

Els models d'amor en la ficció televisiva seriada.

Estudi de cas: *Porca misèria*¹

Pilar Medina, Miquel Rodrigo, Sue Aran, Rosa-Àuria Munté i Joan Tharrats

- *La televisió ens permet aproximar-nos al discurs que la nostra societat manté sobre el que es considera amor i sobre les relacions de parella: la ficció audiovisual s'alimenta de la realitat per facilitar la identificació de l'espectador i, alhora, acaba sent una font d'informació. D'aquesta manera, retroalimenta el model. Així, presentem un model per a l'anàlisi del discurs i l'apliquem a la sèrie de ficció Porca misèria. Dels tres nivells proposats pel model d'anàlisi, centrem aquest article en el segon nivell (l'estructura narrativa del sentiment amorós, ENSA), analitzem els discursos narratius de les tres parelles principals de la sèrie i n'extraïem les conclusions principals.*

Paraules clau

Ficció seriada, anàlisi del discurs, relació de parella, estereotips amorosos.

1. La construcció intersubjectiva de les emocions i la seva representació mediàtica

Un concepte fecund per estudiar les emocions, la seva construcció intersubjectiva i les seves representacions mediàtiques és el d'*estructura del sentiment* (*structure of feeling*) de Raymond Williams. Com assenyala Nightingale (1999, 89), "l'estructura del sentiment es va convertir en un mitjà per aconseguir la finalitat d'explicar el consum (per què considerem que els textos són agradables), en lloc d'una manera de comprendre la cultura". Per a Williams (1975, 64-65), l'estructura del sentiment és "la cultura d'un període concret: és la conseqüència concreta de com són viscuts tots els elements que es donen en l'organització general [...] Això no significa que l'estructura del sentiment, en major mesura que el caràcter social, sigui compartida de la mateixa manera per tots els individus d'una comunitat. Però considero que constitueix una propietat molt profunda i àmplia, en totes les comunitats actuals, precisament perquè d'ella en depèn la comunicació." Recordem que, per a Williams (1975, 63), el caràcter social és un sistema de conductes i d'actituds important que s'aprèn tant de manera formal com informal. Per a aquest autor, el caràcter social dominant condiciona l'estructura del sentiment, però cada nova generació construirà la seva pròpia estructura del sentiment que, òbviament, no apareix *ex nihilo*, sinó que és una forma distinta d'interpretar i d'experimentar les realitats quotidianes. Així, aquesta estructura del sentiment es mani-

Pilar Medina, Miquel Rodrigo*, Sue Aran, Rosa-Àuria Munté i Joan Tharrats

*Professors de la Facultat de Comunicació Blanquerna (Universitat Ramon Llull) i dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra**

¹ Recerca realitzada gràcies a l'ajut atorgat a la III Convocatòria per a la concessió d'ajuts a projectes d'investigació sobre comunicació audiovisual del Consell de l'Audiovisual de Catalunya. Es pot consultar l'informe complet (*Violència simbòlica i models amorosos en la ficció televisiva seriada per al consum adolescent i juvenil. Estudi de cas: Porca misèria*) al web <<http://www.cac.cat>>.

festa des de les diferents formes de vestir-se fins als diferents gustos musicals, en la idea proposada per Nightingale (1999, 88) quan parla de l'*estructura de sensibilitat* d'una època. En aquesta línia, Ang (1996, pàssim) aplica el concepte de Williams al gènere del melodrama televisiu i parla de l'estructura tràgica del sentiment (*tragic structure of feeling*). Els espectadors de les telenovel·les reconeixen i comparteixen l'estructura del sentiment dels melodrames que consumeixen, i per això se senten atrets per aquests programes i se'n senten gratificats. Seguint aquest mateix argument, Ang (1996, 87), en la seva anàlisi de la recepció de la telesèrie *Dallas*, arriba a la conclusió que "almenys el que agrada a aquests fans és el sentit del realisme emocional. Més concretament, aquest realisme està relacionat amb el reconeixement d'una estructura tràgica del sentiment, que es considera real i que té sentit per a aquests televidents."

