuanto al estilo de cada, la mayoría coinciden en una forma de vestir general, sin una estética fuertemente definida. La única excepción es Rainbow, que tiene un estilo sofisticado, que coincide y revela su elevado nivel de ingresos. Algunas prendas y peinado, además, son característicos de una tribu urbana, la afroamericana.

La clase social de estas madres es bastante dispar. Rainbow, como mencionábamos antes, destaca por tener una casa grande y un elevado estatus económico, permitiéndose poder pagar un colegio privado para sus cuatro hijos. Por ejemplo, en el quinto episodio de la cuarta temporada, refiriéndose a su hijo Junior, señala: “Siempre nos preocupó hacerlo criado en una burbuja. Así conocerá a gente de otros estratos sociales”. Por su parte, Mary Cooper y Meemaw pertenecen a la clase social media y ninguna de las dos tiene grandes problemas económicos, pero tampoco pueden permitir lujos. Finalmente, Christy y Bonnie pertenecen a la clase social baja y les cuesta “llegar a fin de mes”. Una de las primeras frases de Christy en la serie deja claro su baja estatus social: “No puedo permitirme eso, tengo que alimentar a mis hijos” (T1,E1).

Al igual que en la clase social, la actividad laboral de estas mujeres también es muy diversa. Mary Cooper es ama de casa, y pasa la mayor parte de su tiempo dedicándolo al hogar. Aunque a partir del episodio 14, el pastor de la iglesia a la que es devota, le ofrece trabajo como secretaria de la parroquia. Su reacción es de alegría y acepta el trabajo. En un primer momento se intenta introducir la problemática de la conciliación familiar y laboral, pero lo cierto es que solo la vemos trabajando en ese capítulo. Rainbow Johnson, por el contrario, es doctora en medicina y la ejerce. Su baja por maternidad nos impide verla desempeñar su trabajo durante los primeros episodios. No obstante, en el décimo episodio se reincorpora a su trabajo y se enfrenta, nuevamente,

---

<sup>2</sup> A partir de ahora para facilitar la lectura, se utilizará “Meemaw”, el apodo de Coonie Tucker para hacer referencia a ella.



a la problemática de la conciliación familiar y laboral planteándose, incluso, dedicarse en exclusiva a sus hijos.

Christy también trabaja y se ocupa de sus hijos. Hace malabares entre sus turnos como camarera en un restaurante y las labores propias del hogar. La precariedad de su trabajo se debe a su casi nula cualificación: “Primero tendría que sacarme el graduado escolar” (T1.E1). Además, ella misma agrava su situación laboral al mantener relaciones sexuales con su jefe, un hombre casado. Finalmente, Meemaw es jubilada y Bonnie está en el paro la mayor parte de la temporada y carece de cualificación.

Las actividades de ocio son escasas entre estas madres. Mary Cooper y Meemaw acostumbra a ir a la iglesia y, en el octavo episodio, acompañadas de Missy (hija de Mary y nieta de Meemaw), las vemos en la peluquería. Rainbow no aparece realizando ninguna actividad de ocio, pero sabemos que practica yoga con otras amas de casa del colegio de sus hijos. Por último, Christy y Bonnie sí que aparecen de forma frecuente en bares y restaurantes con sus amigas, en citas románticas y las reuniones de alcohólicos anónimos.

#### **4.2. Protagonismo**

El 100% de las madres analizadas tiene protagonismo principal, aunque no en todos los casos podemos hablar de protagonismo especificado. Tanto Mary Cooper, como Meemaw y Rainbow, tienen un protagonismo construido, ya que son personajes corales y comparte su importancia narrativa con prácticamente el resto del elenco. Por el contrario, Christy y Bonnie, tienen protagonismo especificado: ambas son construidas de forma individual y la historia gira en torno a ellas dos.

#### **4.3. Escenarios**

El hogar es el escenario central de estas comedias de situación, de allí que será el espacio en el que aparecen estas mujeres con mayor frecuencia. Como ya especificamos antes, Mary es ama de casa y, aunque también tiene un trabajo en la iglesia, en la mayoría de los capítulos la vemos en la cocina o encargándose de sus niños. Algo parecido sucede con Rainbow, quien, aunque antes trabajaba, ahora aparece mayoritariamente en casa porque está de baja por maternidad y luego decide quedarse en casa para cuidar de sus hijos y de Drew, su marido. El 90% de sus apariciones son dentro del hogar.

Meemaw, al ser jubilada, pasa gran parte de su día en casa de su hija. No aparece realizando labores del hogar, pero sí cuidando de sus nietos. Por otro lado, Christy pasa gran del tiempo en la casa, pero sus “obligaciones” en el hogar no son su prioridad: “Soy madre soltera y no tengo mucho tiempo” (T1.E3). Bonnie, al igual que Christy, pasa tiempo en casa, pero tampoco es su único escenario.

En cuanto a los escenarios laborales, es preciso señalar que Bonnie y Meemaw no trabajan, de manera que no aparecen en dicho tipo de escenarios. En cuanto a Mary y Rainbow, coinciden en que aparecen trabajando en un único episodio de la temporada, por lo que su presencia en el ámbito laboral es escasa. Por último, Christy pasar mucho tiempo en su trabajo, casi tanto como en la casa.

Los únicos dos personajes que destacan por aparecer en escenarios de ocio son Bonnie y Christy Plunkett, mientras que Mary solo tiene una actividad de ocio. Rainbow y Meemaw solo aparecen en un episodio en un escenario de ocio. A pesar de ello, a todos

estos personajes los vemos salir a la calle, ya sea en coche o por los alrededores del colegio de sus hijos/nietos.

#### **4.4. Isotopías**

##### **4.4.1. Isotopías familiares**

Todos los personajes analizados tienen una alta presencia familiar ya que, precisamente, conviven con ellos: hijos y/o nietos. No obstante, solo dos de estas madres tienen hermanos. Mary Cooper tiene dos hermanos, aunque no aparecen en pantalla; mientras Rainbow tiene una hermana, que aparece en un único (T4.E11).

En cuanto a la presencia de familiares ascendentes (padres, tíos, abuelos), tenemos dos personajes que carecen de estos: Bonnie Plunkett es huérfana (“A mí me abandonó mi madre y me crié en un hogar de acogida”, (T1.E18) y Meemaw, por su avanzada edad, suponemos que ha perdido ambos progenitores. Por el contrario, Mary vive muy cerca de su madre (Meemaw) y, aunque se quieren, se enfrentan en casi todos los capítulos. Mary la culpa de que ella se tuvo que criar sola, a lo que su madre responde, por ejemplo, “¿Crees que estaba bailando? Tenía dos trabajos para tu padre perdiera el dinero en la maldita cadena de fotomatos” (T1.E8). Solo consiguen ponerse de acuerdo en un episodio: Sheldon (hijo de Mary y nieto de Meemaw) recibe una beca para ir a un instituto privado y ambas quieren que vuelva (T1.E10).

Christy vive con la su madre, Bonnie, con quien tiene una relación muy complicada, basada en el reproche continuo por su falta de atención y cuidados durante la infancia. El padre de Christy, después de abandonar a Bonnie, reaparece de repente e inicia una relación con su hija (T1.E15). Por su parte, la madre de Rainbow, Alicia, aparece en varios episodios de la temporada y, a pesar de que ella sí tuvo una infancia feliz, la relación con su madre no es perfecta. Rainbow le reprocha su crianza liberal y espiritual: “Mamá, no dejaré que la traumáticas como hiciste conmigo” (T4.E1).

