

LA SUPERHEROÍNA ADOLESCENTE EN TELEVISIÓN: *ESTA MIERDA ME SUPERA* (NETFLIX: 2020)

SONIA DUEÑAS MOHEDAS

Universidad Carlos III de Madrid

NATALIA MARTÍNEZ PÉREZ

Universidad de Burgos

NEREA CUENCA ORELLANA

Universidad Rey Juan Carlos

1. INTRODUCCIÓN

Los medios de comunicación de masas son uno de los ejes clave en la representación de la vida cotidiana (Rubira y Puebla, 2018). Una vida cotidiana en la que los adolescentes buscan verse reflejados, el principal motivo de que estas series juveniles atraigan, mayoritariamente, al público adolescente (García Jiménez, Tur-Viñes y Pastor Ruiz, 2018). Hoy en día, los contenidos de ficción pretenden representar o más bien, recrear la realidad, transformarla al medio y ofrecérsela al espectador como fiel reflejo de la realidad (Gil Gascón, 2014). Entre estos contenidos de ficción, se encuentran las series, que son un producto audiovisual relevante desde el punto de vista comercial gracias a que son capaces de fidelizar al público y crear productos con los que comercializar en mercados internacionales (Cascajosa, 2018). Es, a partir del 2015, cuando el consumo de la televisión de pago vuelve a crecer tras unos años estancados (García de Castro y Caffarel-Serra, 2016).

Netflix ha tenido un impacto global en el target juvenil debido a su hegemonía como modelo televisivo, especialmente para los más jóvenes, y también debido a la identificación y empatía que producen sus relatos con la audiencia adolescente. En este sentido, puede afirmarse, por tanto, que se está popularizando una nueva forma de consumir, sobre todo, si se trata de los servicios V.O.D., y, como señala Concepción

Cascajosa (2018), “está teniendo un efecto rápido sobre la primera ventana de exhibición para la ficción televisiva” (p. 1303). Esta situación no se ha dado solo entre los adultos, sino que el público adolescente de entre 14 y 17 años, sino también los jóvenes entre 18 y 25, ha ido alejándose de medios como la radio y la televisión tradicionales para buscar a través de internet ofertas variadas que les permita acceder con inmediatez y de una forma ilimitada a las ficciones que les interesan, especialmente utilizando otros dispositivos como tablets, ordenadores o móviles.

El acceso de todos los segmentos de población a estos contenidos, en cualquier momento y en cualquier lugar, nos recuerda que cada vez son más los jóvenes y adolescentes que consumen de manera individualista y fragmentada, mostrando, así, un especial interés por lo transmedia (García Jiménez, Tur-Viñes y Pastor Ruiz, 2018). Cada vez son más los jóvenes que buscan este tipo de contenidos en las cadenas *Pay per view*, siendo las series de ficción la preferencia con un 21,1% mientras los contenidos cinematográficos alcanzan un 13,3% (Hernández y Martínez, 2016). Es, por ello, que destaca el impacto de las Teen series, es decir, ficciones con narrativas en torno a “[...] las historias y las vidas de personajes adolescentes y [que] se caracterizan por la centralidad de tramas sobre relaciones interpersonales, sobre todo de amor y amistad (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 72).

En este sentido, se puede afirmar que en la actualidad se ha consolidado la conocida como Teen TV, que recoge un amplio abanico de manifestaciones televisivas a nivel global destinadas a los adolescentes, puesto que éste es su target (público objetivo), así como porque el contexto de programación o los datos demográficos de recepción giran en torno a la adolescencia (Raya et al., 2018). Netflix, HBO o Amazon Prime producen contenidos en los que los adolescentes son cada vez más protagonistas con el objetivo de que se sientan representados e identificados. Es más, la importancia de las teen series reside en que, además de que los adolescentes puedan tomar a los personajes protagonistas como referentes, se ha convertido en un elemento esencial de análisis puesto que “nos aporta información estratégica y específica sobre la juventud

y nos permite adentrarnos en el imaginario que hace referencia a la adolescencia” (García Muñoz y Fedele, 2011, p. 72).