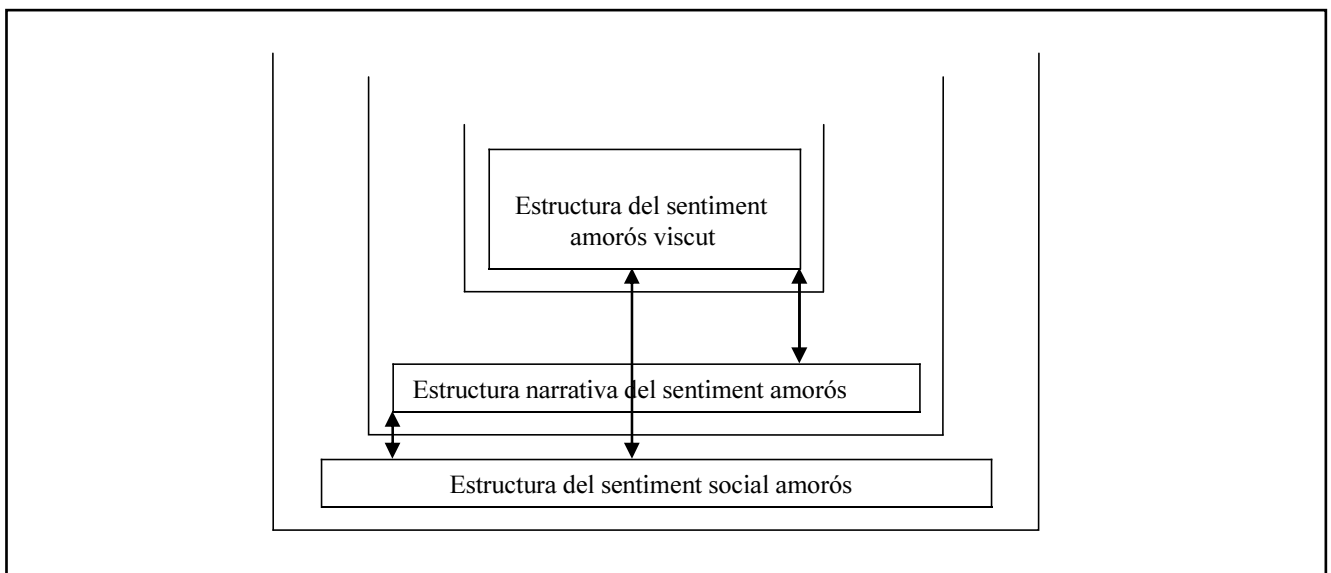
Per la nostra part, inspirant-nos en part en Williams i Ang, voldríem proposar un seguit de conceptes que ens ajudin a analitzar la representació i l'apropiació dels relats amorosos televisius. Per això ens centràrem, pel que fa a l'estructura del sentiment, en els models i les relacions amoroses de parella en la ficció televisiva.

Nivells d'anàlisi de l'estructura del discurs amorós

La nostra proposta se centra en l'estudi concret del sentiment amorós a partir de tres nivells d'anàlisi. En primer lloc, hi hauria l'**estructura del sentiment social amorós (ESSA)**, el marc general que és compartit per la majoria de persones i que forma part del sentir dominant. Aquí ens aproximem al concepte de Williams, encara que concretant-lo en l'aspecte que estudiem (el sentiment amorós). Evidentment, ens situem en el nivell sociocultural d'una comunitat determinada en la qual hi pot haver diferents formes de donar sentit al sentiment amorós. No obstant això, podem acordar fàcilment que el model hegemònic, encara que no sigui acceptat, és segurament el més conegut per tots els membres de la comunitat.

En segon lloc hi hauria l'**estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA)**, que són els models amorosos que apareixen en els relats mediàtics analitzats. És a dir, es tractaria de reconèixer quina és l'estructura dels sentiments narrats. En aquest nivell se situaria l'anàlisi de la representació amorosa que apareix concretada en el relat mediàtic. Per les característiques de la cultura de masses, la representació d'aquesta estructura amorosa acostuma a ser

Taula 1. Nivells d'anàlisi de l'estructura del discurs amorós



Font: Elaboració pròpia.

fàcilment reconeguda pels televidents, ja que, excepte en espais televisius molt alternatius, forma part del model hegemònic de l'estructura del sentiment social amorós.

Finalment, trobaríem l'**estructura del sentiment amorós viscut (ESAV)**, és a dir, com són interpretats els relats mediàtics per actors socials concrets. Així, es podria apreciar, en primer lloc, com reaccionen davant de la narrativa televisiva i, en segon lloc, com interpreten creativament de nou l'estructura del sentiment social amorós.

Com es pot veure, aquests tres nivells estan interconnectats. Encara que els esquemes són una aproximació pobra als fenòmens complexos, podríem establir algunes de les relacions entre aquests tres nivells. Així, es podria considerar que el primer nivell és el més general i, el tercer nivell, el més concret. Com si fos una *matrioska*, l'estructura del sentiment social amorós (ESSA) acolliria l'estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA) i, aquest, l'estructura del sentiment amorós viscut (ESAV).