La relación que tienen todas estas madres con su familia descendiente, en la mayoría de los episodios, es de confrontación. A pesar que no existen grandes problemas, más allá de los típicos desacuerdos familiares, la realidad es que normalmente son ellas contra el mundo. Mary no tiene una mala relación con sus hijos, pero al estar ellos atravesando una edad complicada, suelen discutirse y Mary se ve obligada a reafirmarse: “Me da igual que creas que eres un adulto. Soy tu madre y harás lo que te diga” (T1.E18). No se puede decir lo mismo de la relación entre Meemaw y Mary, puesto que la primera se pasa los días haciendo comentarios irritantes sobre lo “santurrón” que es su hija: “Tu mami es una aburrída, cielo” (T1.E8) o “A veces tu mami es una hipócrita” (T1.E14). Además, durante el octavo episodio, Meemaw le dice a Mary: “Eres la única de mis hijos que me sigue hablando”, evidenciando que la relación con el resto de sus hijos, los dos hermanos de Mary, es aún peor. No obstante, la mala relación con sus hijos no se replica con sus nietos, de quienes es amiga e incluso cómplice: “Era nuestro secreto, ¿qué coño haces?” (T1.E8), “Vamos, soy tu Meemaw, te hago galletas. ¿Qué tal un poco de *quid pro quo*?” (T1.E5) o “Intento darle a mi nieto asesoramiento económico” (T1.E9).

Por otro lado, y casi como excepción, vemos como Rainbow tiene una buena relación con sus hijos. Por lo general, ellos se preocupan por ella y buscan pasar tiempo

con su madre: “Invento cosas de que hablar para estar contigo, porque iré a la facultad en un año y ya te extraño, aunque estés delante” (su hijo Junior en T4.E3). No obstante, de forma puntual, sus hijos le recriminan ciertas acciones: “Tiene once años. No soy experta, pero eso es un fracaso como madre” (Zoey en T4. E6). Pero en todos los casos, estos conflictos se acaban resolviendo con un final feliz.

La relación de Christy con sus hijos es complicada, como consecuencia a su antigua adicción a las drogas y el alcohol. Su hijo pequeño, Roscoe, no tiene ningún resentimiento hacia ella; pero Violet, su hija mayor, sí, y se lo expresa siempre que puede: “¿Quieres que te recuerde cómo era la vida cuando bebías?” (Violet, T1.E9) o “Mamá, Luke y yo llevamos juntos como un año. Pero solo te has fijado cuando has dejado de beber” (Violet, T1.E1). Lo mismo sucede en la relación entre Bonnie y Christy, que está basada en el constante reproche de su hija por haber tenido una infancia desatendida: “Tú me has hundido la vida, así que empate” (T1.E5) o “Puede que necesite un mejor ejemplo que yo. Pero esa, desde luego, no eres tú” (T1.E1). Como en el caso de Meemaw, la complicada relación entre madre e hija no se replica con los nietos: Bonnie intenta dedicarse más y ser una abuela más comprensiva y atenta. Por ejemplo, apoya a Violet cuando se hace la prueba de embarazo, juega con Roscoe al póker y acompaña a Violet a las clases de parto: “Tú eres la mejor de las abuelas” (T1.E17). Pero, a pesar de la mala relación entre madre e hija, a lo largo de la temporada se observa como la tensión se va relajando.

Mary Cooper y Rainbow Johnson son las dos únicas madres analizadas que tienen cónyuge. Ambas tienen una relación de confrontación con ellos, sobre todo en relación a la crianza de los hijos. Los problemas de Mary con George no suelen ir más allá de alguna discrepancia: “Mamá y papá necesitan un descanso (...) ¡No nos vamos a divorciar!” (T1.E12). Aun así, en todos los casos, es Mary la que sale vencedora de las disputas. Rainbow y Dre parecen tener una relación idílica: él es como un niño grande, pero ella es paciente y tranquila. De hecho, muchas veces, ella también ejerce de madre con Dre. Sin embargo, el paso de los años y los cambios han hecho que el matrimonio se deteriore y se planteen la separación: “Habérmelo dicho hace tiempo y no haber esperado tantos años, guardándote ese rencor que llevas siempre dentro” (Rainbow, T4.E21). Pero, a pesar de los problemas conyugales, el matrimonio acaba dándose cuenta de que juntos son más fuertes e intentan comenzar de nuevo: “El antiguo matrimonio acabó y ahora hay que centrarse en el nuevo que estamos empezando a construir juntos” (Rainbow, T4.E22).

Christy no está casada y mantiene, a lo largo de la temporada, dos relaciones amorosas que, al final, acaban saliendo mal. Primero mantiene una relación con un joven ingeniero, Adam. Ella intenta ir despacio y hacer las cosas bien: “No pienso acostarme con él hasta que hayan unos sentimientos dónde edificar (...) Soy una dama” (T1.E8). Pero las cosas nos avanzan como deberían y, al final, Christy acaba cortando con Adam: “Todavía no sé bien quien soy. Y hasta que no lo sepa no estaré preparada para tener una relación” (T1.E8). Después, inicia una relación con David, un atractivo bombero que tiene debilidad por las drogas y el alcohol. Christy sabe que no es el adecuado para ella (“sé que no me conviene. Pero no quiero volver a estar sola”, T1.E16), pero continúa saliendo con él y empieza a mentir, faltar al trabajo e, incluso, comprar droga para él, y los sentimientos empiezan a aflorar: “Creo que me estoy enamorando de ti” (David, T1.E17). No obstante, un incidente hace que Christy se dé cuenta de que David es un

mujeriego y corta la relación. Además de estas dos relaciones, Christy también mantiene una extraña relación de conveniencia con su jefe, mientras que con su exmarido mantiene un vínculo de afecto y amistad.

En mayor o menor medida, todas las historias de estas madres presentan problemas de índole generacional, aunque es preciso destacar los de Mary y Meemaw, así como los de Bonnie, Christy y Violet. Como ya comentamos anteriormente, Mary guarda cierto rencor hacia su madre porque siente que se tuvo que criar sola: “Me crié sola como una salvaje” (Mary, T1.E8), a lo que su madre responde: “¿Crees que no me siento mal por no haber estado en casa tanto como me hubiese gustado? ¡Claro que me sentía mal!” No obstante, los problemas generacionales en *Mom* van más allá de los reproches por una infancia solitaria, dado que el problema del embarazo adolescente, las drogas y el alcohol se repiten generación a generación, hasta que Violet decide romper con el: “He decidido dar al bebé en adopción” (T1.E18), a lo que su madre responde: “Estas rompiendo el ciclo, vas a tener una vida mejor que la mía y vas a asegurarte de que este bebé también la tenga”.

En cuanto a otros problemas, solo destaca la situación económica precaria en la que viven Christy y Bonnie: “¿Sabes lo difícil que es esta crisis? ¿Qué una mujer mayor de 40 encuentre trabajo?” (Bonnie en T1.E9) o “Ando un pelín mal de pasta, ¿podrías pasarme algo de comida?” (Christy en T1.E18). Ambas intentan ayudarse, pero, en ocasiones, no pueden ni siquiera contar con que la otra le saque del apuro: “Te ayudaría si pudiera, pero también estoy sin blanca. A penas llego a fin de mes” (Bonnie en T1.E5).

#### **4.4.2. Isotopías domésticas**

Una de las características comunes en estas madres, exceptuando Meemaw, es que todas ellas realizan trabajo en el hogar. Como ya comentamos antes, Mary es ama de casa y todas las labores del hogar recaen sobre ella, así como el cuidado de los niños. No recibe ningún tipo de ayuda de los miembros del hogar. Solo tiene un poco de desahogo cuando Meemaw cuida a los niños o cuando convence a su marido, George, para que se lleve a Sheldon y a George Jr. para un fin de semana de chicos. Aun así, se queda intranquila y se repite a sí misma: “Es una buena idea, es una buena idea” (T1.E8).

