

Trabajo Fin de Grado

La representación de la familia en la ficción
televisiva norteamericana: *Shameless* y
la familia disfuncional

Autor/es

Ricardo Lampérez Valencia

Director/es

Daniel H. Cabrera Altieri

Facultad de Filosofía y Letras
Curso 2013 - 2014

Resumen: El presente trabajo aborda el estudio de las series de televisión norteamericanas desde un punto de vista sociológico y cultural; se pretende elaborar un análisis que sitúe el concepto de familia como centro. Se ha seleccionado la ficción *Shameless* (2011-) para estudiar la representación familiar en el medio televisivo, pues sus personajes crean un entorno doméstico interesante, atípico y disfuncional. En primer lugar, se ha realizado un marco teórico que defina la familia y la ficción televisiva para, en segunda lugar, analizar la interacción de los miembros de la familia de la serie elegida; lo que ha permitido esbozar la representación de la familia en la ficción norteamericana.

Palabras Clave: familia, familia disfuncional, ficción televisiva, series norteamericanas.

Abstract: This paper focuses on the study of American TV series, from a sociological and cultural perspective; the point is to produce an analysis that places the concept of family as a center. *Shameless* (2011-) has been chosen as a fiction to study the representation of the family in television, considering that their characters create an interesting, unusual and dysfunctional domestic atmosphere. In the first place, it has been necessary to lay down a contextual frame –prior to the analytical one- as theoretical background. At last, analyzing the family interaction through roles and status will allow us to give a definition of the fictional family group.

Key words: family, dysfunctional family, television fiction, American series

ÍNDICE

1- Introducción	1
1.1 Justificación del trabajo y Objetivos	1
1.2 Estado de la cuestión	1
1.3 Metodología aplicada	2
2- Marco teórico conceptual	3
2.1 La familia: acercamiento teórico	3
2.1.1 Familia, un concepto social	3
2.1.2 La evolución de la familia a lo largo de la historia	4
2.1.3 La familia estadounidense en el S.XX	6
2.1.4 La familia disfuncional	9
2.2 La ficción seriada en la televisión norteamericana	11
2.2.1 Acercamiento histórico	11
· La televisión por cable: el caso de <i>Showtime</i>	12
· La narratividad transmedia y la televisión social en el marco de la tercera edad de oro	13
3- La representación de la familia en <i>Shameless</i>	16
3.1 La representación de la familia en la ficción televisiva norteamericana ...	16
3.2 La familia como hilo narrativo contemporáneo	19
3.3 <i>Shameless</i> : una ficción estadounidense irreverente	20
3.4 <i>Shameless</i> y la familia	24
3.4.1 La familia Gallagher. Interacción: miembros, estatus y roles.	24
· Miembros	24
· Estatus y rol: estudiando la interacción familiar en un marco “disfuncional”	26
· Tabla resumen: relación y síntesis de los diferentes elementos de la interacción familiar	32
3.4.2 Los Gallagher en la ficción: estructura narrativa de los episodios	33
3.4.3 ¿Una familia disfuncional?	36
4- Conclusiones	38
5- Bibliografía	40
6- Anexos	

1. Introducción

1.1 Justificación del trabajo y Objetivos

La familia es uno de los elementos culturales y de organización social fundamentales en nuestra sociedad (Macionis y Plummer, 2011). A su vez, los medios de comunicación son reflejo de la realidad en la que se enmarcan. En este contexto, y con el auge de las ficciones televisivas y el progresivo éxito de estas propuestas audiovisuales, se percibe pertinente estudiar cómo estos soportes reflejan la realidad de la familia. A pesar de la importancia que ambas realidades –familia y series de televisión- tienen en la sociedad occidental actual, son pocos los estudios dedicados a un análisis más profundo de la cuestión.

Con este trabajo pretendemos estudiar cómo se representa a la institución familiar en la ficción estadounidense que se emite por televisión. La elección no es casual: se trata del mercado televisivo más grande del mundo, y la familia estadounidense ha sufrido gran cantidad de cambios estructurales que la convierten en un objeto de estudio interesante. Desde sus inicios, la familia ha estado en el centro del hilo argumental de este tipo de relatos, pero con la proliferación de los diferentes tipos de organización en el hogar y con los importantes cambios sociales, culturales y tecnológicos que ha experimentado la sociedad moderna en los últimos años, las cadenas de televisión están apostando por contenidos diferentes; por familias diferentes. Deseamos estudiar esta realidad sirviéndonos del análisis concreto de la teleserie *Shameless*¹ (2011-) que representa esta idea de evolución y modernidad; y al mismo tiempo intentaremos dar definición a este tipo de familia, que es descrita por los propios creadores de la ficción como “familia disfuncional”.

1.2 Estado de la cuestión

La mayoría de los estudios relacionados con la familia y con la televisión, se centran en la percepción que el entorno familiar tiene de este medio de comunicación. El material en lengua castellana sobre el fenómeno de las series de televisión es muy escaso, y más aún si se estudia en el marco de la interpretación de la comunicación y la cultura. El proceso de selección de bibliografía se ha basado en artículos académicos y ensayos en

¹ Ver: Anexo I

lengua inglesa; así como en diversos manuales de sociología, y textos y publicaciones centrados en la narrativa audiovisual. Por último, se han estudiado lecturas y diferentes trabajos académicos centrados en la construcción de la identidad, el estatus y los roles.

1.3 Metodología aplicada

La metodología la podemos dividir en varias partes:

En el Marco teórico se ha realizado un análisis documental de (1) los estudios sociológicos e históricos sobre el fenómeno de la familia; (2) la investigación sobre el fenómeno televisivo y (3) los estudios sobre el fenómeno televisivo relacionado con el concepto y la representación de la familia.

Una vez obtenido el material teórico necesario, nos centramos en el análisis del discurso de la ficción *Shameless* tomando como corpus la primera temporada completa formada por 11 capítulos en soporte DVD, y creando una relación con las teorías y conceptos descritos en la primera parte.

El corpus bibliográfico sociológico se ha centrado en tres importantes manuales: *Sociología* de Anthony Giddens (2000), *Sociología* de J. Macionis y Plummer (2011) y *Sociología* de Horton y Hunt (1980). Las tres obras suponen un importante compendio teórico actualizado, que nos va a permitir estudiar más a fondo la familia en la ficción. El estudio de caso, en última instancia, se va a elaborar aplicando de una forma práctica las propuestas teóricas de estos autores, estudiando la interacción familiar a través de roles y estatus.

El marco teórico del fenómeno televisivo se ha nutrido de ensayos y diferentes trabajos académicos, así como de un pequeño número de publicaciones impresas. En este punto nos encontramos con dos aspectos a destacar: en primer lugar, la actualidad de la información recogida –ya que el estudio de las narrativas de ficción en televisión es algo relativamente nuevo–; y en segundo lugar, el escaso material escrito en español.

Se ha hecho uso, además, de diferentes publicaciones en formato audiovisual –DVD, vídeo o audio–, que se han percibido como relevantes a la hora de esclarecer el fenómeno de la ficción televisiva y contextualizarlo. Además, nos ha dado información adicional sobre *Shameless*, su concepción y su realización.

2. Marco teórico conceptual

2.1 La familia: acercamiento teórico

2.1.1 Familia, un concepto social

Durante los últimos años, los sociólogos vienen definiendo la familia como una institución social, que agrupa a los individuos en grupos cooperativos encargados de tener y cuidar a los niños. Esta unidad social está basada en el parentesco, que definimos a su vez como un vínculo social basado en la sangre, el matrimonio o la adopción, que agrupará a los distintos miembros de una familia (J. Maccionis y Plummer, 2011:538).

A pesar de que en la actualidad la tendencia está cambiando, es tradicional que una familia nazca a raíz de una unión matrimonial, estando los dos conceptos fuertemente ligados. De hecho, a lo largo de la historia se han considerado ilegítimos a los hijos que han sido concebidos fuera del matrimonio (J. Maccionis y Plummer, 2011:539). Esta alianza puede definirse como una unión entre dos individuos adultos, socialmente reconocida y aprobada (Giddens, 2000:190). En casi todas las sociedades podemos identificar lo que los sociólogos y antropólogos denominan como familia nuclear: dos adultos –generalmente en calidad de cónyuges-, conviven junto a sus hijos en un mismo hogar.

Las definiciones del término “familia” y de su aplicación teórica, son tan amplias como sociólogos se han dedicado a describirla. Por ejemplo, debido a la paulatina aparición de núcleos familiares no tradicionales –que, por ejemplo, conviven y funcionan al margen de una unión matrimonial- han surgido diferentes vertientes teóricas críticas hacia la definición clásica. Así, Christopher Carrington, en su publicación de 1999 titulada *No Place Like Home: Relationships and Family Life Among Lesbians and Gay Men*, define la familia simplemente como un conjunto de personas que se aman y se cuidan mutuamente.

Desde un punto de vista cultural, afirmamos que toda cultura tiene una representación de la familia que la caracterizará como realidad específica. En este contexto –y entendiendo la institución familiar, quizás, desde un punto de vista conservador-, si no fuese así, dicha cultura no podría existir, ya que el código simbólico familiar es lo que la funda (Donati, 2003:20). En función del tipo de sociedad y de cultura; cambian el

sentido, las estructuras y las funciones empíricas de la familia. Es por esto por lo que no podemos hablar de un concepto único, y sería por consiguiente un error establecer una definición que agrupara las diversas acepciones de familia, pues en la actualidad resultaría inabarcable. Para la realización de este proyecto, sin embargo, entendemos familia como un grupo de personas que, sin necesidad de compartir residencia, poseen un vínculo biológico o legal que los convierte en parientes. Este vínculo de unión podrá ser también entendido en ocasiones, simplemente, como un conjunto de lazos afectivos.

Pero para saber de dónde procede la familia, qué es y cómo funciona, debemos realizar un análisis histórico-social que pueda explicarnos la naturaleza del concepto. Como afirma Giddens (2000): “solo es posible comprender qué le está ocurriendo hoy a nuestra vida íntima si sabemos algo sobre cómo vivía la gente en el pasado”.

2.1.2 La evolución de la familia a lo largo de la historia

La familia es un concepto construido socialmente, por lo que es importante saber cómo ha ido evolucionando dentro de cada período histórico particular. Así, se puede afirmar que desde su misma aparición ha habido todo tipo de combinaciones familiares, muy variadas y complejas (J. Maccionis y Plummer, 2011:540). No debemos caer sin embargo en el error de pensar que en un momento histórico determinado, todas las familias eran iguales o se guiaban por un mismo patrón. Como venimos diciendo, serán agentes externos –sociales y culturales- los que configurarán las diferentes formas de familia.

El sociólogo Lawrence Stone identificó diferentes fases históricas que llevaron a la evolución de la familia premoderna a la moderna² en Europa. Así, Stone distingue tres etapas entre los años 1500 y 1800:

- Primera fase de linaje abierto: caracterizada por extensos linajes de parentesco y la falta de privacidad
- Segunda fase de patriarcado restringido: en esta etapa se intensificó la lealtad al Estado y a la Iglesia

² VÁZQUEZ LEON, Luis. 1993. Lawrence Stone, Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra. *Nueva Antropología*. Vol XIII, num 44.

- Tercera fase de familias próximas y domésticas: se reforzó la lealtad, las relaciones intrafamiliares y el individualismo de los miembros.

Una característica que ha ido alterándose con el paso del tiempo es el tamaño del grupo familiar. Según la mayoría de los historiadores, la familia premoderna³ era mayor que la actual, aunque no existía una gran diferencia⁴, como se tiende a pensar. Es importante además en este punto dejar clara la diferencia entre las sociedades occidentales –las que nos ocupan en este proyecto- y las de otras zonas del globo. Y es que, si bien decimos que la familia ha ido cambiando a lo largo de los años, en algunas regiones de Asia, África o el Pacífico, los sistemas familiares tradicionales apenas se han visto alterados.

La familia nuclear que nombrábamos en el apartado anterior, como forma estandarizada de organización doméstica, emerge en el siglo XVI en los hogares europeos y americanos (M.Fogel, 2012:24). En aquella época, la separación de roles de acuerdo al sexo se establece muy rígida, con mayores contrastes de género incluso que en etapas anteriores de familia extensa, patriarcal y simétrica; y sirve de guía para la evolución hacia la familia contemporánea.

Todos los cambios que se han producido en la familia occidental, desde las modificaciones de roles hasta las variaciones de tamaño, tienen su raíz en diferentes fenómenos sociales. Giddens (2000) propone varios supuestos: en primer lugar, la expansión de la cultura occidental y la penetración de su concepto de idealización del amor romántico; en segundo lugar, el desarrollo de gobiernos centralizados en áreas que antes se componían de pequeñas sociedades autónomas; y, por último, el esfuerzo de los gobiernos para alterar las formas de comportamiento tradicionales.

Todo esto generará un importante cambio, y está creando en la actualidad un predominio de la familia nuclear que poco a poco ha fragmentado a las familias más extensas y a los hogares multigeneracionales –esto es, más de una generación directa viviendo bajo el mismo techo-. Junto a estas familias nucleares occidentales –donde se están desarrollando paulatinamente cambios en los roles tradicionales- han surgido además otros tipos centrados en diferentes vínculos parentales. De esta forma, cada vez

³ Lo que consideramos como familia moderna, en cuanto a la organización interna de la misma, tiene su base en la familia nuclear que predominaba en occidente tras la II Guerra Mundial

⁴ Según Anthony Giddens (2000), entre los siglos XVII y XIX el tamaño medio de las familias en Inglaterra era de 4'75 personas, mientras que en la actualidad –finales del siglo XX y comienzos del XXI- la media se sitúa en 3'04.

son más comunes las familias monoparentales, de padres divorciados o incluso de parejas con hijos de anteriores matrimonios o relaciones.

La realidad del concepto de familia es tan amplia que debemos aclarar, una vez más, las tamañas diferencias entre las diferentes sociedades. Los ritmos varían mucho de una a otra zona del planeta, y nos encontramos con una evolución llena de cambios, retrocesos y contra-tendencias (Giddens, 2000:193). Lo mismo ocurre cuando diferenciamos entre áreas rurales y urbanas, o cuando hablamos de diferentes clases sociales dentro de un mismo territorio.

Lo que queda claro después de hacer esta pequeña retrospectiva, es que en la actualidad no podemos identificar un tipo de familia ideal. Son tantas las diferentes formas de organización que distinguir entre la forma correcta y la incorrecta de organizar una familia es inviable. Es curioso que actualmente no exista un consenso entre sociólogos, historiadores o comunicadores sobre lo que constituye un modelo legítimo de familia; se dice que se ha deslegitimado la familia como construcción cultural hegemónica (Furstenberg Jr., 2003:7).

El hecho de la proliferación de diferentes tipos de hogares y núcleos familiares será uno de los puntos a tener en cuenta en la parte práctica de nuestro trabajo. El serial analizado representa a una familia moderna, urbana y estadounidense, por lo que debemos trazar un marco histórico más específico para realizar nuestro análisis.

2.1.3 La familia estadounidense en el siglo XX

La familia en los Estados Unidos la podemos definir como una compleja mezcla de continuidad y cambio. La familia norteamericana nunca ha sido uniforme en cuanto a estructura, pero sí podemos decir que la “norma” hegemónica era la familia nuclear. De hecho, las familias estadounidenses siempre han aspirado a la adopción de esta organización interna.