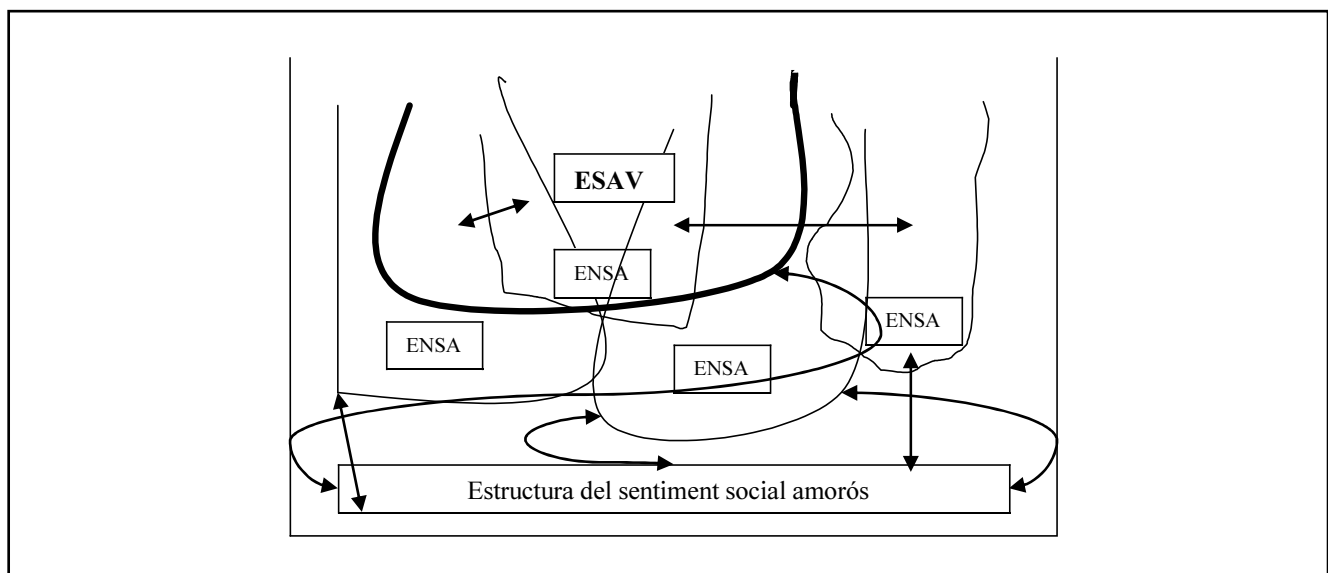
L'estructura del sentiment social amorós (ESSA) conformaria l'esperit d'una època, que normativitza i sanciona diferents formes d'estimar. És un text social de contorns indefinits i de contingut, de vegades, contradictori. Aquesta estructura, com qualsevol sistema obert, es mou entre la

conservació del sistema i els canvis que modificaran el sistema mateix. És a dir, no ens trobem davant d'un text social escrit i tancat, sinó d'un text que es va escrivint i reescrivint contínuament i que, al mateix temps, té permanència. Aquest text social seria pròpiament un palimpsest.

L'estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA) estaria formada per diferents narracions i autonarracions. Les narracions procedirien de diferents gèneres i subjectes de l'enunciació. Són relats de ficció, relats referits a la realitat i relats híbrids que fan referència, directament o indirectament, a les relacions amoroses. Aquí hi entrarien múltiples relats heterogenis, des de pel·lícules fins a novel·les o contes tradicionals narrats oralment, i tot un heteròclit grup de narracions que s'inclourien en el gènere narratiu de la ficció. Aquests relats establirien les estructures narratives del sentiment amorós, que poden ser diferents en cada narració.

D'altra banda, cal reconèixer que a escala general és difícil establir l'estructura del sentiment amorós viscut (ESAV) en cada cas concret. És complex establir com són viscuts, en cada persona i en tots els seus matisos, l'estructura del sentiment social amorós (ESSA) i l'estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA). Però també és difícil dilucidar quin relat de l'estructura narrativa del sentiment amorós té

Taula 2. Interacció dels diferents relats en l'estructura narrativa del sentiment amorós



Font: Elaboració pròpia.

més influència en l'estructura del sentiment social amorós i com interactuen els diferents relats en l'estructura narrativa del sentiment amorós, és a dir, les seves relacions intertextuals i com ho fan amb els autorelats de cada persona les relacions extratextuals.

Malgrat aquesta dificultat, podem apuntar un parell d'elements que considerem significatius. En primer lloc, l'estructura narrativa del sentiment amorós d'un relat concret (en el nostre cas, la sèrie de ficció *Porca misèria*) pot ser un element desencadenant per a la interpretació dels autorelats amorosos. D'aquí la seva influència en l'estructura del sentiment amorós viscut. En segon lloc, les obres de ficció poden tenir un efecte de modelització. Ofereixen, en la seva estructura narrativa del sentiment amorós, models de relacions amoroses, freqüentment sancionables positivament o negativament. A continuació, en concretem alguns aspectes en la sèrie objecte del nostre estudi.

2. Estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA) a *Porca misèria*

D'acord amb el model d'anàlisi proposat, presentem a continuació l'aplicació del segon nivell del model (l'ENSA) a un producte audiovisual concret: la sèrie *Porca misèria* (primera i segona entrega). Per raons evidents d'espai, centrem aquesta anàlisi en tres de les quatre estructures narratives del sentiment amorós (ENSA): la relació entre el Pere i la Laia, la relació entre el Roger i la Sònia, i la relació entre la Natàlia i el Jordi, i deixem per a una altra ocasió l'anàlisi al voltant de les estructures narratives de l'Àlex, així com les reflexions generades des del primer nivell d'anàlisi del model (l'estructura narrativa del sentiment social amorós, ESSA).