En la misma línea encontramos a Rainbow, quien decide tomarse una excedencia su trabajo como médica y dedicarse, en exclusiva, a su familia. Al dar el paso, Rainbow reflexiona sobre ello: “La historia de Rainbow Johnson ha comenzado con: ‘Hola, soy médico’. Pero solo era la mitad de mi historia, yo soy muchas cosas. Soy madre, esposa, icono de la moda (...) Puedo ser todas esas cosas, pero no al mismo tiempo” (T.4.E10). Así pues, Rainbow decide anteponer el bienestar de su familia a todo por lo que había luchado. A partir de ese momento, Rainbow se dedica, a tiempo completo, a las labores del hogar y no recibe ayuda de ningún miembro de la familia. De hecho, cuando decide dedicarse algo de tiempo a sí misma, recibe recriminaciones: “Cariño deberías de hacer algo de provecho. Oye, ser una mantenida no es algo propio de alguien como tú” (Dre en T4.E13). Dre tampoco colabora en el cuidado de los niños, solo parece implicarse cuando su matrimonio está en peligro y la pareja decide vivir por separado. En todo caso, su segundo hijo, Junior, se preocupa de sus hermanos pequeños y ayuda a su madre en algunas labores, tales como llevarlos al colegio o cuidarlos: “Papá no puede ocuparse solo de Divante. Tenemos que ayudar para que la casa sea un lugar tranquilo y seguro” (T4.E1).

Christy no es el ama de casa perfecta. Tiene que trabajar, cuidar de los niños, hacer las labores de la casa, ir a alcoholísticos anónimos y dedicarse tiempo a ella misma. Por ello, las labores del hogar no son su prioridad. Bonnie le ayuda en casa, sobre todo a cuidar de los niños: “Nos ha preparado la cena. Estaba caliente mamá, como en la tele” (Violet en T1.E1). A pesar de recibir ayuda, tanto de su madre como de su hija mayor, Christy siente que, si ella misma no se ocupa de las labores del hogar, las cosas no van a ir bien.

Al final de la lista encontramos a Bonnie y Meemaw. Bonnie ayuda a Christy con los niños, les prepara la cena o los lleva al colegio (“He llevado a Roscoe al cole para que pudieras dormir un poco más”, Bonnie en T1.E10), pero, en ningún momento, aparece limpiando. Meemaw se encuentra más o menos en la misma situación: cuida de sus nietos y les da consejos. A pesar de que su escenario principal es la casa, la realidad es que no sabemos si invierte algo de tiempo en las labores del hogar. En cambio, sí la escuchamos quejarse de tener que hacer cosas como cocinar: “¿En serio? Puaj, no me apetece cocinar” (T1.E3).

#### **4.4.3. Isotopías de salud**

La salud de las madres muchas veces parece infranqueable, pero estas *sitcoms* intentan crear un diálogo acerca de ciertos temas. En *The Young Sheldon*, Mary es la más sana y parece que nada le afecta: es abstemia, nunca se enferma, ni sufre ningún tipo de accidente. Solo la vemos beber una cerveza, con su madre, en el décimo tercer episodio: “Mi santa hija bebiendo alcohol”. Por el contrario, no se puede decir lo mismo de Meemaw. Ella bebe con asiduidad, fuma, apuesta e, incluso, ha mencionado que de joven “tonteo” con las drogas: “Sé dónde está Dallas, solía ir ahí a comprar marihuana” (T1.E10). En alguna ocasión ha confesado que ha intentado abandonar algunos malos hábitos, pero lo cierto es que no lo ha conseguido: “Yo he dejado el alcohol y los cigarrillos un millón de veces y mira mi bolso” (T1.E16). Además, confiesa que su afición por el alcohol le viene desde joven: “Yo bebí cuando estaba embarazada de ti y saliste bien” (T1.E9). En ocasiones implica, en cierto modo, a sus nietos es sus problemas con las adicciones (“Meemaw tiene unos préstamos que pagar”, T1.E5, o “Ahora está un poco piripi”, T1.E6) y hace quejas constantes a lo “blanda” que es la sociedad actual con ciertos temas: “Ahora todo el mundo está siempre: ¡No bebas! ¡No fumes!” (T1.E9).

A Rainbow, como a Mary, no la vemos enfermar ni tampoco tiene ninguna adicción que afecte a su salud. No obstante, al principio de la temporada, se trata un tema que afecta a muchas mujeres y que continúa siendo tabú: la depresión postparto. Dicha depresión afecta a la relación de Rainbow con el nuevo miembro de la familia, Divante: “Con todos sus hijos sintió magia hasta ahora” (Dre, su marido, en voz en *off*, T4.E2). Rainbow siente un fuerte desapego hacia la criatura: “El bebé llegó antes. No come ni duerme. Me parece que está maldito” (T4.E2) o “He tenido cuatro e hijos y, por algún motivo, este me está costando” (T4.E2). Pero su desapego no es el único efecto psicológico que padece: “Estoy desbordada de ansiedad, estoy débil, avergonzada de la cantidad de cosas que no puedo hacer” (T4.E2). Finalmente, Rainbow se ve obligada a ir al médico a recibir ayuda y le explican que “cada embarazo es diferente” (Doctora en T4.E2). Durante este período, Rainbow recibe algunos reproches por parte de su suegra Ruby: “Yo no fui a una dotora de pacotilla por estar tarumba de una enfermedad inventada” o “Sospechaba que tu leche era la que le mantenía despierto por la medicación” (T4.E2).



Christy y Bonnie Plunkett son los dos personajes que más destacan en relación a los problemas de salud. Ambas arrastran una gran adicción a las drogas y al alcohol. Ya en el primer capítulo, vemos a Christy en una reunión de alcohólicos anónimos, en la que ella misma nos revela que su madre padece del mismo problema: “Llevo sobria 118 días (...) estoy aquí porque no quería acabar como mi madre, y aun así lo hice. Bebía como ella, cambiaba de hombres como ella” (T1.E1). Pero no solo lo vemos aquí, durante toda la temporada nos recuerda que es alcohólica: “Estoy desesperada por huir de aquí con una botella como esta, pero no puedo porque me llamo Christy y soy alcohólica” (T1.E2), “Nunca me he acostado con nadie sin estar borracha o drogada” (T1.E8) o “Cuando bebía tenía la fea costumbre de resbalar sobre mi propio vómito” (T1.E13). Y, aunque este es la adicción sobre la que se pone más énfasis, lo cierto es que también tiene otros problemas de salud: es alérgica a los gatos y sufre un esguince de tobillo y muñeca. Además, Christy reconoce que su condición como adicta no ha sido fácil de superar: “Han sido 365 días de auténtica mierda. Pero no bebí” (T1.E22). Por otro lado, de Bonnie solo conocemos su problema de drogadicción y alcoholemia. En el capítulo nueve, incluso la vemos reconocer que ha sucumbido a sus viejo hábitos: “Llevaba poniéndome un par de meses” (T1.E9). Pero al igual que Christy, la vemos recordándonos su condición de exadicta: “Desde que deje de beber tengo la sensación de que todo va bien (...) ¿alguien se ha creído esa trola?” (T1.E8). Cuando tienen una cita y se les ofrece una copa de vino, ambas madres se ven ante una situación comprometida; las dos intentan evitar el tema y rechazar la copa sin llegar a explicar que son alcohólicas.

#### **4.4.4. Isotopías de sexualidad**

Una de las características a analizar más naturales de la mujer y, por lo tanto, de estas madres, es la sexualidad. Llama la atención que en todos los casos se dé a conocer que, indistintamente de la edad que tengan, todas ellas tengan una vida sexual activa.

Mary es una mujer tradicional, muy recatada y que se encuentra en una monorelación con su marido George. Su madre en ocasiones la llama “santurrón”. Por ello, sorprende cuando se ve como el matrimonio Cooper mantiene relaciones sexuales y, al concluir, a ella se le ve feliz y relajada. Su marido acostumbra a bromear diciendo: “Pensaba que no te gustaba usar el nombre del señor en vano” (T1.E8) o “No podía decirlo hasta dejar de mover las caderas” (T1.E8). En el décimo quinto episodio se da a conocer que Mary tuvo un embarazo no deseado antes del matrimonio: “¿Estabas embarazada de mi cuando te casaste con papá?” (Su hijo Georgie). Mary no lo admite delante de su hijo, pero si lo confirma a la audiencia: “Señor, perdón por mentir. Le contaré la verdad a los treinta”.