Hoy en día, esta es la forma que se considera “tradicional”, y algunos supuestos como la paternidad o maternidad en soltería, el divorcio, los matrimonios con miembros separados que tienen hijos o las familias adoptivas han llevado a muchos estudiosos a pronosticar una crisis de la familia americana.

Algo que hay que tener en cuenta, y que parece ser razón de consenso, es que frecuentemente los cambios en la organización familiar han coincidido con períodos de evolución de los derechos de las mujeres. La educación, los avances en el control de maternidad y la persecución de la independencia económica han tenido como consecuencia un cambio progresivo en el entorno doméstico y en la ideología del rol diferenciado por género (M.Fogel, 2012:28). La primera oleada feminista de los años 20 de Estados Unidos comenzó a derrumbarse a consecuencia de la Gran Depresión, y todos estos cambios que estaban empezando a florecer se vieron frustrados. Se puso fin a la reestructuración de los roles, pero muchos autores consideraron que la depresión fue beneficiosa de acuerdo a la recuperación de los valores tradicionales familiares y la importancia de las uniones afectivas.

Con la llegada de la II Guerra Mundial y la entrada de la mujer en el mundo laboral, se quebró el sistema de familia nuclear. Posteriormente, y tras el fin del conflicto, este modelo de familia se erigió como la forma emblemática, tanto desde un punto de vista político como de un punto de vista publicitario y mediático. Los medios de comunicación de masas, sobre todo la televisión, utilizaron la familia nuclear y la idea del “sueño americano” como reclamo publicitario, haciendo un esfuerzo por “domesticar” de nuevo el rol de la mujer en el hogar. Precisamente, el concepto de hogar se convirtió en la base de la estabilidad económica y social después de varios años de confrontaciones.

Fue en esta década de los años 50 cuando la mayoría de los ciudadanos americanos pudo “permitirse” vivir en esa familia nuclear y participar activamente en el sueño americano. Los programas y las teleseries incipientes en las décadas de los 50 y los 60 representaban un modelo de cómo las familias “deberían comportarse”. Fue entonces cuando surgieron voces críticas, especialmente de mujeres jóvenes, que encontraban discriminatoria la idea de la mujer únicamente como ama del hogar y como figura responsable de sus hijos.

En esta etapa, confluyeron varios fenómenos a tener en cuenta: movimientos sociales como la segunda ola feminista o la Nueva Izquierda⁵; el ascenso de la mujer como fuerza de trabajo, la desilusión tras Vietnam o el avance en métodos anticonceptivos y

⁵ Conocido popularmente como *New Left*, fue un movimiento socio-político que tuvo lugar en Estados Unidos en la década de los 60. Estuvo encabezado por educadores y activistas, que reclamaban cambios en los derechos hacia la comunidad homosexual, hacia el aborto o hacia el consumo de drogas. El término es acuñado en EEUU y en Reino Unido.

en el control de la maternidad. Todo esto supuso un cambio enorme en las normas familiares, y entre 1966 y 1979, las tasas de divorcio se doblaron (M.Fogel, 2012:32).

Poco a poco, la forma en la que se concebía el matrimonio, la familia y las relaciones de parentesco estaba siendo configurada, incluso destruida, por estos cambios económicos y sociales (Furstenberg, 2003:2). Fue en la década de 1970 cuando se alzaron voces que advertían sobre la ruptura de la familia y los valores de la misma. Así, en 1977 el presidente Jimmy Carter lanzó una conferencia nacional sobre la familia, para examinar las dificultades de los americanos e instalar un programa gubernamental. Posteriormente, con Bush y Reagan, esta idea de “revalorización familiar” continuó, acompañada de movimientos antifeministas y el pánico generalizado de la paternidad/maternidad en soltería. En los años 90 seguía existiendo un sentimiento parecido, pero comenzó a expandirse ya la definición de familia, gracias a la campaña de Clinton. Se asumió que la familia nuclear había dejado de ser “norma” en la sociedad americana, y se legitimaron nuevas formas de organización interna.

Se comenzó a hablar de familia posmoderna, de familia contemporánea. Esta familia no tiene un significado preciso (Furstenberg, 2003:2), ya que es tan variada y dispar que no podemos hablar de estándares comunes.

Jennifer M. Fogel (2012), doctora en filosofía por la universidad de Michigan, apunta que incluso ahora seguimos intentando representar una familia “convencional”, aun sabiendo que es imposible seguir unas doctrinas unánimes y comunes que nos remonten a la familia premoderna. La diversidad en las diferentes formas de familias –padres y madres homosexuales, divorcios, padres y madres solteros, núcleos domésticos con hijos de antiguos matrimonios, familia multigeneracional...- hace de este concepto una realidad compleja. Aún con todo, según la Comisión Nacional de la Infancia de 1991, la familia es la institución más valorada por los estadounidenses.

En última instancia, la evolución de la familia supone que en la actualidad sea muy complicado estandarizar conductas y legitimar una u otra forma de disposición en el núcleo de las relaciones intra-domésticas. Uno de los tipos de familia más conflictivos, y con una importancia creciente en las áreas del trabajo social o de la salud, es la familia disfuncional.

2.1.4 La familia disfuncional

La primera duda que nos surge al estudiar la familia disfuncional, es si podemos acuñar tal término. Si venimos diciendo que es tremendamente complicado hegemonizar los estándares de conducta de una familia, ¿cómo definimos una familia disfuncional? ¿Disfuncional respecto a qué? ¿Qué es lo que funciona y lo que no?

En términos generales, la familia disfuncional se entiende como aquella en la que la que existen muchos conflictos internos y alguno de los miembros –o todos- representan cuadros de mala conducta. Se las suele relacionar además con el consumo de drogas o con el consumo de alcohol.

Si atendemos exclusivamente a la semántica, la definición exacta sería la de una familia “que no funciona”, “que no es práctica” o incluso “que no es utilitaria”. La realidad es que el concepto no guarda relación con la funcionalidad –o no- de la familia, sino que suele describir familias con unas características determinadas. Según la psicóloga de la salud Patricia María Herrera Santí, las funciones básicas de una familia son tres: la biológica, la económica y la educativa⁶; y los valores universales que se le atribuyen a la familia, por otro lado, están relacionados con la reproducción, la protección o la socialización. Exponemos en este punto que, debido a la diversidad y a la falta de consenso, de acuerdo a los estándares teóricos, una familia “disfuncional” sí puede “funcionar”.

Desde el ámbito científico, son pocos los estudios y las definiciones que existen de este tipo de familia, ya que es considerada como una realidad reciente. En un lado conservador y religioso, la familia disfuncional es aquella en la que el comportamiento inadecuado o inmaduro de uno de los padres, no permite el crecimiento individual y la capacidad de relacionarse sanamente a los miembros de la familia. Además, los miembros están enfermos emocional, psicológica y espiritualmente (Hunt, 2007:1)⁷.

Debemos apuntar que sí se ha estudiado la familia disfuncional desde el punto de vista de la salud. Así, se dice que para que una familia sea funcional, todos los miembros han de ser saludables. Además, en la familia disfuncional, el rol del padre es asumido por una persona diferente a la figura paterna.

⁶ 1997. La familia funcional y disfuncional, un indicador de salud. *Revista Cubana de Medicina General Integral*.

⁷ Artículo *Dysfunctional Families*, de la serie Hope for The Heart, por June Hunt. Escrito en el portal de internet religioso cristiano One Place.

En el otro lado, se pueden encontrar algunos testimonios más conformes con la realidad social y cultural del amplio concepto de familia. Así, el artículo *El educador y la familia disfuncional*⁸, recoge el testimonio de Cecilia Quero Vázquez, quien dice que “la palabra disfuncional nos dice que la familia ‘no funciona’, es decir, no cumple las labores que le atribuye la sociedad, pero esto no es tan literal. Yo diría que estos grupos, aunque mal, están funcionando, y que sus individuos, aun con errores, se desenvuelven”.

Como vemos, tampoco existe consenso en la definición sobre la familia disfuncional – por consiguiente, parece que tampoco sobre la “funcional”-. El concepto de función y disfunción, basado en el funcionamiento familiar y en el reparto de roles relacionados con el estatus de los miembros, lo desarrollaremos en profundidad en el análisis práctico de este trabajo⁹

⁸ LO PRESTI, Alirio Pérez. REINOZA DUGARTE, Marianela. 2011. El Educador y la Familia Disfuncional. Universidad de los Andes. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*

⁹ Ver: 3.4: *Shameless y la familia*.

2.2 La ficción seriada en la televisión norteamericana

2.2.1 Acercamiento histórico

En la actualidad estamos inmersos en lo que podemos denominar como la tercera edad de oro de la televisión (Carrión, 2014; Scolari, 2014¹⁰; García Martínez, 2012:268). A pesar de que no podemos trazar con exactitud la delimitación temporal de este fenómeno, sí que existe un consenso popular al reconocer que su inicio se remonta a finales de la década de los 90.

Pero para explicar este fenómeno en su totalidad, debemos acercarnos a finales de la II Guerra Mundial, cuando Estados Unidos comienza a invertir en la industria del entretenimiento y Hollywood se convierte en el gran bastión cinematográfico que es todavía hoy. La serialidad ya existía en la literatura por entregas del S.XIX¹¹, con Conan Doyle y sus relatos auto conclusivos o Dickens con sus narrativas continuadas (García Martínez, 2014:12); pero el formato dará el salto a la televisión cuando esta se convierta en el centro del hogar y en el centro de la vida cotidiana, reemplazando a la radio.

El cine y la televisión guardan desde sus inicios una relación de retroalimentación, siendo el primero la paternidad y la segunda la hija (Carrión, 2011:9). A pesar de esto, la importancia de la televisión radica en la relación emocional con el televidente, ya que a pesar de que ambos formatos posean los mismos códigos semióticos, el contexto de recepción y la relación con el destinatario dota a la televisión de una dimensión diferente (Fuenzalida, 1987:5).

Así, a partir de los años 50 serán precisamente los seriales cotidianos centrados en el hogar y en el espacio familiar los que impulsen la ficción en la televisión (Carrión, 2014). Será en este tiempo cuando hablemos de la primera generación de oro de la televisión, caracterizada además por productos fantásticos o de ciencia ficción¹².

¹⁰ Muchas de las citas de Jorge Carrión y Carlos Scolari, están sacadas de material online audiovisual, correspondiente a un MOOC llevado a cabo por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. El curso comenzó el día 13 de mayo de 2014.

¹¹ Una de las muestras de ficción serial que más relación guarda con la televisión es el cómic, popularizado en los años 40. La densidad argumental que luego recreará la ficción en televisión, solo la había explotado esta forma de literatura gráfica por entregas hasta entonces (García Martínez; 2014:12).

¹² *La Dimensión Desconocida* (*The Twilight Zone*, 1959-1964) o *Alfred Hitchcock Presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1965).

Robert Thompson fue quien enmarcó cronológicamente la segunda edad de oro de la ficción en la televisión¹³, que delimita entre la ficción *Hill Street Blues* en los años 80 y *Urgencias (ER)*, que comenzó a emitirse en 1994. Esta etapa se caracteriza, entre otras cosas, por la revolución del drama médico que perdura hasta nuestros días (Carrión y Scolari, 2014) y por el aumento de la complejidad en los discursos audiovisuales. Uno de los grandes impulsores de esta segunda etapa fue David Lynch y su obra *Twin Peaks*, (1990-1991) -que se convirtió en un fenómeno global y social- y *Expediente X (X-Files)*, (1993-2002).

Como decíamos, hacia finales de los 90 ya podemos hablar de una tercera edad de oro, caracterizada por un conjunto de factores industriales, tecnológicos, narrativos, culturales y sociales. Los cambios en la distribución y el formato DVD, los avances en la tecnología y en los recursos humanos, la variedad de propuestas o la complejidad narrativa se encuentran en el centro de esta nueva etapa de la ficción televisiva (García Martínez, 2014). Pero sin duda, existen dos realidades a tener muy en cuenta para entender la actualidad de la ficción en este soporte y concluir el marco contextual de nuestra serie analizada. Estamos hablando de la televisión por cable y de la aparición de la televisión social y de la tenencia a las narrativas transmedia

• La televisión por cable: el caso *Showtime*

Para justificar la existencia de nuestra serie analizada, *Shameless*, debemos estudiar más a fondo la televisión por cable. La creación del cable en Estados Unidos supuso una mayor diversidad en las ficciones, ya que los canales tenían que especializarse para buscar un nicho de mercado concreto –además, debían justificar el pago que los suscriptores realizaban para visualizar los contenidos (García Martínez, 2014:6)-.

*HBO*¹⁴ fue el primer canal nacional de cable estadounidense, cuando apareció en 1972. Se trataba de un canal que buscaba una programación alternativa, y diferenciarse de las restricciones comerciales y la rigidez institucional que existía en las Networks¹⁵ (García Martínez, 2014: 12; Valderrama Santomé, Boo Millán y Costas Fontán, 2013:30). Así,

¹³ *Television's Second Golden Age*, Robert Thomson, 1997. Syracuse University Press.

¹⁴ Siglas que responden al nombre Home Box Office.

¹⁵ Así se conoce popularmente a las grandes cadenas en abierto en Estados Unidos. En la actualidad son cinco: ABC, CBS, FOX, NBC y The CW (propiedad de CBS).

se afianzó el concepto de autoría, y se desarrollaron historias narrativamente más complejas y moralmente ambiguas, con un afán estético y artístico que quería ofrecer algo novedoso y diferente.

En este contexto, en 1976 surge *Showtime*, el segundo canal de cable *Premium*¹⁶ de la historia de Estados Unidos. Surge como un semejante de *HBO*, pero con el tiempo ha sabido diferenciarse de su rival más directo. El espectador poco a poco se está volviendo más exigente, y *Showtime* ha sabido adaptarse a la realidad social y cultural en la que se enmarca; ha sabido adaptarse a un contexto histórico determinado. Solo así podemos justificar la existencia de productos como *Shameless*, y a su vez, la representación que esta serie hace de la familia norteamericana.

El cable Premium desea además crear una imagen de marca. Debido al éxito de *HBO*, fueron varias las cadenas que se aventuraron a la creación de material propio para generar en el público una percepción determinada del canal (García Martínez, 2014:7). En este sentido, *Showtime* ha apostado por la transgresión y la innovación como señas de identidad (Valderrama Santomé, Boo Millán y Costas Fontán, 2013), con productos tan dispares como *Weeds* (2005-2012), *Dexter* (2006-2013), *Californication* (2007-), *House of Lies* (2012-), *Homeland* (2011-), *Shameless* o la más reciente *Penny Dreadful* (2014-). Debemos comprender la libertad creativa¹⁷ que existe en las cadenas de cable Premium para poder explicar la falta de complejos de la mayoría de estas ficciones –entre las que incluimos la estudiada-.

• La narratividad transmedia y la televisión social en el marco de la tercera edad de oro

La globalización, la digitalización y la convergencia de los medios están cambiando el sistema y las relaciones con la audiencia. Podemos hablar ahora de la existencia de un *feedback*, que gracias a las nuevas tecnologías modifica los hábitos de consumo de los

¹⁶ Los canales de cable *Premium* se caracterizan por una suscripción mensual y por la carencia de publicidad. Los contenidos se financian gracias a las suscripciones y a las ventas internacionales de los productos. No debemos confundirlo con el cable básico (*AMC*, *FX* o *USA Network*), que sí tienen publicidad y rigen sus contenidos por criterios económicos –bien es verdad que en los últimos años están produciendo grandes producciones de una alta calidad-.