a. *L'amor confluent. "Som un equip": el Pere i la Laia*

A més de ser els protagonistes centrals de la sèrie, l'estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA) de la relació del Pere i la Laia apareix com el prototipus ideal que cal aconseguir en els nous temps de la postmodernitat (Lipovetsky 1999). És una relació plena de compromís i de romanticisme, ara bé, adaptada al signe dels nous temps, amb espais per a certs moments d'idealisme, però molt arrelada a la realitat de les demandes

quotidianes. Els ideals d'amor romàntic manifestats pels protagonistes s'emmarquen en els ideals de llibertat personal, on una persona se sent lliure per comprometre's amb l'altra. Una relació que inclou la sexualitat i la passió, alhora que les sobrepassa. Partint de l'enamorament, el Pere i la Laia arriben a una relació amorosa de compromís real amb l'altre, en una línia que ens fa pensar en el concepte de "relacions pures" o "amor confluent" del qual ens parla Giddens (2000): "En la relació pura, la confiança no té suports externs i s'ha de desenvolupar sobre la base de la intimitat. La confiança és fiar-se de l'altre i també creure en la capacitat dels lligams respectius per a resistir traumes futurs. [...] Confiar en l'altre és també apostar per la capacitat de l'individu d'*actuar amb integritat*" (Giddens 2000, 128; la cursiva és nostra).

Ara bé, el personatge del Pere ens recorda que els canvis socials en les relacions entre els homes i les dones només són factibles si tots dos (homes i dones) canvien. És a dir, que la Laia també troba en el seu camí biogràfic un home, el Pere, que ha aconseguit allunyar-se del *corsé* d'una identitat masculina centrada en la virilitat o, com assenyala Connell (2003), en una "masculinitat hegemònica". Badinter (1993) ens ho dirà de manera més radical i provocativa, en adaptar la formulació de Simone de Beauvoir: "com la dona, un home no neix, es fa".

Aquest nou romanticisme-confluent parteix de la premissa d'una relació activa d'igualtat en el donar i rebre emocional i que ja no es basa en el desig i la promesa de futur etern. A diferència de l'amor romàntic propi del segle XIX, centrat en "aquella persona especial", l'amor confluent té més possibilitats de consolidar-se perquè busca la "relació especial" amb aquesta persona concreta. Mentre que el paper de l'home en les formes romàntiques del passat quedava relegat a un paper de distanciament i d'inoperància emocional, en l'amor confluent s'espera d'ell la capacitat per mostrar i parlar de les seves emocions, i la capacitat per donar afecte.

La relació que mantenen en Pere i la Laia és un exemple d'entendre la relació com una tasca conjunta de col·laboració emocional mútua. Per a Giddens (2000), aquesta idea de col·laboració emocional representa justament una de les grans transformacions de la societat

moderna, en representar la incorporació de la intimitat emocional a l'esfera del vincle matrimonial. En aquest sentit, els protagonistes donen vida a un concepte renovat de la intimitat emocional entesa com “una negociació transaccional de lligams personals per part de persones iguals... La intimitat implica una democratització absoluta del domini interpersonal” (Giddens 2000, 12-13). Bauman s'hi refereix d'una manera més poètica, que ens agrada força: “Sense humilitat ni coratge no hi ha amor” (Bauman 2005, 22). I el Pere ho fa d'una manera més directa i quotidiana: “Ei! Que jo sàpiga som un equip”. En paraules de Beck i Beck-Gernseim (1998), no es tracta en cap moment d'un cant de retorn al passat tranquil de les tradicions, sinó d'una anàlisi detallada i crítica dels elements de risc que comporta una creixent societat individualista en les demandes economicistes del mercat laboral, però que no protegeixen l'individu de la soledat i el desarrelament. Com es plantegen els autors, una de les preguntes implícites en la parella del Pere i la Laia tindrà a veure amb la dificultat per unir dues *biografies autoplanificades* (Beck i Beck-Gernseim 1998, 98).

Com més complicat resulta donar sentit a les pressions externes (d'autorealització, de lluita laboral, de progressió, d'èxit [...]), més necessitat hi ha de trobar en el món de la parella un sentit personal de vinculació, d'arrelament, de seguretat i de prevenció a la soledat. En les converses quotidianes entre el Pere i la Laia sobre les seves feines respectives, hi veiem un exemple de conversa íntima, rutinària, si es vol, en els arguments, però plena de complicitat amb l'altre. Segurament, poder compartir amb la parella els maldecaps de la pressió laboral sigui un dels punts actuals indicadors d'intimitat emocional. La realitat ens recorda la importància de mostrar-se flexible, autònom i independent en el món laboral, però es manté la necessitat humana de trobar en un altre (en aquest cas, la parella) el company o la companya de camí que ens escolti en les nostres pors i les nostres febleses.