Meemaw es una mujer viuda, pero muy activa sexualmente. A lo largo de la temporada da a conocer que tiene citas con diferentes hombres y que mantiene relaciones con ellos: “Suponiendo que le guste la cena, podría querer zamparse a la abuelita de postre” (T1.E4). No tiene tabúes en cuanto al sexo y lo menciona sin pudor: “¿Sabías que hablaba de sexo?” (T1.E4) o “¿Sabes que sigo teniendo una vida amorosa muy activa? Y en esta misma cama” (T1.E12). Además, hacia el final de la temporada, Meemaw comienza una relación con un profesor universitario (T1.E19) e intentar mantener relaciones sexuales con él (T1.E21). Pero su aventura amorosa va más allá y se ve envuelta en un trío amoroso, entre dos hombres. Su hija se escandaliza (T1.E22), pero Meemaw

no se avergüenza de ello ni intenta justificar sus acciones: “Se llama cubrir tus bases” o “Venga no seas puritana (...) ¿por qué no voy a divertirme un poco?”.

Rainbow mantiene una relación monoparental con Dre y es la madre que menor vida sexual evidencia a lo largo de esta temporada (es preciso recordar que acaba de tener un quinto hijo). Durante un episodio en concreto, se trata el tema de la sexualidad en la pareja y queda patente el deseo y naturalidad que expresa Rainbow ante el tema: “durante todo el día mi elegante y sofisticada esposa me estuvo mandando mensajes picantes como una universitaria borracha” (Dre, T4.E20). Pero el verdadero diálogo que se crea a partir del problema que tienen muchos matrimonios para encontrar un momento del día en el que intimar. Drew y Rainbow van a terapia de parejas y les aconsejan que tengan una cita y dediquen tiempo a su relación y, a pesar de que la cena en el restaurante va bien, no consiguen intimar: “Si lo hacemos mañana por la noche podemos planear algo especial” o “Mañana por la noche disfrutaremos del postre”. Dre se siente preocupado y comenta en su trabajo la situación: “A veces, las parejas necesitan que les recuerden que están en el mismo bando y que hay que dedicar un poquito más de tiempo el uno al otro”. A pesar de que el matrimonio había concretado mantener relaciones sexuales esa noche, la tensión que había entre ambos no lo permite: “¿Vamos a...? (...) ¿Por qué no vamos directo al grano?, es que todo tiene que ser siempre como tú quieres” (Rainbow en T4.E20).

En *Mom*, por el contrario, ambas madres solteras (una previamente divorciada) tienen una vida sexual muy activa. A Christy la vemos salir con tres hombres diferentes: su jefe, un ingeniero y un bombero. Su jefe, además, está casado: “El hombre con el que me acuesto solo tiene tiempo para mi cuando su mujer está de viaje” (T1.E2). Por este motivo, ella decide salir con otras personas y empieza a tontear con un cliente (ingeniero) pero, a medida que va teniendo citas con él, se da cuenta de que no es capaz de intimar con él: “Soy emocionalmente inestable (...) es evidente que no estoy preparada para salir con nadie. Hasta que nos conozcamos mejor, el sexo se queda fuera de la mesa” (T1.E3). En otras ocasiones, Christy también confiesa sus miedos en cuanto a intimar con hombres: “Antes me metía en la cama con los tíos enseguida porque tenía miedo a que me dejaran” (T1.E6). Después cortar su relación con el ingeniero (cliente), en un arrebato causado por el estrés, Christy decide acostarse con su exmarido dos veces hasta que se da cuenta del error (T1.E10). Hacia el final de la temporada, Christy comienza a tontear con David, un joven y atractivo bombero. Se acuesta con él en primera noche que lo conoce. Y, a pesar de que en un principio parece complacida con su decisión, pronto se empieza a sentir avergonzada: “¿Prefieres admitir que te hiciste pis encima a que te has tirado un tío? ¿Por qué te da vergüenza?, le pregunta su madre, lo que ella responde: “Porque lo he conocido a las nueve y a las doce estaba con los pies en las orejas” (T1.E16). Para excusarse, asegura que se trata de un rollo de una sola noche, aunque sabe que no es cierto. Además de esta actividad sexual, también vemos como Christy disfruta a solas de su propia sexualidad, por ejemplo, cuando su madre le regala un vibrador o cuando sale de la ducha y da a entender que se ha masturbado.

Finalmente, encontramos a Bonnie, que no solo es una mujer activa sexualmente, sino que además mantiene relaciones fortuitas con distintos hombres. Es representada como una mujer “insaciable”: “Al primero que vea me lo cepillo” (T1.E7). Durante el séptimo capítulo, Bonnie comienza a experimentar la menopausia y se queja continuamente de los cambios que esta conlleva: “Mi vagina está muerta”, “Me siento

como un hombre atrapado en el cuerpo de hombre”, “Como ya no soy un ser sexual, tengo que buscar una nueva identidad”. Pero, a pesar de los desajustes hormonales que sufre, ella continúa manteniendo una vida sexual activa. En una cita que tiene con el chef Rudy, ambos mantienen una conversación subida de tono: ¿Y a qué sabe Rudy? (Bonnie, T1.E11), “Es una tercera cosa que no existía hasta que una a penetrado a fondo a la otra” (Rudy, T1.E11). Al final, mantienen relaciones sexuales, de las cuales Bonnie se siente “orgullosa”: “Decidí tirármelo en el suelo de su cocina”.

A pesar de que ambas parecen tener una vida sexual activa, lo cierto es que hay una diferencia entre madre e hija. Christy le hace comentarios a su madre que son propios de una mujer más recatada en cuanto a la sexualidad: “¿Te has planteado ir despacio con ese tío? (...) como una señorita” (T1.E11) o “Tú nunca estarás limpia” (T1.E11). En cambio, a Bonnie no la vemos flaquear en cuanto a sus decisiones sexuales, por el contrario, se enorgullece de ellas.

## **4.5. Roles**

### **4.5.1. Roles temáticos**

Durante la temporada analizada de *Young Sheldon*, se identifica un fuerte rol doméstico en Mary, incluso llegando a dar la sensación de que el hogar se derrumbaría sin su presencia. Por otro lado, como ya comentamos en los apartados uno y tres (descripción y escenarios, respectivamente), Mary tiene un rol profesional durante un capítulo en el que el reverendo de su iglesia le ofrece trabajo. Pero este no es el rol que más destaca en el personaje. Por otro lado, ella cumple tres roles familiares en esta temporada: esposa, madre e hija. Estos tres se ven detallados en todos los episodios, ya que convive con dichos miembros familiares. En cuanto al factor religioso, Mary es una mujer cristiana muy creyente y acude todos los domingos a misa: “Mi madre es mi soldado cristiano” (Sheldon en T1.E1).

A pesar de que uno de los espacios que más ocupa Meemaw es el hogar, lo cierto es que no consideramos que uno de sus cometidos principales sea el doméstico, ya que no la vemos realizar labores propias de dicho rol. Además, tampoco demuestra tener un papel profesional, ya que es una mujer jubilada. Los roles que sí desempeña y son característicos de ella son los familiares, en particular el de madre y abuela. Este último es el que vemos más reflejado. Meemaw es una abuela condescendiente, cariñosa y a la que le gusta mimar: “Es increíble que lo hayas mandado a la cama sin cenar” (T1.E16). Pero, a pesar de que hace cosas por su hija y sus nietos, también la vemos quejarse en muchas ocasiones: “Eso no se le dice a alguien que se pasa la madrugada del viernes haciéndote de chófer” (T1.E19), “Luego me quedé embarazada de esta y se acabó la diversión” (T1.E10) o “Tú eras peor que un dolor de muelas” (T1.E6). Por último, en el rol religioso la vemos acompañar a Mary y a sus nietos a misa, pero en ningún momento habla de Dios o la religión, por lo que suponemos que no tiene una gran devoción.