¹⁷ El cable no se rige por la misma regulación normativa que las *Networks*. La rigidez del formato y la posibilidad estructural del mismo no están coartados por limitaciones institucionales (García Martínez, 2012).

espectadores (Benecchi y Colapinto, 2011:433). La figura del telespectador ha pasado a tomar una posición más activa, y ha supuesto un desafío para la industria televisiva, que se ha visto obligada a renovar contenidos e integrarse en esta realidad social para proporcionar una oferta de calidad a su audiencia.

El cambio de tendencia es tal que una encuesta realizada en 2010 por el portal de consumo electrónico Retrevo, reveló que poco a poco los americanos están eligiendo la web como plataforma de visionado para las series. Además, un 83% de los jóvenes dicen haber visto algunos, la mayoría o la totalidad de sus contenidos favoritos de televisión de forma online (Benecchi y Colapinto, 2011:434).

Lo que está claro es que la tercera edad de oro de la ficción en televisión se caracteriza por que, ver una serie, ya no es algo tan simple como pareciera. En palabras de Carrión (2011): “más que ninguna otra manifestación artística, las teleseries circulan por el ciberespacio a dos niveles simultáneos: el del consumo y el de la interpretación”. Las series han de habituarse a este nuevo modelo, y crear contenido acorde a esta realidad – como veremos, *Shameless* es un sujeto activo del *feedback* televisivo, a través de sus perfiles en Twitter, Facebook, Instagram e incluso a través de la web de *Showtime*-. El público demanda ahora estar en la conversación, y las redes sociales se erigen como una herramienta indispensable para cuidar –o no- la imagen de una serie.

Una de las últimas tendencias que marcan esta etapa en la televisión es la transmedialidad, que se configura como una auténtica revolución en el relato narrativo televisivo. El término, acuñado por Henry Jenkins, viene a designar una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual...) y medios (cine, cómic, videojuegos, televisión...) (Scolari, 2013:24).

Alberto Nahum García Martínez (2012) afirma que “ahora la televisión es solo una parte más [...] de un universo narrativo más amplio”. Así, los videojuegos, los cómics, el cine, los blogs, el *feedback* “falso” con personajes de ficción¹⁸, las campañas virales de marketing o incluso obras literarias que continúan el discurso de la serie de televisión, dotan al medio de una riqueza narrativa sin precedentes.

¹⁸ *Shameless*, con motivo del *LGBTB Pride 2014*, desarrolló una campaña de promoción protagonizada por los personajes homosexuales de la ficción, bajo el lema #SHOYourPride.

La realidad transmedia no es otra cosa que una parte más de la postura que venimos defendiendo hasta ahora: la televisión, la ficción, como representación de la realidad social –aquí, familia- está en continua evolución, y tiende a adaptarse a su contexto. Además, confirma la grandilocuencia de este fenómeno, la gran variedad de propuestas y la diversidad de representaciones. Pasamos ahora a hablar de la simbiosis práctica entre la familia y la ficción en la televisión estadounidense.

Como veremos a continuación, *Shameless* es una adaptación de una serie inglesa. Cabe aclarar que las adaptaciones, las conversiones y los remakes no están considerados transmedialidad.

3. La representación de la familia en *Shameless*

3.1 La representación de la familia en la ficción televisiva norteamericana

Como se viene diciendo a lo largo de este proyecto, se puede afirmar que no existe actualmente un modelo mediático predominante que represente a la familia típica, como los que se divulgaron a mediados de siglo en numerosos programas radiales y de televisión (Furstenberg, 2003:6). Ahora los relatos son mucho más complejos y el número de producciones de prestigio –esto es, encaminadas a crear un producto de calidad más que de éxito masivo- está creciendo de forma exponencial.

Decimos pues que en la actualidad existe una cultura televisiva mucho más exigente, desde la que se proponen nuevas formas de construcción de la realidad, y entre las que destaca la llegada a la pequeña pantalla de personajes, tramas o situaciones que no hubieran podido ser representadas años atrás (Menéndez Menéndez, 2008:33). Se puede entender así la existencia de nuevas representaciones del marco familiar en la televisión, que están generando una proliferación del concepto en sí mismo y están desembocando en una ambigüedad teórica, donde encontrar lo “normal” se presenta como una tarea complicada.

En el contexto actual el espectador se está acostumbrando a consumir productos donde las familias están cada vez representadas de forma más dispar, sobrepasando límites que parecían impensables, por ejemplo, en la primera o en la segunda edad de oro de la TV. La ficción en televisión se convierte en corpus –y flujo- de las narrativas en su tiempo, donde asume la función de preservar, construir y reconstruir un “censo común” de la vida cotidiana (Vasallo de Lopes, 2007:38). Con esta última afirmación como punto de partida, se ha visto pertinente hacer un repaso de forma global a las teleseries que se emiten actualmente –o que se han emitido estos últimos años- en Estado Unidos, para estudiar cómo reflejan la vida cotidiana y cómo se configura esa representación del concepto de familia.

Se han encontrado cuatro grandes grupos, que podrían englobar todo tipo de ficciones. Aun siendo posible que algún producto televisivo de ficción escape a esta división, la tendencia general que se ha extraído del análisis es la siguiente¹⁹:

¹⁹ División realizada de forma propia y original, a través de un análisis de la parrilla de los canales más populares de Estados Unidos: *ABC, ABC Family, CBS, NBC, The CW, FOX, HBO y Showtime*.

- **Series familiares:** son aquellas ficciones en las que la familia se sitúa tanto en el fondo como en la superficie de la trama. Las relaciones entre los miembros de un núcleo familiar –y las relaciones que establecen con otros personajes- suponen el centro de la acción. Este tipo de series destaca la ausencia de un hilo narrativo que se expanda más allá de las relaciones de los personajes, ya sean entendidas con el entorno o con su ámbito más personal.

Uno de los ejemplos más claros de estos últimos años sería *Parenthood* (NBC / 2010 -), y englobaría a *Cinco Hermanos* (ABC / 2006-2011), *Modern Family* (ABC / 2010-) o *Raising Hope* (FOX / 2010-2014). En este grupo es en el se ancla además la ficción analizada en este trabajo: *Shameless* (Showtime / 2011-).

Apuntamos también que este es el tipo de serie donde se catalogaría a la gran cantidad de las *soap operas*.

- **Series parcialmente familiares:** en estas series, el concepto de familia tiene un peso muy importante para la trama, pero actúa siempre de telón de fondo; son series familiares pero sólo en parte, de forma parcial y no absoluta. *Los Soprano* (HBO / 1999-2007) es el ejemplo perfecto de este tipo de ficción: mientras que la mafia se configura como el marco argumental, la figura del protagonista como padre/delincuente le da a la serie una dimensión mucho más compleja. Otro ejemplo más actual sería *Breaking Bad* (AMC / 2008-2013), e incluso *Six Feet Under* (HBO / 2001-2005) y *Blue Bloods “Familia de Policías”* (CBS / 2010-)²⁰ entrarían en esta descripción. En todas estas ficciones la familia juega un papel fundamental, pero existen además elementos de interacción diferentes ajenos a los vínculos familiares –los negocios de la mafia, el narcotráfico, la empresa funeraria o el cuerpo de policía, respectivamente en cada una de las series-.
- **Series “en familia”:** se entiende aquí familia como un grupo de personas que comparten intimidad, pero no necesariamente vínculo sanguíneo o legal. Este tipo de series se centran en las relaciones personales –generalmente representadas a través de la amistad, el amor o el sexo- de un grupo dispar de protagonistas. Uno de los ejemplos más clásicos es *Seinfeld* (NBC / 1989-1999) que supondría un retrato de un grupo de amigos que viven “en familia”; es decir, compartiendo vivencias y parte de su privacidad de forma mutua. Además, los conceptos más arraigados del

²⁰ Es especialmente curioso el caso de estas dos últimas teleseries, en las que la familia protagonista comparte, además de la vida cotidiana, la vida profesional.

ideario de la vida en familia dentro del núcleo doméstico, se configuran también como parte importante en el relato de estas series –la cotidianeidad, la convivencia y la rutina “en familia”-.

Friends (NBC / 1994-2004), *Cómo Conocí a Vuestra Madre* (CBS / 2005-2014) o *The Big Bang Theory* (CBS / 2007-) siguen una estela similar a la anterior, configurando, al igual que la serie de los 90, un relato basado en la familiaridad.

- **Series “de comunidad”**: entendiendo aquí comunidad como un conjunto de personas con objetivos e intereses comunes, estas ficciones agruparían a muchos de los dramas procedimentales en emisión en la actualidad. Un grupo de personajes actúa “en comunidad” en el ámbito profesional, sin que deban existir lazos de amistad o lazos familiares, pero sí vínculos de comprensión y una búsqueda del beneficio mutuo. Se produce una interacción interesante entre los diferentes protagonistas para llegar a algún fin particular, y la vida profesional se aborda desde un punto de vista cooperativo en un entorno que, al final, se nos presenta “familiar”²¹. *CSI* (CBS / 2000-)²², *NCIS* (CBS / 2003)²³ o *Hawai 5.0* (CBS / 2010-) entrarían en esta categoría.

A continuación, un esquema condensa de forma gráfica lo expuesto anteriormente en este apartado, para así delimitar claramente las diferencias entre un tipo de ficción y otro, y clasificar el objeto de análisis:

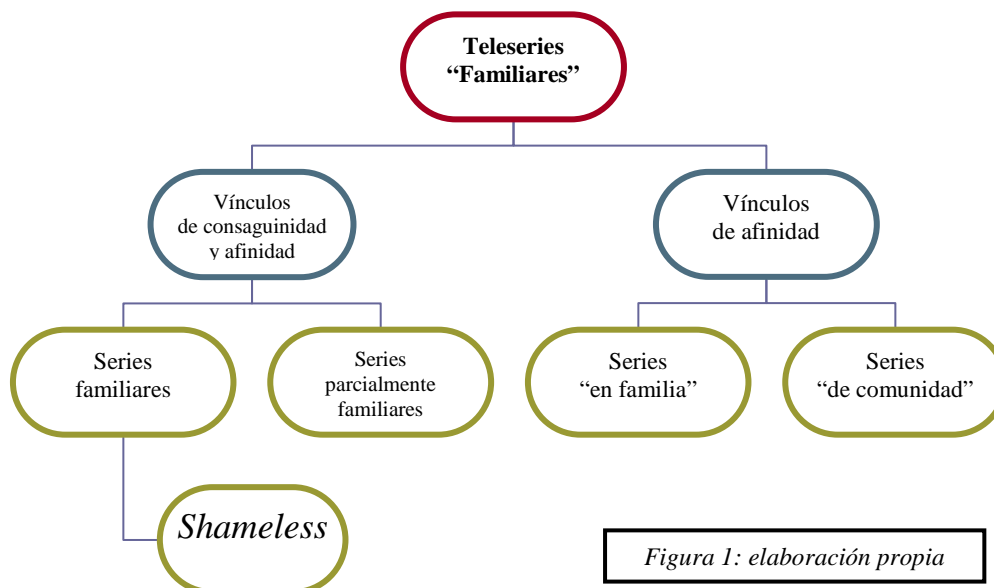


Figura 1: elaboración propia

²¹ Entendido como algo llano, natural, corriente. Muy sabido o conocido.

²² *CSI: Las Vegas* (2000-); *CSI: Miami* (2002-2012); *CSI: NY* (2004-2013); *CSI: Cyber* (2014-).

²³ *NCIS: Investigación criminal* (2003-); *NCIS: Los Ángeles* (2009-).

3.2 La familia como hilo narrativo contemporáneo

Ken Tucker (2009), crítico de televisión para *Entertainment Weekly*, afirma que “la interacción entre los miembros de una familia en la televisión es lo que crea un visionado persuasivo y absorbente”. Ya se ha esclarecido que la familia en la televisión no es nada nuevo, y este tipo de retratos en el ambiente doméstico han tenido una presencia dominante en la pequeña pantalla desde su aparición a finales de la década de 1940. Las series sobre la familia –centradas en ella o con una importancia capital en el relato, como algunas que veíamos en el apartado anterior- tienen un largo y exitoso camino en la televisión. Además, cada década que pasa, estas ficciones se caracterizan por construir un reflejo en la pantalla de los cambios sociales y las diferentes evoluciones en las dinámicas en el entorno familiar (M.Fogel, 2012:37): en palabras del Doctor Douglas Phillip²⁴(2012) para el *Saturday Evening Post*: “la televisión, como un espejo LED, refleja nuestra cultura”.

La televisión configura valores sociales y culturales, y además puede llegar a construir un imaginario de comunidad; en última instancia, creará –y reflejará- una cultura común (Hall, 1986). Entonces, ¿qué mejor que posicionar una de las partes esenciales de la vida en sociedad como el hilo narrativo de las ficciones?

La continuidad de los relatos familiares funciona a la perfección como gancho de interés; como estímulo seductor para un espectador que está interesado en ver representados en la pantalla diferentes aspectos que le resulten relevantes –bien pensando en el entretenimiento, bien buscando una identificación personal con lo que observa-. Es precisamente este elemento de la comunicación –el espectador- el que está llevando a cabo de forma indirecta un cambio en los hilos narrativos contemporáneos de las ficciones familiares.

Ahora, con el poder de las narraciones televisivas sometidas a la red y con la existencia de la “televisión social”, se obliga a que cualquier relato mime hasta el más mínimo detalle, pues que cualquier desliz es fácilmente identificable. Porque actualmente el relato no solo reclama espectadores inteligentes, sino que también los está creando (García Martínez, 2012: 285).

²⁴ Profesor de radiología, director de “Head and Neck Imaging” en Weill Medical College of Cornell University, New York.

En este contexto, los discursos familiares televisivos se adaptan a las exigencias del público, que desea ver transportada la “realidad” -externa a la pantalla- al interior de la de la misma. Así, el hilo argumental del núcleo doméstico ya no está marcado solo por las historias de paternidad dentro del matrimonio o las *sitcoms* domésticas; también se vuelven comunes las ficciones sobre los agobios que supone ser padre, sobre las familias disfuncionales aunque fuertemente leales, e incluso sobre las familias ensambladas²⁵ (M. Fogel, 2012:52).

3.3 *Shameless*: una ficción estadounidense irreverente²⁶

“Queríamos mostrar los Estados Unidos de verdad. Lo que la mayor parte de la población experimenta en la vida, sus luchas y sus dificultades, y la forma en la que ‘sobreviven’ los estadounidenses”.

-Nancy Pimental (guionista)

*Shameless USA*²⁷ es un drama emitido por televisión, por la cadena de cable *Premium Showtime*. La serie supone una adaptación de *Shameless UK*, ficción emitida por el canal británico *Channel 4* y que con varios premios BAFTA a sus espaldas, se ha mantenido en antena desde 2004 hasta el pasado 2013.