Pel que fa a la sexualitat, per a Giddens (2000) la monogàmia deixa de ser una exigència imposada com *a priori* indiscutible i passa a ser una mostra (especialment rellevant, això sí) de la confiança mútua. Aquest és potser l'altre gran canvi introduït per l'autor a més de la

reivindicació que fa sobre la concepció democràtica enfront d'una visió de l'amor més tradicional: l'alternativa que la relació d'intimitat emocional integra l'exclusivitat sexual no com una obligació predeterminada, sinó com una mostra de confiança que es dona a l'altre. D'alguna manera, ens recorda que el que fa mal de la infidelitat no és la infidelitat en si mateixa, sinó el dolor d'haver estat enganyat i les difícils conseqüències que això té per a la confiança mútua (que, sense confondre's amb una confiança cega ni pueril, sí que representa la tranquil·litat de no haver de sospitar ni de dubtar de l'altre). De fet, *Porca misèria* també és sensible a aquesta nova possibilitat: mentre la Laia és a Utah coneix en John, amb qui mantindrà una relació sexual (o potser caldria dir-ne un únic “contacte sexual”, perquè tot i que ell dona mostres d'estar interessat en una relació més continuada amb la Laia, ella tancarà aquesta possibilitat). Ara bé, el context en què es mostra aquest contacte sexual no neix d'un pacte de llibertat sexual entre el Pere i la Laia. Si Giddens potser està apuntant una possibilitat de futur, *Porca misèria* ens mostra una realitat més present i actual en els nostres carrers de la vida real: la infidelitat com a resultat de la confusió, la ràbia i la soledat, amb el preu posterior de l'endemà: els remordiments i els sentiments de culpa. Són aquests precedents emocionals (la confusió, la ràbia i la soledat) i els seus resultats (els remordiments i la culpa) els elements que estableixen una diferència radical entre aquest tipus d'infidelitat i la del personatge del Roger al qual dediquem l'apartat següent.

- b. *L'amor narcisista. Una relació flip: en Roger i la Sònia*
Tot i que els protagonistes principals de la sèrie són el Pere i la Laia, l'estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA) del Roger i la Sònia és interessant com a exemple de les situacions de risc en les quals s'aventura la Sònia amb la convicció interna d'estar enamorada (però cega a les evidències externes). D'altra banda, el Roger encarna un nou format de relació amorosa caracteritzat per un compromís tou, lax i que no ha d'interferir en altres experiències puntuals, plaenteres i descompromeses. D'aquí l'adjectiu *flip*, a la manera de l'espectador que té preferència per un programa concret, però que no per això dubtarà a anar “saltant” a d'altres pro-

gramacions (i, en extensió de la metàfora, altres persones, experiències, feines, etc.) en aquell moment més interessants... Per a què la fidelitat?

Com ens recorda Lasch (1991), el narcisisme s'ha estès com a prototipus de funcionament social. A diferència de l'època victoriana en la qual Freud va poder remarcar la importància de la culpa i la repressió emocional, els nous temps són els temps del desig i de la impulsivitat. En una societat on tots els somnis poden ser possibles, la renúncia ha perdut el sentit que abans tenia. En el funcionament narcisista es té dret a tot, i el plaer personal acaba sent el gran impulsor de les pròpies actuacions. En Roger és la imatge del triomfador que està orgullós/satisfet de si mateix i que no dubta a mostrar-ho als altres. No hi ha febleses ni dubtes, sinó desitjos que són satisfets amb voracitat i impulsivitat.

Juntament amb les conductes addictives, el narcisisme és una de les formes malalties pròpies dels nostres temps. D'alguna manera, l'estil narcisista es planteja inconscientment que si tot el de fora pot fallar, la millor solució és centrar-se en les meravelles irrepetibles d'un mateix. Sentir-se a si mateix algú superior, diferenciar el món entre els forts i els febles és la manera inconscient d'intentar superar la por a ser abandonat o rebutjat. Les persones narcisistes (en Roger) no poden intimar amb un altra persona perquè això significa haver d'exposar els propis dolors i pors en la confiança interna que l'altre estimat se'n sabrà fer càrrec i en sabrà protegir la importància; la persona narcisista no pot compartir amb l'altra persona, si no és en situacions d'extrema conflictivitat i enfonsament personal, perquè per comunicar a l'altra persona un necessita prèviament reconèixer en un mateix aquests dolors i febleses. D'aquí la importància de la cuirassa narcisista: no hi ha res a comunicar, perquè no hi ha febleses ni tampoc dolor.

Quan les ansietats internes són apaivagades mitjançant una estructura narcisista, en Roger representa un narcisisme egòlatra més centrat en els impulsos i els desitjos, trets que –com apunten Lipovetsky i Charles (2006)– caracteritzarien més els nous temps "hipermoderns". En aquest narcisisme, no hi ha espai per als escrúpols ni per als remordiments. I així ho sap verbalitzar quan el seu germà el recrimina per tenir relacions sexuals esporàdiques amb altres dones estant casat amb la Sònia.

Sota la seva sociabilitat tova i superficial, el narcisista del segle XXI amaga una dificultat per a la intimitat psicològica i el compromís relacional. A la manera d'un infant, res no pot ser definitiu perquè es manté la il·lusió i l'anhel que sempre hi ha oberta la possibilitat de noves aventures excitants i nous regals apetitosos (en la forma de productes de consum, però també de relacions que s'han de consumir) als quals no s'ha de renunciar. Només renuncien els febles i només es comprometen els frustrats, que fan servir l'argument del compromís com a excusa sota la qual amaguen el fracàs i la impossibilitat de continuar caminant per les aventures. En Roger no és feble ni està frustrat, no és un perdedor social perquè coneix perfectament les normes del joc de "vendre's a si mateix" i busca el plaer de forma voraç tant en la feina com en l'amor. Per això és *flip*, en el sentit de donar l'aparença externa de compromís (en aquest cas, amb la Sònia) però amb l'íntim convenciment intern que aquest compromís no justifica la renúncia a l'aventura amb altres persones i situacions on la Sònia no intervé.