Rainbow desempeña un fuerte papel doméstico a lo largo de la cuarta temporada, incluso la vemos dejar su trabajo para encargarse de mantener el hogar y cuidar a los niños. Su papel en casa parece tan importante que, al principio, su marido Dre se queja de no poder tenerla siempre en casa: “De pequeño, las mujeres que conocía curraban porque no había más remedio. Y creía que, si yo llegaba al punto de que Bow no le hiciera falta, sería un hombre de éxito” (T4.E10). Finalmente, Rainbow se queda en casa y, a



pesar de que sabemos de su rol profesional como médico, tan solo la vemos desempeñándolo durante el décimo episodio, el mismo en el que decide tomarse una excedencia. A pesar de ello, vemos como, en distintas ocasiones, se da a entender que su profesión es parte de su identidad: “Sabes que esto no es solo un trabajo para mí. Es mi identidad” (T4.E10) o “Eres médico, madre y una luchadora” (Ruby en T4.E23). A Rainbow la vemos desempeñar 4 roles familiares: madre, esposa, nuera e hija. Los que más destacan son el de madre y esposa, lo cuales desempeña con cariño y paciencia. Pero su confrontada relación con su suegra, la cual vive con ella, hace que su papel de nuera también haga acto de presencia en muchos capítulos: “Eso les pasa a las mujeres de ahora, es una floja” (Ruby en T4.E2) o “He aguantado demasiado, te mofas de mi pelo, te mofas de mi ropa, de la forma en que cocino y de que sea mulata” (Rainbow, T4.E2).

En la serie *Mom* vemos como Christy desempeña dos roles casi por igual: doméstico y profesional. El rol doméstico no es su punto fuerte, pero le gusta tenerlo controlado y prefiere realizar ella las tareas de la casa. Su rol profesional lo desempeña como camarera y lo realiza por pura necesidad, porque asegura que “no me he criado para ser una buena camarera, el plan era ser psicóloga” (T1.E1). En cuanto a los papeles que cubre en el ámbito familiar, solo la vemos como madre e hija. Christy no es la mejor madre del mundo o eso es lo que afirma su madre: “Tú eres la peor de las madres” (T1.E17). Además, ella misma se queja, en varias ocasiones, de ser madre o de las renuncias que comporta la maternidad: “Prepárate para ese niño come sueños que te va a salir del chichi” (T1.E4), “Dios, como odio ser buena madre” (T1.E10) o “En un par de meses te meterás unos quince kilos, te saldrán estrías, unas peras enormes (...) reza para un cesárea porque ese pequeño angelito te va a machacar cuando salga” (T1.E12). A pesar de ello, es una madre comprensiva y que intenta ocuparse de sus hijos: “Si resulta que estás embarazada, te apoyaré decidas lo que decidas” (T1.E2). En cuanto a su papel como hija, como ya se comentó en apartados anteriores, la relación entre Bonnie y Christy es complicada debido al abandono que sufrió durante su infancia, cuando su madre se dedicaba al alcohol, las drogas o incluso dirigir un prostíbulo en Calgary. En cuanto al rol religioso, tanto Christy como Bonnie son ateas y cuando Violet decide ir misa con los padres de su novio, Luke, la madre muestra su negativa ante la situación: “¡Venga ya! No te he criado para que seas curiosa” (T1.E10).

En esta temporada, Christy tiene un rol que realmente no está presente pero que sí influye a su personaje: el papel familiar de abuela. Con el paso de los capítulos, vemos como la barriga de Violet va creciendo y, en el momento en el que esta decide darlo en adopción, Christy se da cuenta de lo importante que era para ella la llegada del nuevo miembro de la familia: “Se suponía que era nuestro buen bebé (...) la oportunidad para hacer las cosas bien. Corregir los errores que cometí” (T1.E18) o “Ayer mi hija entregó a su bebé en adopción. Y eso ha sido lo más duro que he vivido nunca” (T1.E22).

A Bonnie no la vemos desempeñando muchas actividades en la casa, por lo que a pesar de tener un rol doméstico, este no es una de sus características principales. Tan solo en dos capítulos se menciona que haya realizado algo para ayudar a desahogar las tareas del hogar (T1.E1 y T1.E13). En relación al rol profesional, sabemos que ha sido despedida y se encuentra en paro. En el décimo octavo episodio vemos que acude a una agencia para buscar empleo. Aun así, en ningún momento la vemos trabajar o realizar alguna profesión. Y, finalmente, los roles familiares que desempeña son los de madre y abuela. Su mala

relación con las drogas durante la infancia de Christy no le permitió ser una madre ejemplar: “No fui la mejor madre del mundo cuando ella era pequeña, con tanta bebida y droga y dirigiendo un servicio de compañía” (T1.E2). Pero ahora intenta redimirse y pasar más tiempo con su hija: “A partir de ahora voy a ser el tipo de madre que te mereces” (T1.E1). Como abuela, Bonnie es cariñosa y atenta y, al igual que con su hija, intenta arreglar los errores del pasado.

#### 4.5.2. Roles actanciales de la comunicación

La perspectiva narrativa de los roles actanciales de estos personajes la explicaremos basándonos en la teoría de Greimas<sup>3</sup>. De este modo, designaremos si estas madres son: sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador o destinatario. Además, como estos “roles no son fijos o determinados de manera definitiva” (Saniz Balderrama, 2008, p. 96), y por lo tanto pueden ser dinámicos, nos podemos encontrar dos o más roles en cada personaje.

En el personaje de Mary vemos como cumple el rol de sujeto-objeto, ya que se trata de un personaje que, en ocasiones, nos muestra una monoperspectiva en la que se desvelan sus deseos personales de conseguir algún objetivo. Lo vemos, por ejemplo, en el décimo segundo episodio, cuando se nos desvela que Mary tiene unos ahorros “ocultos”: “Desde el momento en el que supo que tenía dinero ahorrado se molestó. ¿Y sabes por qué? Porque puedo ser independiente”. Además, también la vemos en el rol de ayudante, ya que su principal misión es cuidar de Sheldon y de la familia. Finalmente, también cumple el rol de destinador-destinatario cuando aconseja a sus hijos y les transmite unos valores e ideología: “Un hombre nunca debe levantarle la mano a una mujer” (T1.E17).

A Meemaw, por su parte, la vemos cumplir el rol de sujeto, al ser un personaje con monoperspectiva. En algunos episodios, por ejemplo, se le ve desear unos objetivos propios, casi siempre amorosos o sexuales. Por otro lado, la vemos en el papel de ayudante-opositor con respecto a Mary, ya que, a pesar de ayudarla en muchas ocasiones a cuidar de los niños, esta también la contradice o sigue sus propias normas. Y, finalmente, también realiza, en ocasiones el rol de destinador, dándole consejos y lecciones de vida a sus nietos: “Siempre ha habido y habrá personas en este mundo que intentan saltarse las normas” (T1.E9) o “Lo que hay en la cara de una persona, no es siempre lo que hay en su corazón” (T1.E3).

Rainbow es un personaje que raramente presenta una monoperspectiva, la solemos ver acompañada de sus hijos o marido. Pero, aun así, observamos que, en ocasiones, tiene sus propios objetivos, como la realización profesional: “No soy de esas mujeres que quieren que las mantengan” (T4.E10). O incluso en el ámbito personal, cuando la vemos tomándose tiempo para ella en casa, ir a la peluquería o hacer clase de yoga (T4.E13).

---

<sup>3</sup> Greimas propuso un modelo universal, una estructura actancial que se reducía a seis funciones: un sujeto “(S) desea un objeto” (O) (ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquier otro valor...); es ayudado por un ayudante “(Ay) y orientado por un oponente” (Op); el conjunto de los hechos es deseado, orientado, arbitrado por un destinador “(D1= en beneficio de un destinatario)” (D2). (Saniz Balderrama, L. El esquema actancial explicado. *Punto Cero*. Vol.13 (16), p.95).