El objeto de estudio es la serie de televisión estadounidense *Esta mierda me supera / I Am Not Okay with This* (Netflix: 2020), cuenta la historia de Sydney Novak o “Syd” (Sophia Lillis), una chica adolescente de Pennsylvania que asiste al instituto y que, aparte de lidiar con los problemas de su edad, su familia y su sexualidad incipiente, debe aprender a controlar sus misteriosos superpoderes. En clave de drama juvenil con tintes fantásticos, supone la adaptación del cómic homónimo (2017) de Charles Forsman a cargo del director británico Jonathan Entwistle y la guionista estadounidense Christy Hall como creadores del proyecto. Entwistle ya había llevado previamente a la pantalla otra novela gráfica de Forsman, *The End of the F***ing World* (2011-12). Es importante destacar que su productora, 21 Laps Entertainment, también respalda otras producciones de similares características en su empeño por respaldar proyectos en torno a la representación juvenil, como *Stranger Things* (Netflix: 2016-), *Dash & Lily* (Netflix: 2020-) o *Sombra y hueso* (Netflix: 2021-2023).

Por su parte, Charles Forsman forma parte de los autores de cómics alternativos en los que las plataformas digitales se han fijado para traducir sus viñetas a la pantalla, como Gerard Way, que ha triunfado con *The Umbrella Academy* (Netflix: 2019-); Garth Ennis y Darick Robertson, con *The Boys* (Amazon Prime Video: 2019-); o Lisa Hanawalt, con *BoJack Horseman* (Netflix: 2014-) y *Tuca & Bertie* (Netflix: 2019-). Las dos obras de Forsman configuran un universo similar: los protagonistas son adolescentes inadaptados sobre los que planea un futuro trágico.

Se ha elegido esta serie como objeto desde una óptica crítica, dado las buenas críticas que cosechó, y por ser una serie distribuida por la plataforma Netflix protagonizada y dirigida a adolescentes. De esta forma, su acercamiento ficcional en cuanto a lo experiencial y reflexivo de esta etapa vital supone un claro motivo por el que resulta de interés la construcción de sus personajes como ejemplo del imaginario colectivo actual para este tipo de público.

2. OBJETIVOS

2.1. EJEMPLO DE LISTADO DE FRASES O PÁRRAFOS

- El presente trabajo pretende, en primer lugar, cuantificar el número de personajes femeninos y masculinos que aparecen en la ficción objeto de análisis para comprobar si se tiende a la sobrerrepresentación masculina, incluso cuando la protagonista es femenina, esto es, si hay una mayoría de mujeres que la rodean o si se busca igualdad de género en términos numéricos. Para la cuantificación, se tiene en cuenta todos aquellos personajes que interactúan directamente con la protagonista del texto. Asimismo, y como segundo objetivo, el capítulo analiza cómo se presenta al héroe tradicional en la actualidad, y conocer cómo se representa en el caso de que sea mujer.
- Tradicionalmente, las heroínas de cuento de hadas eran pasivas narrativamente y esperaban que fuera el héroe de género masculino quien las salvara de los conflictos. A través del rescate primero y después del matrimonio, la protagonista comenzaba una nueva vida gracias a su salvador y protector. Hoy en día esto ha cambiado y las heroínas son dueñas de su propio destino y son capaces de elegir por sí mismas, por este motivo se busca conocer cuál es la psicología de la protagonista, su forma de moverse por la acción y de relacionarse socialmente, como también nos interesa su descripción física, psicológica, y los obstáculos a los que se enfrenta.