Una de les preguntes que cal fer-se és com el narcisisme individual pot superar l'examen del compromís amorós amb l'altre. I en Roger ens en dóna la resposta: transformant l'ambivalència emocional ("és això o això altre, però no les dues coses alhora") en escissió emocional ("de la Sònia n'està enamorat i això no té res a veure amb les relacions sexuals amb altres dones. Són coses diferents"). Si abans recordàvem els temps freudians de la culpa i la repressió, ara són els temps d'un jo escindit on no hi ha facilitats perquè surti el remordiment i la culpa perquè cada parcel·la joica s'intenta mantenir desconnectada de la resta.

La Sònia representa la força perillosa de l'amor quan és cec i sord als nombrosos senyals de risc que apareixen en tants moments de la seva relació amb en Roger. Veient la manera que té de comportar-se amb les demandes imperatives i exigents del Roger, ens recorda l'ideari femení amorós de renúncia i abnegació. No costa cedir perquè es fa en nom de l'amor. I les renúncies personals per amor a l'altre continuen tenint molt predicament social, del qual no sempre es lliuren els pensadors; en tenim un exemple en Bruckner (2002, 182) quan escriu: "Sobretot, l'amor suposa que acceptem patir per l'altre i per causa de la seva indiferència, la

seva ingratitud o la seva crueltat” i que –fora de context– s’arribaria a entendre com tota una defensa de l’abnegació encara que s’estigui patint.

Tornant a la renúncia, una de les característiques bàsiques en la renúncia és la dinàmica de poder: en Roger acaba imposant sempre els seus desitjos i la Sònia, de manera conscient, cedeix. La trampa és la creença inconscient per part de la dona que ceder contínuament als desitjos de la parella dóna mostres de la potència veritable dels seus sentiments cap a ell i, alhora, d’un domini “subtil”, perquè com que es deixa dominar, en realitat és ella la que domina. Però no oblidem que creure’t lliure en la trampa no vol dir que no estiguis en una trampa. Convé assenyalar que la Sònia és conscient de la seva submissió a les demandes imperatives de la seva parella; però si això no la posa en alerta és perquè està enamorada del Roger i, d’alguna manera, “no importa renunciar si és per amor a ell”. Com que es tracta d’una renúncia voluntària, no pas forçada, no hi ha possibilitat de queixar-se’n (en la ment del Roger, però també en la mateixa ment de la Sònia), si ha decidit renunciar-hi és perquè ha volgut i això desterra la possibilitat de protesta, perquè sempre podria haver lluitat més en la defensa de la seva pròpia postura. Heus aquí una de les grans situacions de risc en l’ideari amorós femení.

En parlar d’aquest ideari amorós femení, hem de parlar del paper que hi juguen el conjunt de creences i expectatives al voltant de l’enamorament i el romanticisme. La Sònia no és l’única dona de la sèrie que valora el romanticisme (recordem ara paraules de la Laia “Jo crec que si estàs enamorat ho saps segur... Si dubtes, és que no ho estàs... perquè l’enamorament és una cosa física, quan el veus, no sé... et salta el cor i et tremolen les cames i... Què passa?! M’ho crec de debò!”), però si ens interessa remarcar la figura de la Sònia és perquè les seves expectatives romàntiques li entorpeixen la capacitat d’adonar-se que la parella que ha triat no es pot comprometre de la manera que ella sí que està disposada a fer-ho. Tot i que és possible una relació amorosa que neixi a partir de l’amistat mútua, el

prototipus occidental instaurat des del final del segle XVIII (l’estructura del sentiment social amorós del model que proposem, ESSA) fa èmfasi en el paper de la passió romàntica com a ingredient fonamental, especialment per a les dones. Hi ha moltes maneres de començar i de mantenir una relació amorosa, però sembla que n’hi ha una que preval sobre la resta: aquella que surt de l’enamorament, de la il·lusió intensa en el descobriment de l’altre i d’un mateix en aquest descobriment.

Ara bé, convé fer-ne una matisació important: abans parlàvem del funcionament *flip* del Roger com a cuirassa inconscient que el protegeix de possibles decepcions, però interpretar els seus mecanismes inconscients és una cosa, i disculpar-ne el dolor que causa a l’altre (en aquest cas, a la Sònia) per raons de l’inconscient n’és una altra de ben diferent. L’amor confluent entre dos adults s’ha de basar més en els recursos emocionals que cadascú és capaç d’aportar a la relació que no pas en les febleses i/o mancances que un té i que l’altre pot sentir la necessitat inconscient de protegir i de justificar. A través del patiment de la Sònia, resulta fàcil comprendre els riscos d’una relació emocionalment descompensada.

c. *L’amor-amistat. Natàlia i Jordi: carinyo sense passió*

L’estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA) que escenifiquen la Natàlia i el Jordi és, d’alguna manera, la confirmació de la importància que s’atorga en els nous temps a l’enamorament passional com a element bàsic en la consolidació d’una relació de parella.