También la vemos reflejar el rol de ayudante con todos sus hijos y, sobre todo, con su marido, al que ayuda con todos los problemas que le surgen.

Christy Plunkett es quizás el personaje que presenta una monoperspectiva más frecuente, ya que en todos los episodios vemos escenas en las que aparece ella sola y plasma sus problemas y preocupaciones. Esto hace que su rol de perspectiva narrativa más destacado sea el de sujeto-objeto. Esta madre tiene diferentes aspiraciones como, ser amada o conseguir dinero: “Creo que dios quiere que eche un polvo” (T1.E6) o “¡Oh, Dios! Voy a acabar sola” (T1.E3). Junto a Christy encontramos a Bonnie, su madre, a la cual en muy pocas ocasiones la vemos tener una monoperspectiva, ya que siempre suele estar acompañada de su hija o nietos. Aun así, podemos considerar que este personaje tiene un rol sujeto-objeto, ya que muestra deseos de ser amada y perdonada por su hija, conseguir dinero o deseos sexuales: “A partir de ahora voy a ser el tipo de madre que te mereces” (T1.E1) o “Me han despedido y tengo miedo” (T1.E9). Pero, además, este personaje también cumple con el rol de ayudante, ya que ayuda a Christy con el cuidado de Violet y Roscoe. Y, finalmente, también la vemos en el papel de destinador cuando le da consejos a Christy o a los niños: “Creo que Violet debería decidir por ella misma” (T1.E10).

De las *sitcoms* a las que pertenecen estas madres, solo encontramos dos en las que exista un narrador (*voz en off*) a lo largo del relato: *Young Sheldon* y *Black-ish*. En ambas comedias el narrador es el verdadero protagonista, Sheldon Cooper, hijo de Mary y nieto de Meemaw, y Dre Johnson, el esposo de Rainbow.

#### **4.6. Temporalidad**

La narración de estas tres series no es exactamente igual. *Young Sheldon*, a diferencia de *Black-ish* y *Mom* se ambienta en el pasado, concretamente a finales de los años ochenta. Este dato nos lo proporciona su propio protagonista y narrador, Sheldon Cooper, protagonista de *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2018) en su edad adulta, cuando señala: “Por supuesto, a nadie que yo conociera en el este de Texas en 1989 le importaba la física Newtoniana” (T1.E1). Además, el mismo narrador, que interviene en todos los episodios de la temporada, habla en tiempo pasado para recordarle al espectador que se trata de una historia de otros tiempos.

Por el contrario, *Mom* y *Black-ish* nos hablan de historias actuales, por lo que su temporalidad se encuentra situada en el presente. Un hecho relevante en el tratamiento del tiempo de la serie *Black-ish* es que, en algunos episodios, se introducen *flashbacks* para explicar sucesos del pasado. Por ejemplo, en el décimo segundo episodio Dre explica cómo su madre le dio “la charla” siendo él un niño.

## 5. Conclusiones

Buenas madres y malas madres, ambas son concepciones sociales que nos hablan de cómo deben de ser las madres, cuáles son sus tareas, el tiempo que dedican al hogar y a sus hijos, incluso lo que pueden pensar y lo que no. Una “buena madre” es una mujer abnegada con sus hijos y con su marido, es aquella que se queda en casa para limpiar, cocinar y esperar a que el resto de la familia llegue a casa para atenderlos. Es aquella que no dedica tiempo a otra cosa que no sea la propia maternidad o alguna labor relacionada con el hogar. Por el contrario, las “malas madres” son aquellas que, a pesar de cuidar de sus hijos, también dedican tiempo a sí mismas, ya sea desarrollándose profesional o socialmente.

En los análisis presentados en el marco teórico, hemos visto distintos modelos de madre que se entre mezclan en una misma serie. Así pues, y a pesar de que nos basaremos, principalmente, en los conceptos de buenas y malas madres para catalogarlas, es preciso aclarar que, aunque la sociedad sigue viendo la maternidad como una obligación de la mujer, lo cierto es que esto no corresponde con la realidad que vive la mujer de hoy en día.

Como ya explicamos en el marco teórico, las *sitcoms* han tenido un largo recorrido en relación a la representación de la maternidad. Ya desde *I Love Lucy*, allá en los años cincuenta, veíamos reflejados los deseos de las mujeres de ser algo más que madres y amas de casa. Pero, la larga tradición que precede a la maternidad vinculada con el hogar también se hace eco en estas comedias de situación. Las de antes y las de ahora, tal como hemos comprobado en *Young Sheldon* y *Black-ish*. Cada una de ellas no habla de épocas diferentes, pero presenta muchas similitudes. Mary (*Shoung Sheldon*) es la típica madre americana de finales de los años ochenta, mientras Rainbow representa la madre moderna del siglo XXI. No obstante, ambas se dedican, en exclusiva, al cuidado de sus familia y hogar. Al inicio de la cuarta temporada, Rainbow (*Black-ish*) está de baja de maternidad por haber dado a luz al pequeño Divante. Pero, más adelante, cuando debe reincorporarse en su trabajo, la presión de su marido y sus compañeros de trabajo, por un supuesto “abandono”, la llevan a cambiar de opinión y decide pedir una excedencia laboral y quedarse en casa para cuidar de los niños.

Esta situación representada en *Black-ish* muestra la realidad de muchas mujeres a lo largo de la historia. Rainbow es una mujer moderna, doctora en medicina, apasionada de la moda y con un carácter y temperamento muy marcados. Precisamente, por todo ello, resulta tan llamativa su elección, así como verla aguantar ciertos comentarios excesivamente conservadores de su marido o su suegra.

Rainbow es la única madre de la muestra altamente cualificada, pero no la única que trabaja. Mary y Christy (*Mom*) también lo hacen. En el primer caso, la vida familiar eclipsa la laboral, mientras que, en el segundo, no, puesto que la necesidad económica de Christy le impide dejar de trabajar. Estas tres madres son un fiel reflejo de cómo el sector audiovisual, concretamente las *sitcoms*, continúa situando a las mujeres en el hogar o en puestos de trabajo precarios que no requieren formación. Sin embargo, la realidad de muchas madres alrededor del mundo es otra. A pesar de que las labores del hogar y la crianza de los hijos siguen siendo, en su gran mayoría, un trabajo realizado por las

mujeres, lo cierto es que en el sector laboral cada vez son más frecuentes las mujeres con carreras universitarias y una gran formación profesional.

El acceso a la universidad para las mujeres es un derecho más bien reciente. Fue el 8 de marzo de 1910 cuando, en España, la mujer pudo optar a la libre matriculación de Enseñanza Superior. Pero no fue hasta el primer tercio del siglo XX cuando las aulas de las universidades se comenzaron a llenar de mujeres. Actualmente, el sector femenino representa un 60% de las matriculaciones en diplomaturas<sup>4</sup> y licenciaturas<sup>5</sup>. Además, son ellas las que mayor tasa de éxito alcanzan. Por el contrario, en la comedia de situación las universitarias brillan por su ausencia. No se identifica ninguna evidencia que Mary y Meemaw (*Shoung Sheldon*) tengan estudios superiores, mientras que, en el caso de Christy y Bonnie (*Mom*), sí que se deja patente, en multitud de ocasiones, su completa falta de cualificación profesional. Así pues, la tendencia continúa siendo situar a la mujer por debajo de la media educativa real. Se evidencia así que la tradición que rodea a la maternidad lleva a ver con malos ojos a aquellas mujeres que prefieren anteponer sus deseos profesionales o intelectuales al bienestar de su hogar.