La serie gira en torno a una familia disfuncional²⁸ de clase obrera afincada en Canaryville, un distrito de la ciudad de Chicago considerado como una de las zonas con mayor pobreza del país. Frank Gallagher es el padre de seis hijos, y delega en Fiona –su hija mayor- el cuidado de todos ellos, incluso el de él mismo. Monica, la madre de todos ellos y expareja de Frank, los abandonó un día que salió a comprar el pan y jamás volvió.

La versión estadounidense –la que estudiamos aquí- comenzó sus emisiones el 9 de enero de 2011, y pronto se convirtió en una ficción de peso para *Showtime*. Paul Abbott

²⁵ Tipo de familia en el que uno o los dos miembros de la pareja tiene uno o varios hijos de una o varias relaciones anteriores.

²⁶ Para la elaboración de este apartado se ha hecho uso del análisis de piezas de entrevista audiovisual realizadas a Paul Abbott (creador y guionista), Anders Stearn (productor ejecutivo), Nancy Pimental (guionista), Mark Mylod (director), Emmy Rossum (actriz protagonista), William H. Macy (actor principal) y Joan Cusack (actriz invitada). Las entrevistas forman parte de la pieza documental *Bringing Shameless to America*, que se puede encontrar en la edición física de venta de la 1ª temporada en DVD.

²⁷ Utilización del identificativo geográfico a modo de distinción. A partir de ahora –y en el resto del trabajo-: *Shameless*.

²⁸ Aceptación que le dan los propios creadores.

(2011), creador y guionista de la ficción, afirma que durante varios años estuvieron moviendo la idea por diferentes cadenas de Estados Unidos. “A todas les daba miedo, es muy atrevida –afirma- Al final, seis años después de la idea original, fue *Showtime* la que dio un paso al frente”.

Así, la cadena siguió su estela transgresora²⁹ sumando series y contenidos atípicos a su parrilla, y daba un golpe de timón con la producción de un serial que, en palabras de *The New York Times*³⁰: “crea un show donde destacan el amor familiar, los jugosos infortunios, el sexo casual y el abuso de drogas, el humor brusco, los mega-atracones de alcohol y el caos total”. John Wells³¹(2011), el principal responsable de la ficción junto a Paul Abbott, ha confirmado en varias ocasiones que se trata de una serie semi-autobiográfica. Abbott (2011) afirma que “la inspiración para la serie viene de mi propia familia. Éramos ocho hermanos, y mi hermana mayor de dieciséis años nos crió. Fuimos una familia sin padres. Estaba embarazada, por cierto. Embarazada de nueve meses a los dieciséis años”.

El hecho de que *Shameless* guarde raíces biográficas, da al espectador una sensación de realidad –casi documental- que provoca una identificación prácticamente instantánea con todos los personajes que aparecen representados en pantalla. Pero en este punto debemos tener en cuenta que se está hablando de una adaptación de un formato original de Reino Unido; por lo que, ¿cómo adaptar un formato irreverente y de fuerte carácter amoral, en otro mercado televisivo y dirigido a un público diferente? Ya se ha ilustrado a lo largo de este trabajo la importancia del marco social en el que actúa la televisión. Si afirmamos que la definición de familia es algo muy complicado de delimitar, todavía resultará más complejo el proceso de acotación si queremos trasladar la plasmación de una familiar británica a la televisión estadounidense.

Mark Mylod (2011), director de los capítulos más importantes de la primera temporada de la serie, afirma que “había casi un placer consciente de que la versión estadounidense tuviera un tono más cálido”. Algunos contenidos debieron adaptarse al público y al contexto de emisión, ya que generalmente la televisión tiende a mostrar las costumbres

²⁹ Ver: 2.2.1 - La Televisión por Cable: el caso *Showtime*.

³⁰ ROCHLIN, Margy (31 de diciembre 2010) ‘Shameless’: The Family That Frays Together”; *The New York Times*. Recuperado de:
http://www.nytimes.com/2011/01/02/arts/television/02shameless.html?pagewanted=all&_r=0

³¹ Popular Show Runner en los medios estadounidenses, que ha estado de tras de ‘*ER – Urgencias*’ (NBC / 1994-2009) y de los últimos años de ‘*El Ala Oeste de la Casa Blanca*’ (NBC / 1999-2006).

e ideologías dominantes (M. Fogel, 2012:37), y no tendría sentido trasladar geográficamente unas costumbres dirigidas a un público receptor. Debido a que existe una relación emocional entre el televidente y la TV (Fuenzalida, 1987:4), el código que compartan emisor –televisión- y receptor –espectador- debe ser común.

Así lo expresaba Abbott³² (2011) al decir sentirse preocupado por el “traslado” de la serie: “me preocupaba que se perdiera esa humanidad. No porque no existiera en Estado Unidos, sino porque provenía de una frecuencia diferente [...] De algún modo, las resonancias de la serie original se mantienen, pero con otro ‘vocabulario’ y otra semiótica”.

En este aspecto, la localización de la serie tuvo que modificarse de forma irremediable. *Shameless* posee un fuerte carácter “nacional” del que vamos a hablar más adelante-, por lo que el cambio de la localización de sus tramas fue un aspecto a tener en cuenta. *Shameless UK* transcurre en una zona industrial de Manchester, y para la versión americana se decidió “mudar” la historia de la familia Gallagher a los suburbios de Chicago.



Manchester (UK) – Set de rodaje Shameless
Fotografía: 28dayslayer.uk.co



Canaryville, Chicago, (USA) – Set de rodaje
Shameless
Fotografía: VacationForADay

Según Mylod (2011), Chicago es el reflejo perfecto de Manchester, ya que es una ciudad donde “predomina la clase obrera, con mucho orgullo y con mucha vida”. William H. Macy (2011) (Frank Gallagher en la ficción) llega a afirmar que Chicago es el centro político, geográfico y social del país. En este aspecto, el reflejo de los Gallagher supone una oportunidad perfecta para poder analizar la representación de la familia estadounidense y los cambios que se han ido produciendo a lo largo de los años

³² Convery University (7 octubre 2010) Being TV's Shakespeare, *Convery Conversations*. [Entrevista radiofónica].

–tanto en el entorno familiar como en el entorno de la televisión, condicionado a lo que el espectador desea ver-.

“Chicago está en pleno centro –sentencia Macy- no está en Nueva York ni en Los Ángeles. Es algo diferente [...] Está en mitad del cinturón industrial, donde la industria se ha venido abajo. El invierno además es largo y brutal, y afecta a la gente. La aplasta. [...] Esto le viene bien a la serie. Es un entorno hostil en cuanto sales por la puerta”. La utilización del invierno como contexto narrativo va a ser tratada también más adelante.

El resultado de esta adaptación es una dramedia centrada en una familia “en modo supervivencia”. Se la ha catalogado como una serie irreverente, inmoral y escandalosa, pero es suele ser unánime el juicio al destacar “su gran corazón”³³. El diario *Chicago Sun-Times*³⁴ llegó a afirmar que “nunca ha habido nada como ‘Shameless’ en la televisión americana”.

Con esta información resultará fácil contextualizar a la familia dentro de la ficción, que a pesar de establecerse como una serie plagada de incorrecciones políticas y morales, sustenta su trama en los fuertes lazos y los vínculos afectivos de la familia. “El país en el que los Gallagher viven puede cambiar –responde Abbott a la entrevista en *The New York Times*- pero el pegamento que los une, el firme afecto que tienen el uno por el otro, no ha cambiado”. Pasamos pues a destapar esta cultura familiar interna, que desde un punto de vista teórico va a formar el telón de fondo de los intercambios cotidianos (Agier, 1995:6).

³³ WIEGAND, David (5 de enero de 2011) ‘Shameless’ Review, *San Francisco Chronicle*. Recuperado de: <http://www.sfgate.com/news/article/Shameless-review-Brood-s-quirky-family-values-2479837.php>

³⁴ WEISER, Paige (6 de enero de 2011) William H. Macy Is Thrilled to be ‘Shameless’. *Chicago Sun-Times*. Recuperado de: http://www.suntimes.com/entertainment/television/2834798-421/says-macy-shameless-drunk-frank.html#.U64hjvl_uJo

3.4 *Shameless* y la familia

3.4.1 La familia Gallagher. Interacción: miembros, estatus y roles

“En la serie hay una verdad subyacente de la que no puedes escapar. Uno podría ir por la calle, llamar a una puerta, y conocer a esa familia. Sabemos que están ahí”

-John Wells (productor ejecutivo).



Los Gallagher. Imagen: Showtime

Miembros

La familia Gallagher, en la primera temporada de la serie, está compuesta por ocho miembros: madre, padre y seis hijos (dos mujeres y cuatro varones). Siguiendo la propuesta para el estudio y el análisis de los personajes de una ficción televisiva que Elena Galán Fajardo³⁵ realizaba en 2006, hemos elaborado una observación elaborada de los rasgos de cada uno de los integrantes de la familia. A continuación realizaremos una distinción de los diferentes personajes y miembros³⁶:

- Francis (Frank) Gallagher: padre de los seis hermanos³⁷. Antigua pareja de Monica Gallagher. No tiene empleo, y se dedica a estafar a hacienda y a la seguridad social. Mantiene una relación sexual con Sheila, su vecina, movido por el interés económico. Es alcohólico. Aparece en 12/12 episodios analizados.

³⁵ Profesora del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Texto: *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción.*

³⁶ Debido a la gran cantidad de personajes, las fichas descriptivas de cada uno de ellos han sido incluidas en el apartado ‘Anexos’ de este trabajo. Liam Gallagher, el menor de la familia, ha sido omitido; ya que no tiene un perfil característico que podamos describir o tener en cuenta. El personaje funciona como elemento de interacción para los demás, pero no tiene peso de forma individual.

³⁷ En el transcurso de la temporada, descubriremos que Ian Gallagher no es hijo de Frank –aunque sí de Monica-, y que además posee otra hija. Este último dato no se conocerá hasta la cuarta temporada, por lo que no es relevante para este análisis.

- Monica Gallagher: madre de los seis hermanos. Antigua pareja de Francis Gallagher. Es bipolar y abusa del consumo de drogas y alcohol. Es bisexual, y mantiene una relación con una mujer de raza negra. Aparece en 2/12³⁸ episodios analizados.
- Fiona Gallagher: 21 años³⁹. Primogénita. Es una joven multi-empleada, que se encarga de pagar las facturas y de la educación de todos sus hermanos. Conocerá a Steve, un joven que se dedica a robar coches de lujo, y mantendrán una relación sentimental. Aparece en 12/12 episodios.
- Phillip (Lip) Gallagher: 17 años. Joven adolescente con una gran capacidad intelectual. Destaca en los estudios, y ayuda a su hermana Fiona económicamente. Trabaja de profesor particular, y realiza exámenes a otros estudiantes –bajo pago-. Tiene un fuerte vínculo con Ian. Mantendrá una relación con Karen, su vecina (hija de Sheila). Aparece en 12/12 episodios analizados.
- Ian Gallagher: 14 años. Joven adolescente que estudia en el instituto y trabaja en una tienda del barrio a tiempo parcial. Ayuda económicamente en el hogar. Junto a Fiona y Lip, es el que más aporta al núcleo doméstico. Tiene un fuerte vínculo con su hermano mayor. Es homosexual y mantiene una relación con su jefe, un hombre musulmán casado con dos hijos. Aparece en 12/12 episodios analizados.
- Debbie (Debs) Gallagher: 10 años. Es la hija menor, y tiene a Fiona como la cabeza de familia y figura a seguir, a pesar de que guarda un importante afecto por sus padres. Ayuda económicamente al hogar cuando puede, y hace alarde de su madurez e inteligencia.
- Carl Gallagher: 9 años. El hermano pequeño de Debbie va al colegio con ella, y frecuentemente se mete en líos. Es un joven delincuente con poca interacción en el entorno familiar. Se puede entender como una representación de Frank, con quien mantiene una relación especial.
- Liam Gallagher: 2 años. El más pequeño de la familia. Es de raza negra, aunque sus padres biológicos son Monica y Frank –se produjo una anomalía genética-. Está al cuidado de Fiona, Lip, Ian y el resto de sus hermanos. Monica reclamará sus cuidados y querrá ejercer de madre con él conforme avance la serie.

³⁸ S01E09 y S01E10.

³⁹ La edad de algunos personajes es una cifra estimada y orientativa, ya que se dan pocos datos concretos pero sí se puede presuponer.

Estatus y rol: estudiando la interacción familiar en un marco “disfuncional”

Para poder estudiar esta familia en profundidad, es necesario atender a los aspectos de su vida cotidiana y de la interacción social entre los miembros del grupo. Y es que las rutinas cotidianas, con sus casi constantes interacciones con los demás, estructuran y conforman todo lo que hacemos (Giddens, 2000:49). Dentro del ejercicio de dicha interacción social, se pueden diferenciar dos componentes fundamentales: el rol y el estatus (Macionis y Plummer; 2011). Ambos conceptos, a pesar de estar claramente diferenciados, se necesitan el uno al otro y no tiene sentido hablar del primero sin hacerlo del segundo.

Se entiende por **estatus** el rango o la posición que un individuo ocupa en un grupo (Horton y Hunt, 1980:80) y que además es reconocible por los demás (Macionis y Plummer; 2004). Por otro lado, el concepto “**rol**” responde al comportamiento esperado por parte de quien ocupa cierto estatus. Se puede afirmar entonces, a modo de síntesis, que un estatus es un conjunto de privilegios/obligaciones; mientras que el rol corresponde a la manifestación de esos privilegios/obligaciones.

En la familia protagonista de *Shameless* existe un entramado complejo de interacción social y se establece un marco atípico de la vida cotidiana familiar. Se van a analizar los pasajes fundamentales de cada uno de los capítulos, para poder establecer las posiciones que ocupa cada uno de los miembros dentro del módulo familiar. Como resultado se adjuntará una tabla-resumen que recogerá toda la información que se haya expuesto sobre la socialización en este entorno, trazando así un mapa de la vida de los Gallagher. Se intentará, por último, explicar la construcción narrativa de dicha representación.

Desde el punto de vista del análisis familiar, resultan especialmente relevantes los primeros capítulos y los últimos, pues la temporada se estructura de una forma circular. Esta configuración del relato es precisamente la que encontramos en *Piloto*, el primer episodio de la serie. Después de una presentación de los miembros, con Frank Gallagher como narrador⁴⁰, pasamos a conocer a la familia de primera mano en un entorno que se repetirá en todos los capítulos: el desayuno y las escenas en familia⁴¹. *Piloto* termina como empieza –de ahí su arquitectura cíclica–: con un desayuno familiar, que supone un

⁴⁰ Será la única vez en la que se utilice la voz en-off en toda la temporada.

⁴¹ Ver: Anexo VII

lienzo perfecto de la estructura interna de la familia: Frank, borracho, duerme en el suelo, mientras el resto de los Gallagher come en la mesa de la cocina.

El episodio de presentación funciona para mostrarnos ya una versión incipiente de los roles y el estatus de cada uno de los familiares. Vemos a Fiona como la pieza sobre la que descansa la responsabilidad de la familia; una joven multi-empleada –conocemos tres trabajos diferentes en este episodio- que se encarga de sacar adelante la casa y de preservar el bienestar común. Igualmente, Frank aparece como un padre irresponsable – la primera vez que vemos al personaje, la policía lo lleva a casa en alto estado de embriaguez- **huyendo claramente de sus funciones de rol** –en este caso, rol de padre, rol familiar y rol cívico para con sus hijos-.