Recordem que la Natàlia s’ha enamorat intensament del Roger, és conscient dels seus sentiments i si ha decidit no anar més enllà amb ell és –segons ella mateixa li dirà– pel que ha patit amb ell i per la por a tornar a patir. És en aquest context emocional en què apareix la figura del Jordi, un bon home, enamorat sincerament d’ella i disposat a comprometre’s seriosament en la relació.

En aquest sentit, és interessant el tractament que *Porca misèria* atorga a les figures masculines: a diferència d’altres sèries estudiades,² la relació personal que els

2 “Estereotips del món de la parella i la seva representació en les sèries de ficció. Implicacions per a la construcció de la identitat en la jove preadolescent i adolescent” (investigació centrada en la sèrie *Los Serrano*). Recerca subvencionada per l’Institut Català de les Dones (2005, expedient U-55/05). Informe no publicat.

diferents personatges masculins de *Porca misèria* mantenen amb l'amor, les seves expectatives de parella i les seves demandes amoroses són complexes i poc estereotipades (en algun cas, no ho són gens). El personatge del Jordi n'és un exemple clar: apareix un home sincerament enamorat i sincerament compromès en la seva relació amorosa, capaç de verbalitzar els seus sentiments, les seves necessitats i els seus temors, prou sensible com per adonar-se dels estats d'ànim de la Natàlia, i prou respectuós com per observar i saber esperar, prou capaç com per avergonyir-se del seu propi atac de gelosia... Per què en dubta la Natàlia? Segurament perquè el *carinyo* sense passió no és amor, o no ens ho sembla almenys en el nostre marc contemporani (Castillo i Medina 2007; Medina, Castillo i Davins 2006). Si agafem els models amorosos plantejats per Sternberg (1989), entenem que mentre que en Jordi és capaç de donar a la Natàlia (i sentir amb ella) els tres factors bàsics segons el model per a la relació de parella –la passió, la intimitat emocional i el compromís–, ella necessita autoenganyar-se i es compromet amb ell i amb la relació (element de “compromís” del model) perquè se sent cuidada i valorada per en Jordi (element d’“intimitat” que sent cap a ell) encara que la passió la té dipositada –amb major o menor consciència personal d’això– en un altre home, en Roger. Lluny de visions tòpiques sobre el paper de l'*autoengany*, el de la Natàlia no és gens estereotipat ni resulta allunyat del que podem observar en la vida real de les persones reals. Però, quantes parelles reals poden partir d'aquesta circumstància descompensada? Quan es comença una relació de parella –tret que un sigui adolescent– ja no es parteix d'una *tabula rasa*; qui més qui menys comença una nova relació amb el seu propi *bagatge amorós* a l'esquena; i no sempre és un *bagatge* de mals records, hi ha la possibilitat de la malenconia cap a una relació que no va poder tirar endavant. Des d'aquesta circumstància personal, des del propi *bagatge*, es mira la nova relació, i n'hi ha algunes que tiraran endavant i aniran molt bé, d'altres arrossegaran per sempre més molta o poca de la descompensació inicial i, d'altres, no la superaran i la parella s'acabarà desfent. De què dependrà? La sèrie aposta per aquesta última possibilitat i condueix la parella formada per la Natàlia i en Jordi a aquest

desenllaç a partir del fet que la Natàlia continuï treballant al costat del Roger i, així, el continua veient cada dia. No hi ha la possibilitat de la distància (temporal i/o espacial) que potser permetria que el record s'anés diluint i difuminant. La passió es pot recrear cada dia en anar a la feina i –opció del guió– la passió cap al Roger acaba sent més forta que la intimitat i el compromís cap a en Jordi. És d'agrair que la sèrie no presenti aquest camí com el clàssic triomf de l'amor (a la manera pintoresca de les novel·les romàntiques), sinó que apareix una Natàlia més humana, més ambivalent, capaç de reconèixer la vàlua del Jordi i els seus sentiments sincers, i de saber-se culpable davant dels seus propis sentiments contradictoris. No ha de resultar fàcil renunciar a la passió amb el sentiment d'estar-se conformant a la intimitat... O, almenys, no resulta fàcil en uns temps en què la passió està tan reivindicada.

En definitiva, la passió amorosa està renyida amb la compassió. La Natàlia sembla estar d'acord amb Bruckner (2002, 184) quan afirma: “Una llibertat exigent no és una llibertat que es preserva, sinó una llibertat que s'exposa a cremar-se. La passió potser està condemnada a la malastrugança; però no apassionar-se mai és una malastrugança encara major”. Aquesta és la possibilitat, però també la tirania dels nous escenaris amorosos.