Este hecho conlleva que casi todas las madres analizadas empleen gran parte de su tiempo en el cuidado del hogar o estén siempre acompañadas por algunos de los miembros de su familia. Tan solo en contadas ocasiones podemos verlas realizando actividades de ocio personal o dedicándose a su formación o trabajo. El caso que más destaca es el de Christy. Aunque es la primera en cuanto a tiempo laboral y de ocio, Christy también invierte mucho tiempo en casa. Bonnie también destaca por encima del resto, ya que dedica tiempo a su vida personal, pero se caracteriza por aparecer acompañada por su hija Christy o por algunos de sus nietos. Así pues, ocuparse del hogar y de sus descendientes sigue siendo un rasgo característico de las madres. Y, además, deben hacerlo en solitario. En la mayoría de casos, no reciben ayuda de ninguno de los miembros de la familia. Mary y Rainbow son mujeres casadas, por lo que resultaría obvio pensar los quehaceres de la casa y el cuidado de los niños se distribuye de manera equitativa entre ambos miembros de la pareja. No obstante, la realidad es que ambas limpian y cocinan mientras sus respectivos cónyuges miran la televisión en el sofá del salón. Por su parte, Christy vive con su madre Bonnie, quien asume, incluso físicamente, el rol de figura masculina. Bonnie, ocasionalmente, ayuda a Christy con Violet y Rocio, sus hijos, pero casi nunca aparece limpiando o cocinando.

Entre las madres (no las madres y abuelas), Mary representa el modelo de madre clásica. De entrada, podríamos pensar que es producto de su ambientación temporal (década de los ochenta) pero, en comparación a su propia madre, Meemaw, continúa pareciendo una madre modélica extraída de aquellos libros de guía de buena esposa publicados a mediados del siglo XX. Christy, en apariencia la más liberal del elenco, puede ser catalogada como la perfecta “mala madre”. Sin embargo, también en comparación a su madre, parece una madre “normal”. Finalmente, Rainbow, también en

---

<sup>4</sup> Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. (2013). Diplomaturas-Alumnado Matriculado. Recuperado de

<http://www.inmujer.gob.es/MujerCifras/Educacion/AlumnadoUniversitario.htm>

<sup>5</sup> Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. (2013). Licenciaturas Alumnado Matriculado. Recuperado de

<http://www.inmujer.gob.es/MujerCifras/Educacion/AlumnadoUniversitario.htm>

apariciencia, resulta ser una madre “moderna”, una mujer vanidosa, generosa y con un trabajo intelectualmente retador. Además, ejerce una crianza abierta hacia sus hijos. El “pero” lo encontramos en su forma de convivir con su marido, Dre, quien, a pesar de ser envuelto también un aura de modernidad, hace comentarios machistas e incluso degradantes, comentarios que su mujer acepta con paciencia, intentando darle lecciones de vida. Una actitud que nos recuerda la tradición obsoleta y patriarcal que rodea al papel de la maternidad.

Por su parte, las madres y abuelas, Bonnie y Meemaw, a pesar de haber sido criadas en una sociedad más tradicional que la de sus hijas, resultan más liberales que ellas. Más “malas” madres. De hecho, sus hijas acostumbran a reprocharles sus extravagantes prácticas de crianza y achacarles sus problemas actuales. En paralelo, ambas abuelas aportan a la narración un estilo de vida similar que ayuda a crear momentos de diversión y locura hilarante.

Las dos generaciones analizadas presentan idiosincrasias distantes, que pretenden demostrar al espectador que la sabiduría se gana con los años de experiencia. Bonnie y Meemaw han vivido lo suficiente para poder aprender de sus errores y querer repararlos, en ambos casos, mediante la relación con sus nietos. En la otra cara de la moneda, encontramos a Mary, Christy y Rainbow. Estas tres madres no presentan grandes similitudes entre sí, aunque coinciden en tener actitudes que no concuerdan con su edad o la época en la que viven. Principalmente Rainbow y Christy, quienes, a pesar de ser madres en el momento actual, adoptan posturas contradictorias con el sistema de reparto de tareas, la ruptura de tabúes a nivel sexual o la mujer en el ámbito laboral.

Todo lo anterior nos ha conducido a tres conclusiones principales. En primer lugar, el sistema audiovisual, principalmente las *sitcoms*, representan un modelo de maternidad obsoleto, desfasado de la mujer actual. A pesar de que en ocasiones vemos que las madres analizadas adoptan actitudes propias del siglo XXI, lo cierto es que destacan los elementos que envían de vuelta a mediados del siglo pasado a estas madres. La búsqueda de la risa fácil, que no rompa con los estigmas establecidos, continúa anclando a estas comedias en un modelo de maternidad que no se corresponde con actual. En segundo lugar, y como hemos explicado anteriormente, la sabiduría adquirida con la edad implica una mayor libertad en todos los aspectos personales y maternos. De este modo, hemos visto como las madres y abuelas sienten menos presión social a la hora de decir o hacer algo, como si la edad “lo perdonara todo”. Por el contrario, la generación más actual opta por actitudes más recatadas y conservadoras. Finalmente, y, en tercer lugar, se identifica que la figura masculina, en línea con su rol más conservador, siempre aparece a modo garante de la seguridad y comodidad familiar. Por ejemplo, cuando Rainbow deja el trabajo, Dre asume, en exclusiva, la responsabilidad de los gastos familiares. O cuando Mary tiene un problema y no lo puede resolver, llama a gritos a George. Incluso, Christy, que está divorciada, tiene que pedir ayuda a Baxter, su exmarido, porque no tiene dinero o tiene que arreglar el tejado de su casa. Parece que la mujer, a pesar haber ido ganando terreno en diferentes sectores de la sociedad, no parece poder valerse por sí misma; parece que aún existen muchos estigmas que pretenden frenar la lucha femenina.



Ahora bien, estas conclusiones nos remiten a muchos de los autores que hemos revisados en el marco teórico. A pesar de que, en la mayoría de los casos analizados, las madres necesitan de la presencia de un entorno familiar para contar su historia, como si ellas mismas no fuesen suficiente para poder hacerlo, lo cierto es que también nos topamos con un modelo más actualizado de la representación de la maternidad. Christy, a pesar de contar con una familia y una casa que sirve como punto de encuentro, también nos explica su vida, su sexualidad, sus problemas del pasado y del presente, en definitiva, todo su mundo interior, demostrando que la madre televisiva es capaz de desarrollar una narración propia sin tener que centrarla en el hogar y desmarcándose de las afirmaciones Caesar (1995). Solo se necesita el valor de las productoras para apostar por *sitcoms* que se desprendan del tradicional legado patriarcal al que se aferran.

Sin embargo, como ya hemos indicado antes, el caso de Christy es la excepción, no la regla. El resto de personajes maternos analizados demuestran que las *sitcoms* continúan intentando mantener a la mujer ligada a la maternidad. Tal como indica Agudelo (2016), es igual la época en la que nos encontremos, la maternidad parece fundamental para definir a la mujer. Todos los modelos maternos identificados, en mayor o menor medida, se vuelcan en sus hijos en todo momento. De esta manera, todos los adjetivos de bondad que utilizó Wolf (1942) para definir a la madre continúan siendo un eje importante en la representación de la maternidad en las comedias de situación americanas.

La idea romántica de la maternidad viene condicionada por el actual ideal occidental de la familia, construido, fundamentalmente, a partir de los años cincuenta en la pequeña pantalla. Aún hoy, ese prototipo de familia se sigue diseminando por las pantallas de todos los hogares: familias perfectas formadas por padre y madre, con un elevado nivel adquisitivo y, por encima de todo, una madre que se ocupa del bienestar del esposo, los hijos y el hogar. Las primeras *sitcoms* se encargaron de recrear una vida familiar tan convincente que, en palabra de Feasey (2017: p.8), “generaciones posteriores continuamos comparando nuestras experiencias de maternidad con aquellas madres idealizadas que se quedaron en casa”. Lo cierto es que el 66% de las madres analizadas pertenecen a una familia “idílica” y representan un modelo de maternidad inalcanzables para una gran parte de la población. La única excepción, el único modelo maternal que rompe con esos moldes familiares, es arrastrada a la categoría de “mala madre” (Visa, 2015).