En este capítulo se observa además el fuerte vínculo que existe entre los hermanos Gallagher, especialmente entre Ian y Lip. El primero, homosexual, esconde su orientación hasta que decide compartirla con su hermano. Este sentimiento de confesión y de comunidad, de aprecio y respeto mutuo, estará presente durante toda la serie a pesar de que los temas tratados sean especialmente polémicos. Hablaremos sobre este aspecto más adelante.

En *Frank The Plank*⁴², segundo capítulo de la temporada, se percibe la intensificación de los estatus y los roles que se nos habían presentado en el episodio anterior. En primer lugar, Fiona se erige definitivamente de cara al espectador como la cabeza de la familia, llevando a cabo una **conducta de rol** paterna y materna, incluso para su propio padre. Se produce así lo que denominamos **conflicto intrarrol**: los roles de una misma persona se enfrentan –en este caso, resulta incomprensible la unión de los roles de hija y padre/madre dentro de la misma estructura familiar-.

El que también queda definitivamente retratado es Frank, quien además de abusar del alcohol, abusa de su poder. Se producen los primeros enfrentamientos violentos dentro del núcleo doméstico, cuando el personaje agrede físicamente a Ian, uno de sus hijos. Se debe argumentar aquí que, a pesar de que la familia “ideal” pueda servir como refugio, la realidad muestra que muchas familias son lugares peligrosos para sus miembros (J.Macionis y Plumer, 2011:546). Existe un consenso en el ámbito de la sociología a la hora de afirmar que el hogar es el sitio más peligroso de la sociedad moderna. Desde un punto de vista estadístico, una persona de cualquier edad o sexo corre mucho más

⁴² Ver lista completa de los capítulos en: Anexo II

peligro de ser atacada en su casa que en la calle por la noche; y es que los lazos familiares suelen estar cargados de emociones fuertes, y con frecuencia mezclan el amor y el odio. Otro de los problemas es que dentro de la familia se llega a tolerar, e incluso a aprobar, un amplio margen de violencia; y aunque la violencia familiar socialmente aceptada es de naturaleza restringida, es fácil y frecuente que derive en ataques más graves (Giddens, 2000:219). Así, las agresiones físicas entre Frank y alguno de sus hijos se verán representadas en varios episodios –Lip agredirá a su padre en varias ocasiones-. Su renuncia final al rol de padre la presenciamos también en este capítulo, y queda ejemplificada en este pasaje:

-Frank: Yo no me largué como hizo tu madre. Yo podía haber hecho que el estado os cuidara a los seis, pero no lo hice. ¿Y los bares? Puedes preguntarle a cualquiera: una cerveza de vez en cuando. Si tomo tres, me caigo al suelo. A todos les hace muchísima gracia que no aguante la bebida. Nunca puedes ganar. Vuestra madre se largó, y todos me miráis a mí. Seis niños que vigilar cuando nunca lo había hecho. Comida en la mesa. Ropa para el colegio. Paga las facturas, los pañales, el densita... Encima todos me miráis como si la estuviera jodiendo, ¡cosa que puede que haga! Entonces, ¿qué más da si me tomo unas cervezas y luego unas cuantas más? Y bueno, mientras estás bebiendo todo el mundo se ríe, pero eso está bien. Porque es lo que necesitas. Necesitas ver a gente que se ríe, necesitas ver a gente que bebe. Cualquier cosa, lo que sea, antes que ver a tus seis hijos que, para empezar, tú nunca quisiste tener. ¡Así que, que les den y que se vayan acostumbrando!

Del mismo modo, después de la agresión, se acentúa la posición de líder familiar de la primogénita:

-Fiona: No vuelvas a pegar a mis chicos nunca más

-Frank: ¿Tus chicos? Son mis...

-Fiona: Nunca más

Los siguientes capítulos (*Aunt Ginger*, *Casey Casden* y *Three Boys*) sirven para configurar la sensación de hermandad y de cariño existente entre los hermanos Gallagher, para enfatizar el desprecio hacia Frank y para mostrar la necesidad de los más pequeños de la casa de una representación paterna o materna de verdad –y que el “rol” no lo realice su hermana-. Debbie, en *Casey Casden*, “roba” un niño para ejercer de madre con él: se trata de un “**rol pretendido**”. En este punto Horton y Haunt (1980) afirman que el niño o la niña que asume el rol de padre/madre se da perfectamente cuenta de que en ese momento debe actuar de una manera diferente a cuando

desempeña sencillamente la de su propio rol: es decir, el de niño/a. Los roles pretendidos ayudarán en este caso al personaje de Debbie para prepararse cuando llegue su momento –o no- de ser madre. En este episodio, la joven Gallagher asume además un **rol financiador**, y se posiciona como una persona aparentemente adulta y madura, que en ocasiones actúa como moderadora en ciertos conflictos familiares.

El fenómeno del “padre ausente” (Furstenberg, 2003; 5) y la repercusión que tiene en los más pequeños quedará ejemplificada de forma más clara en *It's Time To Kill The Turtle*, el capítulo número ocho de la temporada. En este episodio, Frank debe dejar la bebida para poder realizar unas pruebas médicas y recibir una subvención, y recupera de forma momentánea su **rol de padre, su rol familiar y su rol cívico**.

-Lip: chicos, no os acostumbréis a esto. Papá dentro de poco volverá a beber, volverá a ser el de siempre, y no quiero que os haga daño.

-Debbie: ¿daño?

-Lip: sí. ¿Recuerdas la tortuga que tuviste en verano? Estuvisteis dos semanas siempre con ella. La cuidabais. Pero al cabo de un tiempo, empezasteis a liaros con otras cosas y ya nadie se ocupaba de ella. Unos dos meses después, quisiste enseñarle la tortuga a tu amiga, y la encontrasteis muerta. Vosotros sois esa tortuga. Y papá es vosotros.

-Debbie: lo he entendido. Papá se olvidará de nosotros y volverá a beber. Pues vale, es así. Pero si no te importa, voy a disfrutarlo mientras dure.

-Lip: claro Deb. Me parece un gran plan.

Igualmente, en *Killer Carl* –episodio número 6- Carl se modela como una figura problemática pero con cierta importancia en su rol como integrante de la familia, y Frank vuelve a ser representado como un padre ineficiente. La situación familiar da un importante vuelco cuando en *But At Last Came a Knock* reaparece Monica, madre de todos los Gallagher y todavía mujer de Frank –están separados pero no divorciados de forma legal-. La madre vuelve con Roberta, una mujer de raza negra que ahora es su pareja sentimental, y desea **ejercer de madre** con Liam, el pequeño de la familia.

-Monica: Roberta y yo queremos tener una familia propia.

-Fiona: ¿Y por qué no te ocupas primero de esta? No tienes ningún derecho a abandonar a tus hijos y luego aparecer de repente un día para llevarte a uno.

-Frank: Vamos, eso tampoco es justo, tu madre ha cometido errores pero ahora está aquí...

-Fiona: ¡Cierra el pico Frank! Esto no tiene que ver contigo. Tiene que ver contigo [a Mónica]. Tiene que ver con lo que tú no hiciste, y con lo que he hecho yo. Y para que lo

sepas, he hecho un gran trabajo con ellos [...] ¿Sabes qué? Ellos han hecho todo sin contar con tu ayuda, porque tú no estabas aquí.

-Mónica: te agradezco lo que has hecho, pero ahora he venido, y Liam debe estar conmigo.

-Fiona: ¡Pero si Liam no sabe quién eres!

-Mónica: Soy su madre

-Fiona: ¡Y también eres mi madre!

Este pasaje, uno de los momentos más dramáticos de *Shameless*, evidencia dos cosas: en primer lugar, el fuerte conflicto intrarrol que sufre el personaje de Fiona -ella no puede ejercer de madre, cuando su propia madre no es tal⁴³-. Y en segundo lugar, saca a florecer la **incompatibilidad del estatus** de padre y madre que sufren Frank y Monica respectivamente. Esto quiere decir que solo asumen las partes beneficiosas de su estatus –en este caso, el abuso de poder debido a su posición en la jerarquía familiar- y renuncian a las responsabilidades que no ven provechosas –los ya citados roles cívicos y familiares que implica dicha posición-. En el décimo capítulo, *Nana Gallagher Had an Affair*, la actitud del padre confirma esta argumentación:

-Frank: Lo que tu madre y yo decidamos hacer con nuestro hijo Liam es asunto nuestro, no tuyo [a Fiona]. Haré lo que sea para conseguir esa pasta.

Es en este episodio en el que Fiona decide hacerse cargo de la custodia de todos sus hermanos⁴⁴ debido al miedo que siente por que Monica pueda llevarse a su hermano pequeño. Tras contactar con una abogada, recibe como respuesta que el condado deberá responder ante el cuidado de sus hermanos mientras se producen los trámites legales. Ese “carácter nacional” que se ha nombrado anteriormente se ilustra en esta trama de la serie. El supuesto de que las familias pueden y deben ser autosuficientes sigue siendo una imagen poderosa en la sociedad estadounidense (Furstenberg, 2003:12) por lo que la **líder familiar** se negará a los cuidados del Estado. Las políticas dirigidas a salvaguardar el clima de la institución familiar son un tema de controversia política en los Estados Unidos, porque estarían indicando que la familia no es completamente autosuficiente. La intervención de los servicios sociales y de las ayudas estatales para la familia Gallagher se intensificará conforme vayan transcurriendo las temporadas, aunque encontramos aquí el primer esbozo de la aversión que existe hacia la

⁴³ Hablando en término de “rol”, y no en vínculo de consanguinidad.

⁴⁴ Este suceso se llevará a cabo finalmente en la tercera temporada de la serie.

intervención del Estado en el entorno familiar, pues los estadounidenses se adhieren fuertemente a una noción muy privatizada y cerrada de la familia (Furstenberg, 2003).

Como decíamos, el capítulo final supone un cierre circular a la interacción de la familia durante la temporada. En primer lugar, Ian le confiesa a Fiona su condición de homosexual, como ya haría con su hermano en *Piloto*, y se crea así un triángulo de confianza –Lip, Ian, Fiona- que erige a los tres personajes como los “adultos”, y los confirma como piedras angulares y estructurales de la organización familiar.

La familia Gallagher queda perfectamente representada en este *Father Frank, Full of Grace*, con la identidad de Fiona esclarecida por completo. Después de varias idas y venidas, recibirá una propuesta de su pareja Steve para escaparse juntos del país. Con el beneplácito de su hermano Lip, la mayor de los hermanos deberá elegir entre su familia y su relación sentimental. El último plano de la temporada nos muestra a Fiona en su nuevo trabajo en la ciudad, empleo que ha conseguido para seguir haciéndose cargo de todos sus hermanos -y de su padre-. Su posición de cabeza de familia se convierte así en su **estatus dominante**. Es decir, ser la líder familiar supondrá el estatus que mejor defina su identidad social -en este caso, hablamos de la familiar-.

Para aclarar todos los datos de interacción, se presenta a continuación una tabla⁴⁵ en forma de síntesis⁴⁶; se ha elaborado también una representación gráfica para ampliar la información⁴⁷. Se precisará de la siguiente información a modo de leyenda para una total comprensión de la misma:

→ *Rol Pasado*: el rol ya no se lleva a cabo (en este caso, debido a la separación del matrimonio). Se recuperará no obstante durante algunos momentos de los capítulos 9 y 10.

**Incompatibilidad de estatus*: negación de cualquier vínculo con el estatus no deseable (padre), pero identificarse con los símbolos del estatus deseable (posición de poder, control sobre sus hijos).

♦ *Estatus dominante*: estatus que mejor define la identidad social (en este caso familiar) de una persona.

● *Conflicto intrarrol*: conflicto entre los roles asignados a una misma posición social (hija, madre y padre en una misma familia).

⁴⁵ Tabla 1: Elaboración propia

⁴⁶ A partir de los conceptos teóricos aportados por HORTON, Paul B. y HUNT, Chester L. en *Sociología* (1980); MACIONIS, J. John y PLUMER, Ken en *Sociología* (2004); y por GIDDENS, Anthony en *Sociología* (2000).

⁴⁷ Ver: Anexo III – Genogramas: una representación gráfica.

Personaje	Estatus ⁴⁸		Rol	Conducta del rol ⁴⁹
	Adscrito	Adquirido		
FRANK	· Hombre · Raza blanca	· Esposo (pasado) · Padre* · Parado · Alcohólico, drogadicto, estafador	· Rol de cónyuge → · Rol familiar · Rol de padre · Rol cívico	Irresponsable No lleva a cabo su rol con efectividad
MONICA	· Mujer · Raza blanca · Bipolaridad	· Esposa (pasado) · Madre* · Alcohólica, drogadicta, estafadora	· Rol de cónyuge → · Rol familiar · Rol de madre · Rol cívico	Irresponsable No lleva a cabo su rol con efectividad
FIONA	· Hija, mujer, hermana · Raza blanca	· Pluriempleada · Abastecedora de recursos familiares · Cabeza de familia ♦	· Líder y proveedor familiar · Rol familiar · Trabajadora	Figura paterna/ materna •
LIP	· Hijo, hombre, hermano · Raza blanca	· Profesor particular · Abastecedor de recursos familiar	· Estudiante · Trabajador · Rol familiar	Pieza angular de la familia
IAN	· Hijo, hombre, hermano · Raza blanca	· Tendero, recepcionista · Abastecedor de recursos familiar	· Estudiante · Trabajador · Rol familiar	Pieza angular de la familia
DEBBIE	· Hija, mujer, hermana · Raza blanca	· Abastecedor de recursos familiar	· Estudiante · Rol materno “pretendido” · Rol familiar	Rol adulto y responsable en la familia / Moderador
CARL	· Hijo, hombre, hermano · Raza blanca	· Delincuente, irresponsable	· Estudiante · Rol familiar	Rol familiar
LIAM	· Hijo, hombre, hermano · Raza negra	-	· Infante · Rol familiar	-

⁴⁸ Diferenciamos entre estatus adscrito y estatus adquirido. Entendemos por adscritos aquellos que nos *adscribe* nuestra sociedad: la posición que, para bien o para mal, ocupa una persona al nacer o se le adjudica independientemente de su voluntad. Por estatus adquirido entendemos la posición social que, para bien o para mal, una persona adquiere con sus esfuerzos y elecciones (Macione y Plumer, 2004).

⁴⁹ Mientras el rol es el comportamiento que se espera de cierto estatus, la conducta del rol es la conducta real de alguien que desempeña el rol (Horton y Hunt, 1980).

3.4.2 Los Gallagher en la ficción: estructura narrativa de los episodios

*“El estilo de rodaje es muy crudo, muy rápido.
Intentamos que la gente se siente en la familia [...] en la cocina por la mañana, en el coche con nosotros”*

- Emmy Rossum (interpreta a Fiona Gallagher)

Una vez estudiada la conducta familiar, resulta pertinente en este punto analizar cómo la ficción es capaz de comunicar dichos comportamientos al espectador. *Shameless* dota a sus episodios de una estructura narrativa particular que está basada en las repeticiones de ciertos recursos audiovisuales, y que configura un relato cotidiano y familiar. De cara al espectador, la serie conseguirá mediante diferentes procesos comunicativos representar un tipo de familia único, original y diferenciado de otras ficciones (en el punto 3.4.3 intentaremos dar definición a esta representación particular).