3. Conclusions

El sistema, enfront de les propostes de models amorosos de les diferents narratives, oposa la seva capacitat d'integrar –com a hegemònica, possible, minoritària, marginal, etc.– o no aquests models en l'estructura del sentiment social amorós. Les diferents dificultats i trames amoroses del Pere, la Laia, la Sònia, el Roger, la Natàlia, el Jordi, etc. ens ajuden a entendre de quina manera les construccions amoroses formen part i són manifestació d'un món simbòlic cultural. Aquesta ficció ens ha permès analitzar i reflexionar entorn de les claus simbòliques del funcionament amorós contemporani.

Sense conflicte no hi ha relat i la trama amorosa sempre ha resultat un bon magatzem de conflicte dramàtic per als guions, i així es contempla en la realitat de moltes sèries de

ficció d'èxit al nostre país (pensem, per exemple, en *Médico de familia*, *Los Serrano*, *Cuéntame cómo pasó*, *Aquí no hay quien viva...*). Recordant les paraules de Fuenzalida (1992, 161), “apareix també la parella i la família com a espai social en què es valora l'emoció, ja que s'hi expressen els conflictes de sentiments i les reaccions afectives davant la vida”. *Porca misèria* s'allunya de la família com a escenari de trobada de membres de diferents generacions i obre les portes del guió a una realitat social específica: la *parella* i els seus discursos específics.

Des del model proposat de tres nivells d'anàlisi, si ens ha interessat *Porca misèria* és, entre altres raons, pel pes del guió en la narrativa amorosa, de manera que ens permetia realitzar un salt fàcil entre el primer nivell (estructura del sentiment social amorós, ESSA) i el segon nivell (estructura narrativa del sentiment amorós, ENSA) del model teòric que hem elaborat. Seguint Morin (1972), podríem dir que l'estructura del sentiment social amorós (ESSA), com a sistema, imposa el poder interpretatiu i valoratiu als relats mediàtics amorosos. De fet, podem interpretar els models oferts en l'estructura narrativa del sentiment amorós (ENSA) perquè tenim una competència interpretativa que ens aporta el sistema. D'aquesta forma, el sistema oposa el seu determinisme a l'atzar del món exterior. És a dir, ens ofereix les claus interpretatives i valoratives, i emmarca les propostes amoroses de les narracions. L'homeòstasi es dóna en aquest poder de definició i emmarcament de les noves realitats amoroses. Mitjançant el poder de definir i de classificar s'esmoreeix el poder disruptor de les novetats en les relacions amoroses que van sorgint. L'estructura del sentiment social amorós (ESSA) tendeix a imposar-se com a matriu interpretativa, fins i tot integrant aquelles estructures narratives del sentiment amorós (ENSA) que inicialment rebutjava o ignorava (com ha passat, per exemple, amb la incorporació de les parelles homosexuals com un altre element narratiu del guió. D'aquesta manera, l'estructura del sentiment social amorós va canviant a partir de les estructures narratives del sentiment amorós que circulin socialment i mediàticament. Les diferents estructures narratives del sentiment amorós (ENSA presentades a la sèrie, són l'escenificació de com en els nous temps de l'individualisme, la parella amorosa s'intenta situar en un nivell d'igualtat emocional (Pere-Laia; Roger-Sònia; Natàlia-Jordi). Alhora, són un element clau per a la supervivència

de la relació els sentiments: romanticisme, sensualitat, passió i felicitat formen part d'aquesta nova “exigència amorosa” tan atraient i, alhora, tan tirànica.

En la seva reflexió sobre el nou paper de la intimitat, Giddens (1998, 47) escrivia que “algú ha dit que l'amor romàntic ha estat un complot dels homes contra les dones per omplir les seves ments de somnis impossibles”. Hi estem d'acord, però amb matisos, tots els que ens desperta l'observació de les protagonistes i també dels protagonistes de *Porca misèria*: més enllà dels condicionaments imposats per les exigències sobre la feminitat o la masculinitat, els nostres protagonistes ens ofereixen la possibilitat de veure individus adults no estereotipats i que intenten –amb més o menys èxit– tirar endavant les seves vides en companyia. Ni les dones de *Porca misèria* semblen enlluernades pel mite de la “mitja taronja” que tant mal fa i que encara tants sospirs d'amor desperta, ni els homes de la sèrie són la representació vulgar d'una masculinitat centrada en la virilitat i l'absència de complexitats emocionals. Sense pràcticament adonar-nos-en, convivim reproduint les asimetries en els rols afectius: donar per “natural, essencial i consubstancial” de la condició femenina la seva capacitat per encarregar-se de les relacions afectives, i considerar l’“analfabetisme sentimental i la rudesia emocional” com a propis de la condició masculina de tot home acaba sent un exercici que empobreix la ment de qualsevol persona, alhora que en limita les possibilitats personals si interioritza aquestes creences sense ser capaç de qüestionar-se-les. En aquest sentit, no oblidem que un dels interessos de l'equip de recerca i des del qual es va estructurar aquest treball sempre ha estat l'anàlisi del paper dels estereotips amorosos i la seva representació en la ficció audiovisual. Trobar material audiovisual que defugui d'aquests plantejaments arquetípics no era una tasca fàcil, i per això *Porca misèria* ha representat un material d'anàlisi idoni per als nostres objectius.