La comedia de situación se debate entre el mantenimiento de estereotipos, cuyo único propósito es la risa fácil, y la introducción de temas controvertidos, incluso tabú (Agosta, 2012). Al mismo tiempo que encaja a las madres en el modelo de maternidad ideal, abre sus puertas a la depresión postparto de Rainbow, el alcoholismo de Christy o la libertad sexual de Bonnie y Meemaw. Así, la comedia sigue demostrando ser una de las mejores vías para representar los cambios sociales, mientras la televisión se constituye como la mejor ventana para llegar al público.

Aunque siempre un paso por detrás que la sociedad, las *sitcoms* van rompiendo esquemas con el objetivo de representar problemáticas sociales como la pobreza, los empleos precarios, el alcoholismo, la diferencia racial o los problemas familiares. Sin embargo, parece que la representación de la maternidad se le resiste. De hecho, si

hacemos un breve repaso histórico por las madres de la comedia de situación, solo nos topamos con un caso excepcional, Roseanne, quien se alejaba de los paradigmas que se les han impuesto a las madres. Incluso hoy en día, en las series que hemos analizado, continuamos viendo que todas estas mujeres son atractivas y se preocupan por arreglarse independientemente de la edad que tengan o la clase social a la que pertenezcan. Tal y como indica Simmons (2013), este modelo viene del idílico personaje de Rachel (*Friends*, NBC, 1994-2004) quien, incluso estando embarazada, continuó perpetuando el modelo de mujer “delgada, a la moda y deseable” (p.8).

El formato de las comedias de situación americana ha continuado en su línea de representaciones estereotipadas desde hace casi setenta años. Y, a pesar de que es uno de los formatos más populares entre la audiencia, algunos de sus modelos se han quedado obsoletos y pueden llegar a ser ofensivos para algunos sectores de la población. En el caso de la maternidad, precisamente, tiene la peculiaridad de que sus patrones han sido implantados en nuestra cultura durante tantos años que ya no lo vemos ofensivo. Pero esto no quiere decir que no se deba comenzar a representar unos modelos más actuales y cercanos a la verdadera maternidad del siglo XXI.



## 6. Bibliografía y Webgrafía

### Series Analizadas

Barris, K. (director). (2014-). Black-ish [serie de televisión]. Temporada 4 (2017-2018). Estados Unidos: ABC Estudios.

Lorre, C. (director). (2013-). Mom [serie de televisión]. Temporada 1 (2013-2014). Estados Unidos: Warner Bros.

Lorre, C. (director). (2017-). Young Sheldon [serie de televisión]. Temporada 1(2017-2018). Estados Unidos: Warner Bros.

### Trabajos de grado/máster

Agosta, M.I. (2012). *Tiempo dramático y tiempo de la ficción en la sitcom. El caso de Friends (1994-2004)* (trabajo de fin de grado). Universidad Católica de Argentina, Buenos Aires.

Gawel, L. (2018). The Addams Family. Senior Performance Project: Morticia Addams. (trabajo de fin de grado). Universidad de Carthage, Estados Unidos.

Gil, N. (2018). *Los personajes femeninos en las comedias de situación estadounidenses contemporáneas* (trabajo de fin de master). Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

Laguna Hernández, G. (2013). *Un recorrido a través de la comedia de situación (sitcom)* (trabajo de fin de grado). Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerdo.

Novoa Jaso, M.F. (2017). *El Rol de la Madre de Familia en la Sitcom Americana: su influencia en la toma de decisiones familiares y la transmisión de valores intergeneracionales y de identidad. El caso de Modern Family y The Middle.* (trabajo de fin de master). Universidad de Navarra, Pamplona.

Routman, R. (2016). *Women on the Move: Representation and Gender Change in the Sitcom* (trabajo de fin de grado). Universidad de Wesleyan, Connecticut.

Staricek, N. C. (2011). *Today's "Modern" Family: A Textual Analysis of Gender in the Domestic Sitcom* (trabajo de fin de master). Universidad de Auburn, Alabama.

### Artículos académicos

Agudelo Londoño, J., Bedoya García, J. y Osorio Tamayo, D. L. (2016). Ser mujer: entre la maternidad y la identidad. *Revista Poiésis*, 306-313.

Álvarez Berciano, R. (1990). La comedia enlatada. De Lucille Ball a Los Simpsons. Barcelona, España: Gedisa.

Balderrama, S. (2008). El esquema actancial explicado. *Redalyc*, 13, 91-97

- Badinter, E. (1980) *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVIIIe-XXe Siècle*. Flammarion.
- Bona, R. J., & Baldissera, M. M. (2015). Evolução e Desenvolvimento de Personagens de Sitcoms: Uma Análise de Rachel Green, do *Seriado Friends* (1994-2004). *Ação Midiática – Estudos Em Comunicação, Sociedade e Cultura.*, 9.
- Bonaut Iriarte, J., & Grandío, M. (2009). Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 753-765.
- Bor, S. E. (2013). Lucy's two babies: Framing the first televised depiction of pregnancy. *Media History*, 464-478.
- Caesar, T. (1995). *Motherhood and postmodernism*. Oxford University Press, 120-140.
- Dalla Cosata, M. (1971). Las mujeres y la subversión de la comunidad.
- Feasey, R. (2013). From Soap Opera to Reality Programming: Examining Motherhood, Motherwork and the Maternal Role on Popular Television. *Imaginations*, 4, 25-46.
- Feasey, R. (2017). Good, Bad or Just Good Enough: Representations of Motherhood and the Maternal Role on the Small Screen. *Studies in the Maternal*, 9(1), 1-31.
- Kutulas, J. (1998). "Do I look Like a Chick?": Men, Women, and Babies on Sitcom *Maternity Stories*. *American Studies*, 39(2), 13-32.
- Lacalle, C. y Gómez, B. (2016). La representación de la mujer en el contexto familiar de la ficción televisiva española. *Communication & Society*, 29(3), 1-15.
- López Gregoris, R., & Unceta Gómez, L. (2011). Comedia romana y ficción televisiva: Plauto y la sitcom. *Secuencias*, 33, 93-110.
- Novoa Jaso, M.F. (2018). La feminidad en la SITCOM doméstica: representación y estereotipos: el caso de *Modern Family*. *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, (4), 67-94.
- Simmons, J., & Rich, L. E. (2013). Feminism Ain't Funny: Woman as "Fun-Killer," Mother as Monster in the American Sitcom. *Advances in Journalism and Communication*, 1-12.
- Stafford, R. (2004). TV Sitcoms and Gender. *Media Culture Online*
- Visa Barbosa, M y Crespo Cabillo, C. (2015). El papel de la blogosfera en la construcción social de la maternidad de la virgen maría a las #malasmadres. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 299-331.

## Libros

- Douglas, S.J y Michaels M.W. (2005). *The Mommy Myth. The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined All Women*. Nueva York: Free Press.

Hersey Nickel, E. (2012). *“I’m the Worst Mother Ever”*: *Motherhood, Comedy and Challenges of Bearing and Raising Children in “Friends”*. Popular Culture Association in the South.

Pinkola Estes, C. (1998). *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona, España. Ediciones B.

Spangler, L.C. (2003). *Television Women from Lucy to “Friends”*: *fifty years of sitcoms and feminism*. Estados Unidos: Praeger Publishers.

Spigel, L. (1992) *Make Room for Tv: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago, Estados Unidos, University of Chicago Press.

Woolf, V. (2019). *The Death of the Moth, and other essays*. Heritage Books.

### **Webgrafía**

Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. (2013). Diplomaturas-Alumnado Matriculado. Recuperado de <http://www.inmujer.gob.es/MujerCifras/Educacion/AlumnadoUniversitario.htm>

Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades. (2013). Licenciaturas Alumnado-Matriculado. Recuperado de <http://www.inmujer.gob.es/MujerCifras/Educacion/AlumnadoUniversitario.htm>

Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social. (2018). Excedencia por cuidados de hijos/as. Recuperado de <http://www.inmujer.gob.es/MujerCifras/Conciliacion/ExcedPermisos.htm>