La estructura narrativa va a estar condicionada, en primer lugar, por el concepto económico bajo el que actúan las cadenas de cable *Premium*. En las *Network*, por ejemplo, la arquitectura estándar de las ficciones de *prime-time* se organiza en cuatro actos de la misma duración, durante el período de tiempo de una hora -40 minutos de capítulo aproximadamente, y el resto de publicidad intercalada-. Esto supone operar narrativamente teniendo en cuenta esas pausas -creando pequeños *cliffhangers* para mantener el interés del espectador- y afectará al libreto en última instancia (Biskind, 2007). En el cable *Premium* estas pausas no existen, por lo que el relato es mucho más fluido, y además el capítulo cuenta con una extensión de 15 minutos añadidos -una duración aproximada de 55 minutos en total- (N. Smith, 2011:39).

La ausencia de pausas y de clímax que obliguen a mantener la atención del espectador, ofrece a *Shameless* la oportunidad de transportar el relato de lo cotidiano más allá: la representación de la familia se lleva a cabo de una forma progresiva, generando interés en el espectador sin necesidad de grandes giros de guion. Como sentencia David Chase (2007), creador y productor ejecutivo de *Los Soprano*, “el drama en el cable te permite dejar la historia fluir”. Esta forma de narración va a crear, poco a poco y de forma paulatina, una idea de familiaridad y cotidianeidad, marcada sin embargo por una realización “atropellada”. Esta idea de velocidad no es más que un intento de hacer partícipe al espectador de la rutina y la locura que gobierna en la casa de los Gallagher. “El reto es crear un caos orquestado”, dice Mark Mylod (2011, “*Bringing Shameless to America*”).

Los capítulos de toda la temporada se configuran como un modelo *dickensiano*: lineal y acumulativo, donde el episodio es una medida de longitud, nunca un reseteo (García Martínez, 2012:270). De acuerdo a esta composición de “bola de nieve” que poco a poco va acumulando datos, son especialmente relevantes cuatro puntos respecto al estudio de la representación de la familia:

- Los desayunos y las escenas en familia: el protagonismo colectivo⁵⁰

En todos y cada uno de los capítulos aparecen escenas en las que toda la familia interactúa –excepto Frank, que solo aparece en ocasiones-. Una de las mejores formas para crear este núcleo doméstico es establecer un protagonismo colectivo repartido a todos los miembros en las reuniones familiares.

Las escenas en las que todos juntos desayunan, comen, cenan, ven la tele o incluso preparan una fiesta en casa, representan una familia unida y con una sólida base centrada en una rutina doméstica.

- Títulos de crédito: invitación a la familia⁵¹

Llama la atención el *opening* de *Shameless* por su formato y su originalidad. Antes de que comience el capítulo, ya hemos visto a los miembros de la familia hacer sus necesidades, pelearse o incluso practicar sexo en el baño. Puede que no exista un lugar más “crudo” y más directo para representar a una familia que un baño concurrido por las mañanas, en una casa ajetreada en la que conviven –cuando son pocas- siete personas.

Los títulos de crédito pueden dar una representación ligeramente vulgar de los Gallagher, pero es eso lo que se busca: primar lo ordinario –aunque lo definan como disfuncional- por encima de lo extraordinario.

- Rotura de la cuarta pared: proximidad al espectador

Si no tenemos suficiente con la familiaridad que transmiten los títulos de crédito y todas las escenas en familia, *Shameless* se atreve a ir un poco más allá, y a romper la cuarta pared en todos sus capítulos –en el episodio *Piloto* no se producirá directamente, sino que se introducirá con la voz en-off que nombrábamos antes-. Antes incluso del *opening*, uno de los personajes principales aparecerá en pantalla para decirnos “lo que no

⁵⁰ Ver: Anexo VII

⁵¹ Ver: Anexo V

perdimos la semana pasada”. Este recurso, simple en apariencia, esconde un potencial muy importante respecto a la semiótica visual. Solo con los gestos que los personajes realizan directamente al televidente podemos explicar que personajes como Frank Gallagher resulten atractivos y hasta simpáticos para el espectador. Se trata de lo que Scolari (2014) denomina “personaje abyecto”: un personaje antipático que sin embargo, mediante diferentes recursos empáticos –es casi siempre Frank el que se encarga de romper la cuarta pared- genera mucha seducción y resulta argumentativamente muy atractivo para el espectador.

- El invierno: contexto situacional y telón de fondo

La ubicación temporal de *Shameless* en la etapa invernal no es casual; es causal. La estación crea un entorno hostil que tiene una doble función: en primer lugar, dotar de un aire decadente a toda la ficción, que se cebará con las situaciones que los Gallagher vivan fuera de casa. En segundo lugar, el invierno funciona como contraposición al hogar: a pesar de lo que pueda parecer; el ambiente cálido, seguro y la “tierra firme” de la familia se encuentran dentro de esa casa convertida en un caos. ‘El invierno’ nos muestra a unos Gallagher que pueden –y quieren- sobrevivir más fácilmente en ese ambiente disfuncional, que en las frías calles de Chicago.

En conclusión, el telón de fondo de la serie contextualizará toda la representación de la familia, y dotará a todos los hermanos de un vínculo afectivo todavía mayor –pues se necesitarán los unos a los otros para superar todo tipo de adversidades, representadas con la iconografía de esta estación-.

3.4.3 ¿Una familia disfuncional?

*“Hay algo en perder la vergüenza
[respecto a la precaria situación de la familia]
que resulta liberador”*

-Joan Cusack (interpreta a Sheila Jackson)

El objetivo del análisis de esta ficción en particular, era poder dotar de un significado a este tipo de familia tan atípico. La sinopsis oficial, y los propios creadores de la misma, la definen como una “familia disfuncional”. Pero, ¿son los Gallagher una familia disfuncional?

Esta es una pregunta muy difícil de responder si, en un primer momento, no existe un consenso teórico claro a la hora de definir qué es una familia disfuncional⁵². Después del análisis, hemos podido establecer diferentes conclusiones que nos permitan esclarecer la condición semántica de esta familia. Desde los puntos de vista más tradicionales, sí estaríamos hablando de una familia disfuncional. La familia “no funciona” debido a que uno, o ambos padres, no ejercen su función como tal. Este dato podría indicar que esta familia no es “sana”, y que podría convertirse en un ecosistema indeseable para sus miembros.

Lejos de esta propuesta, después del análisis de caso consideramos que la familia Gallagher **sí funciona**, pero con ciertos matices:

- 1) Estaríamos hablando de una **“familia funcionalmente disfuncional”** desde un punto de vista teórico. La familia “funciona” y consigue salir adelante, a pesar de que nos encontremos en un ambiente hostil o poco propicio para el desarrollo familiar. El abuso de drogas y alcohol están también relacionado con el concepto de “disfunción”, pero no por ello la familia es menos capaz de realizar sus funciones.
- 2) No podemos considerarla una familia disfuncional en sentido estricto: los elementos que podrían “no funcionar” son las figuras paterna y materna, y ha quedado claro a lo largo de la elaboración de este trabajo que **no ejercen sus roles familiares** como deberían. Así pues, desde un punto de vista afectivo, podemos afirmar que ni Frank ni Monica pertenecen a la familia, y se quedarían aferrados a una simple unión legal,

⁵² Ver: 2.1.4 – La familia disfuncional

y al falso deseo de los hijos pequeños de poder tener algún día unos padres “de verdad”.

- 3) Si los padres no forman parte de la familia ponemos ya, no en duda el concepto de función o disfunción, sino **el concepto base de la unión familiar**. En este sentido, la familia funciona gracias a la labor de todos los hermanos, y los progenitores quedan totalmente excluidos del marco –solo acarrearán situaciones cercanas a la disfunción-. Así, podemos hablar de una familia funcional si la entendemos como un grupo de personas que conviven juntas y se ayudan mutuamente, pero no podemos decir lo mismo si tenemos en cuenta exclusivamente las uniones consanguíneas.
- 4) Los conceptos de **‘hermandad’** o fraternidad serían los más adecuados para dar una definición exacta de esta funcionalidad familiar. Las uniones importantes se llevan a cabo exclusivamente entre todos los hermanos, y son ellos los que se encargan del óptimo desarrollo de la estructura interna del hogar.
- 5) Frank, al no ejercer sus labores que el estatus de padre le exige en el entorno familiar, se posiciona como una **figura dependiente**. Sus propios hijos son los que llevan a cabo el rol familiar y cívico que a él le pertenece. Se produce un marco incongruente en el entorno doméstico, pero que, al final, no afectará al correcto funcionamiento del mismo –siempre y cuando el padre no abuse de su poder de estatus-. Monica, por su parte, es una mujer totalmente desvinculada de su familia, tanto para bien como para mal.
- 6) A pesar de todo, los hermanos Gallagher encierran el **concepto más amplio** –y a la vez más ambiguo- **de la familia**: *Shameless* consigue representar una familia –hermandad- compuesta por un grupo de personas emparentadas entre sí, con condiciones en común y con vínculos afectivos y emocionales. Comparten intimidad y privacidad, y al final –y a pesar de las dificultades- desempeñan correctamente las funciones que la sociedad “exige” a la familia -biológica, económica y educativa-.

4. Conclusiones

La familia se ha establecido como un núcleo argumental de las ficciones en televisión desde prácticamente su aparición. La facilidad de empatía con el espectador llevó a las teleseries a centrar sus tramas en los conflictos familiares, las crisis o el melodrama. Debido al marco histórico y contextual en el que posicionamos en la actualidad a las series de televisión –la que denominamos “la tercera edad de oro”– algunos aspectos como la aparición de la televisión por cable o la transmedialidad y el *feedback* activo con los espectadores, están creando cambios de tendencia a nivel narrativo.

Las familias que se representan en la ficción ya no son ‘ideales’, y se busca hacer frente a una realidad social y cultural; porque las familias en la ficción están contextualizadas sociológica e históricamente hablando (M.Foger, 2012). En líneas generales, podemos afirmar que el discurso familiar actual centra su atractivo en una “inestabilidad estable”, y se ha abandonado ligeramente –no del todo– la idea de familia perfecta acorde con el sueño americano.

A pesar de esto, se puede apreciar cómo sigue existiendo una inclinación evidente a la adopción ficcionada de una familia nuclear, blanca y urbana. Es verdad que la proliferación de diferentes series ‘atípicas’ está suponiendo un importante cambio en los modelos de representación, pero el ideario popular parece que prefiere seguir anclado en el concepto de familia más tradicional y más clásico de Estados Unidos: la familiar nuclear.

En este contexto, la serie *Shameless* apuesta por una representación de la familia que no habíamos visto hasta ahora en televisión; posible gracias a la convergencia de diferentes cambios tecnológicos, sociales y culturales. La propuesta que la ficción hace para presentar al núcleo doméstico protagonista estará centrada en un “caos orquestado” (Mylod, 2011), en el que el consumo de drogas y alcohol, el sexo o la violencia estarán a la orden del día.

Sin embargo, después de un análisis a fondo de la interacción familiar en *Shameless*, hemos podido observar cómo las raíces del relato hablan sobre valores tradicionales de la familia; donde la rutina en el hogar, el sentimiento de confesión y comunidad, la colaboración y la intervención familiar, y la facilidad de compartir intimidad o privacidad se utilizan como hilos argumentales. Así, en última instancia, podemos

afirmar que la aparente disfunción de esta familia, no hace más que perpetuar el “mito” de la familia funcional e ideal estadounidense (Chambers, 2000).

El estudio de la ficción de *Showtime* nos ha permitido evidenciar, en primer lugar, la ambigüedad teórica que existe en torno al concepto de familia; y, en segundo lugar, la proliferación actual de proyectos novedosos en la televisión norteamericana. A través de una aplicación práctica de diferentes conceptos sociológicos, hemos conseguido estudiar a fondo una familia –que teóricamente, no ha resultado ser tal-, y hemos preferido acuñar términos como “hermandad” o “fraternidad”. Hemos intentado, en definitiva, estudiar la realidad social desde la ficción en televisión.

Lo que resulta evidente tras la realización del marco analítico es que “la familia” se encuentra detrás de prácticamente todas las ficciones televisivas norteamericanas. Bien sea entendida como lazos de consanguinidad, bien sea entendida como lazos afectivos; la realidad es que su configuración como hilo narrativo contemporáneo es innegable. El proceso comunicativo que se lleva a cabo a través de las ficciones televisadas, encuentra en la familia un complemento idóneo para ganar efectividad en todos los mensajes que se quieran transmitir.

Así, el análisis realizado en el presente trabajo nos anima a continuar en esta línea de investigación, donde la representación de la familia en las series norteamericanas aparece como una línea prometedora para comprender la sociedad contemporánea desde el ámbito de la comunicación.

5. Bibliografía

- AGIER, Michel. 1995. *Lugares y redes. Las mediaciones de la cultura urbana*. Revista Colombiana de Antropología, vol.XXXII.
- BARKER, Chris. 2003. *Televisión, globalización e identidades culturales*. 1ª Ed. Madrid. Paidós Ibérica. 312 p.
- BENECHCHI, E. COLAPINTO, C. 2011. *21th Century: TV series go beyond the screens*.
- BISKIND, Peter (13 de marzo 2007) The Family That Preys Together. *Vanity Fair*. Recuperado de: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2007/03/chase200703>
- CARRIÓN, Jorge. 2011. *Teleshakespeare*. 1º Ed. Madrid. Errata Naturae. 225 p.
- D. DOUGLAS, Phillips. 2012. *What TV tell us about the multi-gen family*.
- DONALTI, Pierpaolo. 2003. *Manual de sociología de la familia*. Pamplona, Universidad de Navarra. Eunsa. 430 p.
- FUENZALIDA, Valerio. 1987. *La influencia cultural de la televisión*.
- FURSTENBER, Frank. 2003. *El cambio familiar estadounidense en el último tercio del Siglo XX*
- GALÁN FAJARDO, Elena. 2006. *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. 2012. *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. 2014. *El fenómeno de la serialidad. En la tercera edad de oro de la televisión*.
- GIDDENS, Anthony. 2000. *Sociología*. 3ª Ed. Madrid. Alianza Editorial. 790 p.
- HERRERA SANTÍ, Patricia María. 1997. *La familia funcional y disfuncional, un indicador de salud*.
- HORTON, Paul B. HUNT, Chester L. 1980. *Sociología*. 2ª Ed. México. MacGraw-Hill. 603.

- J. MACIONIS, John. PLUMMER, Ken. 2011. *Sociología* 4ªEd. Madrid. Pearson Educación. 840 p.
- M. FOGEL, Jennifer. 2012. *A Modern Family: the performance of “family” and familiarismo in contemporary television series*. The University of Michigan.
- MARTÍN LÓPEZ, Enrique. 1993. *Textos de Sociología de la Familia*. Madrid. Universidad de Navarra. 296 p.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, Mª Isabel. 2008. *Discursos de ficción y construcción de identidad de género en televisión*. Palma. Treballs Feministes. 157 p.
- N.SMITH, Anthony. 2011. *TV or Not TV? The Sopranos and Contemporary Episode Architecture in US Network and Premium Cable Drama*.
- PÉREZ LO PRESTI, Aliria. REINOZZA DUGARTE, Marianela. 2011. *El educador y la familia disfuncional*.
- ROCHLIN, Margy (31 de diciembre 2010) ‘Shameless’: The Family That Frays Together”; *The New York Times*. Recuperado de:
http://www.nytimes.com/2011/01/02/arts/television/02shameless.html?pagewanted=all&_r=0
- SCOLARI, Carlos. 2013. *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona. Grupo Planeta. 341 p.
- VASSALLO DE LOPES, Maria Immacolata. 2008. *Televisiones y Narraciones: las identidades culturales en tiempos de globalización*.
- VÁZQUEZ LEON, Luis. 1993. Lawrence Stone, Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra. *Nueva Antropología*. Vol XIII, num 44.
- WEISER, Paige (6 de enero de 2011) William H. Macy Is Thrilled to be ‘Shameless’. *Chicago Sun-Times*. Recuperado de:
http://www.suntimes.com/entertainment/television/2834798-421/says-macy-shameless-drunk-frank.html#.U64hjv1_uJo
- WIEGAND, David (5 de enero de 2011) ‘Shameless’ Review, *San Francisco Chronicle*. Recuperado de: <http://www.sfgate.com/news/article/Shameless-review-Brood-s-quirky-family-values-2479837.php>

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Showtime (2011) *Shameless, Temporada 1 [DVD]*
- Showtime (2011). *Bringing Shameless to America [DVD]*
- Convery University (7 octubre 2010) Being TV's Shakespeare, *Convertry Conversations. [Entrevista radiofónica a Paul Abbott]*.
- Universidad Pompeu Fabra (2014). *MOOC Tercera Edad de Oro de la Televisión [video]*

6. Anexos

- I. Ficha Técnica
- II. Capítulos Analizados
- III. Genogramas: una representación gráfica de la interacción familiar
- IV. Fichas de Personajes
- V. Títulos de Crédito
- VI. Roturas de la cuarta pared
- VII. Escenas en familia: el protagonismo coral capítulo a capítulo

Imagen: Showtime.com



I. Ficha Técnica

shameless

- **Título original:** Shameless⁵³
- **Año de emisión:** 9 enero de 2011 – actualidad
- **Cadena original:** Showtime
- **País de origen y localización:** Estados Unidos; Chicago, Illinois⁵⁴
- **Género:** Comedia dramática / Dramedia⁵⁵
- **Temporadas y episodios:** 4 temporadas y 48 episodios hasta el momento
- **Creador:** Paul Abbott
- **Desarrollado para televisión por:** John Wells
- **Reparto principal:**
 - **William H. Macy:** como Francis (Frank) Gallagher
 - **Emmy Rossum:** como Fiona Gallagher
 - **Jeremy Allen White:** como Phillip (Lip) Gallagher
 - **Cameron Monaghan:** como Ian Gallagher
 - **Emma Kenney:** como Debbie (Debs) Gallagher
 - **Ethan Cutkosky:** como Carl Gallagher
 - **Justin Chatwin:** como Steve/Jimmy
 - **Shalona Hampton:** como Veronica Fisher
 - **Steven Howey:** como Kevin (Kev) Ball
 - **Joan Cusack:** como Sheila Jackson

Personajes con un importante peso en la serie, pero sin gran relevancia en este trabajo

⁵³ En ocasiones utilizamos el identificativos geográfico –USA y UK- para diferenciar la versión original británica y esta adaptación estadounidense.

⁵⁴ La serie está ubicada en Chicago narrativamente, pero varios pasajes se graban en la ciudad de Los Ángeles, California

⁵⁵ Para los galardones internacionales, la serie compite en la categoría de Drama. El 25 de marzo de 2014, Deadline.com informó de que la ficción había cambiado voluntariamente, después de cuatro temporadas en antena, a la categoría de Comedia. Este dato nos muestra lo complicado que es clasificar *Shameless* en un género concreto.

II. Capítulos Analizados

Número	Título	Adaptación/Guion ⁵⁶	Dirección
S01E01 ⁵⁷	<i>Pilot</i>	Adaptado para televisión por Paul Abbott y John Wells	Mark Mylod
S01E02	<i>Frank the Plank</i>	Adaptado para televisión por Paul Abbott y John Wells	John Wells
S01E03	<i>Aunt Ginger</i>	Escrito por Nacy M. Pimental	Stephen Hopkins
S01E04	<i>Casey Casden</i>	Adaptado para televisión por Cindy Caponera	Todd Holland
S01E05	<i>Three Boys</i>	Adaptado para televisión por Alex Borstein	Mimi Leder
S01E06	<i>Killer Carl</i>	Escrito por Mike O'Malley	John Dahl
S01E07	<i>Frank Gallgher: Loving Husband, Devoted Father</i>	Escrito por Etan Frankel	David Nutter
S01E08	<i>It's Time to Kill the Turtle</i>	Escrito por Nathan Jackson y Nancy M. Pimental	Scott Frank
S01E09	<i>But At Last Came a Knock</i>	Adaptado para televisión por Alex Borstein	Mark Mylod
S01E10	<i>Nana Gallgher Had an Affair</i>	Adaptado para televisión por Cindy Caponera	Adam Bernstein
S01E11	<i>Daddyz Girl</i>	Escrito por Nancy M. Pimental	Sanaa Hamri
S01E12	<i>Father Frank, Full of Grace</i>	Escrito por John Wells	Mark Mylod

*Duración por episodio: entre 45 y 55 minutos aprox.

⁵⁶ Diferenciamos entre los capítulos adaptados de la versión UK y los guiones originales.

⁵⁷ S de "season" (temporada); E de "episode" (episodio).

III. Genogramas: una representación gráfica de la representación familiar

Para completar el análisis de la relación intrafamiliar, se han elaborado tres genogramas que permiten ampliar la información sobre los personajes. Un genograma es una representación gráfica con información sobre el sistema familiar, que gracias a la utilización de símbolos; recoge, registra, relaciona y expone todas las relaciones existentes entre los componentes del grupo familiar. Es decir, vamos a representar el árbol genealógico de una familia, pero informando además sobre sus relaciones y sobre datos relevantes del hogar.

- Genograma 1: la “hermandad”

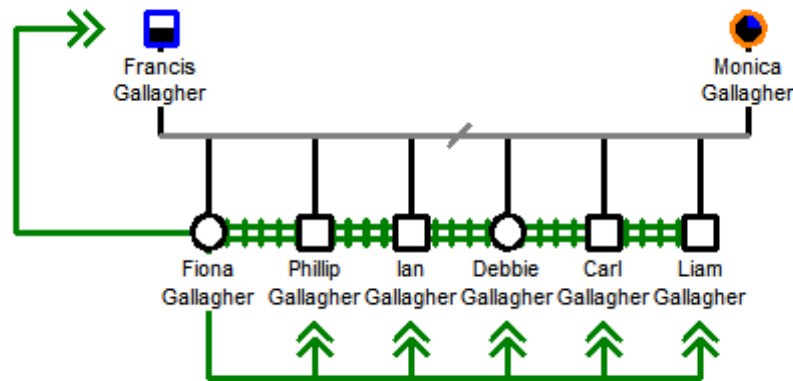


Figura 2: Elaboración propia⁵⁸

Si algo nos queda claro después de estudiar a los Gallagher, es el fuerte vínculo emocional y afectivo que existe entre todos los hermanos. En esta representación gráfica podemos observar el gran aprecio que se tienen los unos por los otros, a través de las líneas verdes en forma de “vía”. Además, nos ofrece información sobre Fiona Gallagher, quien se encarga de cuidar a todos los miembros de su familia –exceptuando Monica, pues la interacción es muy escasa-. Las flechas explican de forma gráfica quién es el “cuidador” (Fiona) y quien recibe el “cuidado” o los buenos tratos.

Los cuadrados se utilizan para representar a los miembros varones, mientras que los círculos hacen lo propio con las mujeres. El contorno azul de la representación de Frank nos dice que es alcohólico, y el naranja de Monica informa sobre un abuso de las drogas. Vemos además cómo ambas figuras geométricas están coloreadas en su interior. El color interno nos dice:

⁵⁸ Se han seguido los estándares impuestos por el programa de software libre GenoPro®.

- La mitad inferior coloreada de negro (en ambos) informa sobre la ingesta de droga y/o alcohol.
- La esquina superior izquierda coloreada de negro (Monica) informa además de enfermedades mentales.
- La esquina superior derecha de color azul (Monica) nos dice que la persona padece una depresión.

El vínculo que une a Monica y Frank está roto, y por eso lo representamos con una pequeña raya a modo de corte.

- Genograma 2: el padre

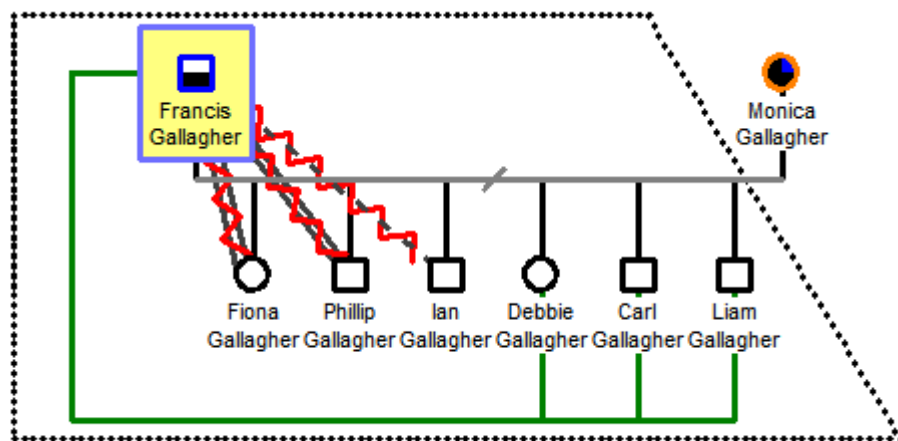


Figura 3: Elaboración propia

En la segunda representación gráfica, el protagonista es Frank Gallagher –de ahí que aparezca su figura resaltada-. El genograma informa de la relación de tensión que existe con sus tres hijos mayores, especialmente con Ian, donde se llegan a producir encontronazos violentos.

Las líneas verdes –que no flechas- definen la “armonía” que existe con sus tres hijos pequeños. A pesar de que él no actúa como tal, los pequeños sí que lo desean como padre. Por último, la línea de puntos discontinuos ilustra quiénes son los miembros que se encuentran dentro de la unidad doméstica. Monica, pieza ausente, aparece fuera.

- **Genograma 3: la madre**

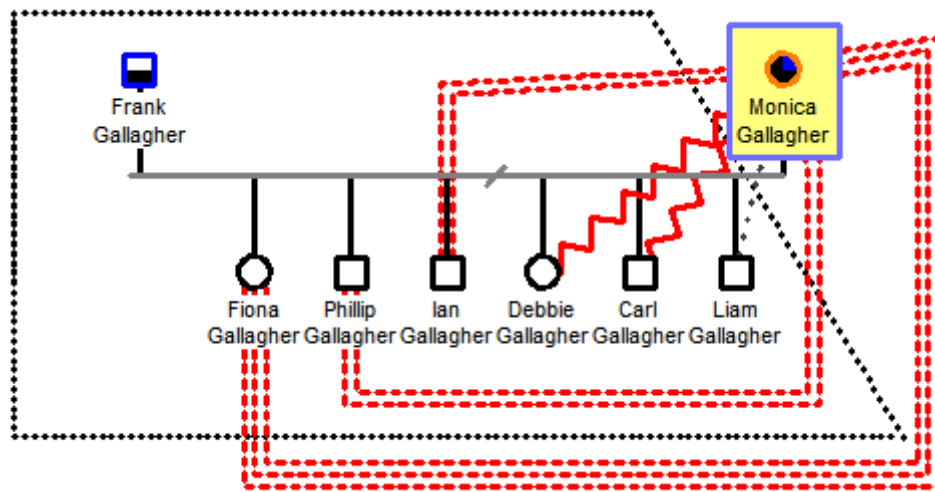


Figura 4: Elaboración propia

Ahora la protagonista es Monica Gallagher, la madre, y las relaciones que el resto de la familia tiene con ella. Los lazos que la unen con Fiona representan el “odio”, mientras que Ian y Lip mantienen una relación de “discordia” o “conflicto”. Debbie y Carl, por su parte, se mantienen en una posición hostil, no necesariamente negativa. Los pequeños se muestran inicialmente reacios ante la idea de comenzar una relación afectiva con su madre, pero la hostilidad se ve mermada por la necesidad de establecer un icono materno en la vida familiar. La relación con Liam es de indiferencia o apatía, ya que el pequeño apenas conoce a su madre biológica.

IV. Fichas de Personajes⁵⁹

FICHA N°1

- **Nombre del Personaje:** Francis (Frank) Gallagher

- **Edad:**

0-14 años	15-24 años	25-44 años	45-64 años	Mayor 65
-----------	------------	------------	------------	----------

- **Aspecto físico:**

Atractivo	Normal	Poco atractivo	X ⁶⁰
-----------	--------	----------------	-----------------

- **Sexo:**

Hombre	Mujer
--------	-------

- **Orientación sexual⁶¹**

Heterosexual	Homosexual	Bisexual	Sin datos
--------------	------------	----------	-----------

- **Nacionalidad:** Estadounidense

- **Tipo de personalidad:**

Introvertido	Extrovertido
--------------	--------------

- **Temperamento:**

Intuitivo	Perceptivo	Reflexivo	Sensitivo
-----------	------------	-----------	-----------

⁵⁹ Hablamos siempre de miembros de la familia Gallagher, excluyendo al resto de personajes secundarios de la ficción.

⁶⁰ En algunos personajes, debido a su corta edad, este rasgo no resulta identificatorio. Esta casilla se ha añadido para tales casos.

⁶¹ Se ha incluido este apartado en la descripción ya que supone una parte importante en la trama de la serie, así como en la conducta familiar y en la relación de varios personajes.

- **Objetivos/Metas⁶²:**

Ascenso/Mejora en la escala de roles familiar
Convertirse en una buena parte de la organización familiar
Necesidad económica ⁶³
Altruismo

- **Estabilidad de las relaciones⁶⁴:**

Estables	Inestables
----------	------------

- **Estado civil:**

Soltero
Casado
Divorciado/separado
Viudo
Pareja de hecho
Relación de pareja sin compromisos
Sin datos

- **Ámbito familiar (número de hijos):**

Sin hijos	1-2	3-4	5-
-----------	-----	-----	----

- **Actitud (cómo se expresa):**

Abusiva, manipuladora, mentirosa
Agradable, amistosa, cariñosa, comprensiva
Amenazante, agresiva, violenta
Arrepentida, avergonzada, culpable

⁶² En este caso, hemos cambiado la propuesta de Galán Fajardo –centrada en el ámbito laboral y profesional- y la hemos adaptado a nuestro análisis del entorno doméstico.

⁶³ La necesidad económica de este personaje es individual y egoísta. El resto de los personajes buscarán el bien común y la mejora de la situación familiar. Frank obtendrá el dinero de sus hijos o de estafas y delitos, pero no por su renta –inexistente-.

⁶⁴ Relaciones entendidas en el ámbito familiar.

Celosa, desconfiada
Confidente, sincera
Coqueta, cómplice, seductora
Cotilla, entrometida
Crítica, autoritaria, severa
Decepcionada, defraudada, dolida, frustrada
Decidida, directa, segura, valiente
Deprimida, triste, desesperada
Desagradable, despectiva, ofensiva
Distante, despreocupada, fría, indiferente
Dudosa, insegura
Egocéntrica, engreída, orgullosa, prepotente
Enfadada
Ética, eficiente, profesional, resolutive
Explicativa, justificativa
Irónica, cómica
Machista
Manipuladora, mentirosa
Maternalista, comprensiva
Nerviosa, preocupada
Racista, intolerante, intransigente

FICHA N°2

- **Nombre del Personaje:** Monica Gallagher

- **Edad:**

0-14 años	15-24 años	25-44 años	45-64 años	Mayor 65
-----------	------------	------------	------------	----------

- **Aspecto físico:**

Atractivo	Normal	Poco atractivo	X
-----------	--------	----------------	---

- **Sexo:**

Hombre	Mujer
--------	-------

- **Orientación sexual**

Heterosexual	Homosexual	Bisexual	Sin datos
--------------	------------	----------	-----------

- **Nacionalidad:** Estadounidense

- **Tipo de personalidad:**

Introvertida	Extrovertida
--------------	--------------

- **Temperamento:**

Intuitivo	Perceptivo	Reflexivo	Sensitivo
-----------	------------	-----------	-----------

- **Objetivos/Metas:**

Ascenso/Mejora en la escala de roles familiar
Convertirse en una buena parte de la organización familiar
Necesidad económica
Altruismo

- **Estabilidad de las relaciones:**

Estables	Inestables
----------	------------

- **Estado civil:**

Soltera
Casada
Divorciada/separada
Viuda
Pareja de hecho
Relación de pareja sin compromisos
Sin datos

- **Ámbito familiar (número de hijos):**

Sin hijos	1-2	3-4	5-
-----------	-----	-----	----

- **Actitud (cómo se expresa)**

Abusiva, manipuladora, mentirosa
Agradable, amistosa, cariñosa, comprensiva
Amenazante, agresiva, violenta
Arrepentida, avergonzada, culpable
Celosa, desconfiada
Confidente, sincera
Coqueta, cómplice, seductora
Cotilla, entrometida
Crítica, autoritaria, severa
Decepcionada, defraudada, dolida, frustrada
Decidida, directa, segura, valiente
Deprimida, triste, desesperada ⁶⁵
Desagradable, despectiva, ofensiva
Distante, despreocupada, fría, indiferente

⁶⁵ Monica Gallagher es un personaje recurrente, a pesar de ser la madre de la familia –su rol, no es tal-. No se encuentra en el domicilio familiar y no está inmersa en la organización familiar –únicamente durante dos episodios-. Tiene una nueva pareja –una mujer afroamericana- y está diagnosticada como bipolar y depresiva.

Dudosa, insegura
Egocéntrica, engreída, orgullosa, prepotente
Enfadada
Ética, eficiente, profesional, resolutiva
Explicativa, justificativa
Irónica
Machista
Manipuladora, mentirosa
Maternalista, comprensiva
Nerviosa, preocupada
Racista, intolerante, intransigente

FICHA N°3

- **Nombre del Personaje:** Fiona Gallagher

- **Edad:**

0-14 años	15-24 años	25-44 años	45-64 años	Mayor 65
-----------	------------	------------	------------	----------

- **Aspecto físico:**

Atractivo	Normal	Poco atractivo	X
-----------	--------	----------------	---

- **Sexo:**

Hombre	Mujer
--------	-------

- **Orientación sexual**

Heterosexual	Homosexual	Bisexual	Sin datos
--------------	------------	----------	-----------

- **Nacionalidad:** Estadounidense

- **Tipo de personalidad:**

Introvertido	Extrovertido
--------------	--------------

- **Temperamento:**

Intuitivo	Perceptivo	Reflexivo	Sensitivo
-----------	------------	-----------	-----------

- **Objetivos/Metas:**

Ascenso/Mejora en la escala de roles familiar
Convertirse en una buena parte de la organización familiar
Necesidad económica
Altruismo

- **Estabilidad de las relaciones:**

Estables	Inestables
----------	------------

- **Estado civil:**

Soltera
Casada
Divorciada/separada
Viuda
Pareja de hecho
Relación de pareja sin compromisos ⁶⁶
Sin datos

- **Ámbito familiar (número de hijos):**

Sin hijos	1-2	3-4	5-
-----------	-----	-----	----

- **Actitud (cómo se expresa)**

Abusiva, manipuladora, mentirosa
Agradable, amistosa, cariñosa, comprensiva
Amenazante, agresiva, violenta
Arrepentida, avergonzada, culpable
Celosa, desconfiada
Confidente, sincera
Coqueta, cómplice, seductora
Cotilla, entrometida
Crítica, autoritaria, severa
Decepcionada, defraudada, dolida, frustrada
Decidida, directa, segura, valiente
Deprimida, triste, desesperada
Desagradable, despectiva, ofensiva
Distante, despreocupada, fría, indiferente
Dudosa, insegura

⁶⁶ A partir del capítulo 1

Egocéntrica, engreída, orgullosa, prepotente
Enfadada
Ética, eficiente, profesional, resolutive
Explicativa, justificativa
Irónica
Machista
Manipuladora, mentirosa
Maternalista, comprensiva
Nerviosa, preocupada
Racista, intolerante, intransigente

FICHA N°4

- **Nombre del Personaje:** Phillip (Lip) Gallagher

- **Edad:**

0-14 años	15-24 años	25-44 años	45-64 años	Mayor 65
-----------	------------	------------	------------	----------

- **Aspecto físico:**

Atractivo	Normal	Poco atractivo	X
-----------	--------	----------------	---

- **Sexo:**

Hombre	Mujer
--------	-------

- **Orientación sexual**

Heterosexual	Homosexual	Bisexual	Sin datos
--------------	------------	----------	-----------

- **Nacionalidad:** Estadounidense

- **Tipo de personalidad:**

Introvertido	Extrovertido
--------------	--------------

- **Temperamento:**

Intuitivo	Perceptivo	Reflexivo	Sensitivo
-----------	------------	-----------	-----------

- **Objetivos/Metas:**

Ascenso/Mejora en la escala de roles familiar
Convertirse en una buena parte de la organización familiar
Necesidad económica
Altruismo

- **Estabilidad de las relaciones:**

Estables	Inestables
----------	------------

- **Estado civil:**

Soltero
Casado
Divorciado/separado
Viudo
Pareja de hecho
Relación de pareja sin compromisos ⁶⁷
Sin datos

- **Ámbito familiar (número de hijos):**

Sin hijos	1-2	3-4	5-
-----------	-----	-----	----

- **Actitud (cómo se expresa):**

Abusiva, manipuladora, mentirosa
Agradable, amistosa, cariñosa, comprensiva
Amenazante, agresiva, violenta ⁶⁸
Arrepentida, avergonzada, culpable
Celosa, desconfiada
Confidente, sincera
Coqueta, cómplice, seductora
Cotilla, entrometida
Crítica, autoritaria, severa
Decepcionada, defraudada, dolida, frustrada
Decidida, directa, segura, valiente
Deprimida, triste, desesperada
Desagradable, despectiva, ofensiva
Distante, despreocupada, fría, indiferente
Dudosa, insegura

⁶⁷ A partir del capítulo 1.

⁶⁸ Solo con su padre Frank.

Egocéntrica, engreída, orgullosa, prepotente
Enfadada
Ética, eficiente, profesional, resolutiva
Explicativa, justificativa
Irónica
Machista
Manipuladora, mentirosa
Maternalista, comprensiva
Nerviosa, preocupada
Racista, intolerante, intransigente

FICHA N°5

- **Nombre del Personaje:** Ian Gallagher

- **Edad:**

0-14 años	15-24 años	25-44 años	45-64 años	Mayor 65
-----------	------------	------------	------------	----------

- **Aspecto físico:**

Atractivo	Normal	Poco atractivo	x
-----------	--------	----------------	---

- **Sexo:**

Hombre	Mujer
--------	-------

- **Orientación sexual**

Heterosexual	Homosexual	Bisexual	Sin datos
--------------	------------	----------	-----------

- **Nacionalidad:** Estadounidense

- **Tipo de personalidad:**

Introvertido	Extrovertido
--------------	--------------

- **Temperamento:**

Intuitivo	Perceptivo	Reflexivo	Sensitivo
-----------	------------	-----------	-----------

- **Objetivos/Metas:**

Ascenso/Mejora en la escala de roles familiar
Convertirse en una buena parte de la organización familiar
Necesidad económica
Altruismo

- **Estabilidad de las relaciones:**

Estables	Inestables
----------	------------

- **Estado civil:**

Soltero
Casado
Divorciado/separado
Viduo
Pareja de hecho
Relación de pareja sin compromisos ⁶⁹
Sin datos

- **Ámbito familiar (número de hijos):**

Sin hijos	1-2	3-4	5-
-----------	-----	-----	----

- **Actitud (cómo se expresa)**

Abusiva, manipuladora, mentirosa
Agradable, amistosa, cariñosa, comprensiva
Amenazante, agresiva, violenta
Arrepentida, avergonzada, culpable
Celosa, desconfiada
Confidente, sincera
Coqueta, cómplice, seductora
Cotilla, entrometida
Crítica, autoritaria, severa
Decepcionada, defraudada, dolida, frustrada
Decidida, directa, segura, valiente
Deprimida, triste, desesperada
Desagradable, despectiva, ofensiva
Distante, despreocupada, fría, indiferente
Dudosa, insegura

⁶⁹ Con inicio extra-diegético: Ian se nos presenta ya inmerso en una relación.

Egocéntrica, engreída, orgullosa, prepotente
Enfadada
Ética, eficiente, profesional, resolutive
Explicativa, justificativa
Irónica
Machista
Manipuladora, mentirosa
Maternalista, comprensiva
Nerviosa, preocupada
Racista, intolerante, intransigente

FICHA N°6

- **Nombre del Personaje:** Debbie (Debs) Gallagher

- **Edad:**

0-14 años	15-24 años	25-44 años	45-64 años	Mayor 65
-----------	------------	------------	------------	----------

- **Aspecto físico:**

Atractivo	Normal	Poco atractivo	X
-----------	--------	----------------	---

- **Sexo:**

Hombre	Mujer
--------	-------

- **Orientación sexual**

Heterosexual	Homosexual	Bisexual	Sin datos
--------------	------------	----------	-----------

- **Nacionalidad:** Estadounidense

- **Tipo de personalidad:**

Introvertido	Extrovertido
--------------	--------------

- **Temperamento:**

Intuitivo	Perceptivo	Reflexivo	Sensitivo
-----------	------------	-----------	-----------

- **Objetivos/Metas:**

Ascenso/Mejora en la escala de roles familiar
Convertirse en una buena parte de la organización familiar
Necesidad económica
Altruismo

- **Estabilidad de las relaciones:**

Estables	Inestables
----------	------------

- **Estado civil:**

Soltera
Casada
Divorciada/separada
Viuda
Pareja de hecho
Relación de pareja sin compromisos
Sin datos
X

- **Ámbito familiar (número de hijos):**

Sin hijos	1-2	3-4	5-
-----------	-----	-----	----

- **Actitud (cómo se expresa)**

Abusiva, manipuladora, mentirosa
Agradable, amistosa, cariñosa, comprensiva
Amenazante, agresiva, violenta
Arrepentida, avergonzada, culpable
Celosa, desconfiada
Confidente, sincera
Coqueta, cómplice, seductora
Cotilla, entrometida
Crítica, autoritaria, severa
Decepcionada, defraudada, dolida, frustrada
Decidida, directa, segura, valiente
Deprimida, triste, desesperada
Desagradable, despectiva, ofensiva
Distante, despreocupada, fría, indiferente
Dudosa, insegura

Egocéntrica, engreída, orgullosa, prepotente
Enfadada
Ética, eficiente, profesional, resolutive
Explicativa, justificativa
Irónica
Machista
Manipuladora, mentirosa
Maternalista, comprensiva
Nerviosa, preocupada
Racista, intolerante, intransigente

FICHA N°7

- **Nombre del Personaje:** Carl Gallagher

- **Edad:**

0-14 años	15-24 años	25-44 años	45-64 años	Mayor 65
-----------	------------	------------	------------	----------

- **Aspecto físico:**

Atractivo	Normal	Poco atractivo	x
-----------	--------	----------------	---

- **Sexo:**

Hombre	Mujer
--------	-------

- **Orientación sexual**

Heterosexual	Homosexual	Bisexual	Sin datos
--------------	------------	----------	-----------

- **Nacionalidad:** Estadounidense

- **Tipo de personalidad:**

Introvertido	Extrovertido
--------------	--------------

- **Temperamento:**

Intuitivo	Perceptivo	Reflexivo	Sensitivo
-----------	------------	-----------	-----------

- **Objetivos/Metas:**

Ascenso/Mejora en la escala de roles familiar
Convertirse en una buena parte de la organización familiar
Necesidad económica
Altruismo

- **Estabilidad de las relaciones:**

Estables	Inestables
----------	------------

- **Estado civil:**

Soltero
Casado
Divorciado/separado
Viduo
Pareja de hecho
Relación de pareja sin compromisos
Sin datos
X

- **Ámbito familiar (número de hijos):**

Sin hijos	1-2	3-4	5-
-----------	-----	-----	----

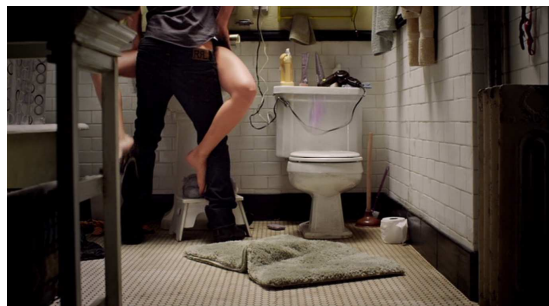
- **Actitud (cómo se expresa)**

Abusiva, manipuladora, mentirosa
Agradable, amistosa, cariñosa, comprensiva
Amenazante, agresiva, violenta ⁷⁰
Arrepentida, avergonzada, culpable
Celosa, desconfiada
Confidente, sincera
Coqueta, cómplice, seductora
Cotilla, entrometida
Crítica, autoritaria, severa
Decepcionada, defraudada, dolida, frustrada
Decidida, directa, segura, valiente
Deprimida, triste, desesperada
Desagradable, despectiva, ofensiva
Distante, despreocupada, fría, indiferente

⁷⁰ Es un personaje violento y delincuente, pero no en el entorno familiar.

Dudosa, insegura
Egocéntrica, engreída, orgullosa, prepotente
Enfadada
Ética, eficiente, profesional, resolutiva
Explicativa, justificativa
Irónica
Machista
Manipuladora, mentirosa
Maternalista, comprensiva
Nerviosa, preocupada
Racista, intolerante, intransigente

V. Títulos de Crédito



VI. Roturas de la cuarta pared⁷¹



⁷¹ Algunas de ellas se repiten en diversos episodios, sin ningún orden fijo y sin ninguna relación interna con la trama episódica. Existen 8 versiones para las 11 ocasiones en que se rompe la cuarta pared.

VII. Escenas en familia: el protagonismo coral capítulo a capítulo