3. METODOLOGÍA

Los discursos en torno a los intereses, experiencias, preocupaciones y reflexiones de los adolescentes cada vez son más habituales en las ficciones actuales, enfocadas en desarrollar proyectos que sitúen a este tipo de personajes en el centro de la narrativa en su objetivo de profundizar en los “fenómenos teenagers” (Guarinos-Galán, 2009, p. 204). Es, por ello, que el objeto de estudio ha sido seleccionado al contar tanto con una protagonista como con varios personajes secundarios que

vertebran su experiencia en torno a los 16 años de edad. Asimismo, se ha tenido en consideración que, aunque el género dramático conlleva una mayor complejidad en la construcción de los personajes, lo cierto es que resulta habitual que los guionistas busquen “personajes simples o rápidamente reconocibles por el público para conseguir que el proceso de identificación sea lo más rápido posible” (Galán Fajardo, 2006, p. 59), especialmente si su público objetivo son los adolescentes, ya que requiere de un mayor impacto inmediato para su fidelización.

De una forma más concreta, los personajes femeninos, los arquetipos narrativos que representan y sus funciones han ido incrementado su peso narrativo en las dos últimas décadas (Domínguez Morante, 2015, p. 50), precisamente debido a lo que Lauzen, Dozier y Horan (2018) han defendido, siendo el vínculo entre guionistas, productoras y/o directoras el que ha provocado dicho aumento cuantitativo de personajes femeninos en las narraciones. Asimismo, también afirman que son quienes desempeñan estas profesiones quienes participan en incluir nuevas características y puntos de vista más actuales o que plantean cambios en el concepto de feminidad. También ha ido creciendo el interés por analizarlos con el objetivo de buscar o utilizar la falta de igualdad de género para pedir equidad en la representación y porque el impacto en el comportamiento que producen los personajes de estas series en los adolescentes influye hasta a un 69% del público e incluso, un 58% reconoce que copia las posturas y forma de relacionarse de los protagonistas de sus series favoritas⁴⁰.

A esto cabe añadir que cada vez son más numerosos los personajes femeninos que representan los tradicionales arquetipos de heroína y villana que se definió en *Morfología del cuento* (Vladimir Propp, 1928) como universales en todas las narraciones y sociedades y que *El viaje del escritor* (Christopher Vogler, 2002) confirmó que se seguían presentándose de igual forma en los contenidos audiovisuales. El hecho de

⁴⁰ Jinadasa resuelve, a través de su estudio, que “el 69% del total de la población de la encuesta estudia positivamente la captación de sus comportamientos a partir de populares programas comerciales populares y de entretenimiento en la televisión y los medios online, mientras que el 58% es significativo el impacto exhaustivo de la televisión y los medios online a través de sus gestos y posturas sociales” (Jinadasa, 2015, p. 3).

que no se hayan modificado el nombre de los siete arquetipos narrativos ni sus funciones en la narración no quiere decir que no se incluyan nuevos rasgos, objetivos narrativos o, incluso funciones narrativas. Se entiende que el héroe es el protagonista de una narración, el personaje principal que lidera la acción y en torno al cual ocurren hechos que afectan a su evolución interna y a la de los personajes con los que se relaciona, así como se enfrenta al villano para evitar que continúe sus fechorías. El héroe es, asimismo, “aquel que encarna los atributos, las cualidades que reconocemos como heroicas” (Mondelo, 2013, p. 9).

Teniendo esto en cuenta, a nivel metodológico, se ha elaborado la siguiente ficha de análisis:

Ficha de análisis

Personaje	
Género del personaje	
Representación externa	
Objetivo dramático	
Acciones que realiza para alcanzar su objetivo dramático	
Obstáculos que encuentra para alcanzar el objetivo	
Alcanza el objetivo de la narración	
Arquetipo narrativo y su función	
Relaciones familiares	
Relaciones amistosas	
Relaciones sentimentales	
Relaciones laborales/académicas	

Fuente: Elaboración propia

La ficha utilizada para tal fin se basa en la descripción psicológica y narrativa del personaje, realizada a partir de la ficha de la tesis doctoral *La construcción del género en las películas de Pixar Animation Studios entre 1995 y 2015: modelos de masculinidad, feminidad y relaciones entre personajes* (Cuenca Orellana, 2019). Dicho estudio parte de los conceptos que Antonio Sánchez-Escalonilla propone en *Estrategias de guion cinematográfico* (2014). Al mismo tiempo, se ha completado este estudio con la obra llevada a cabo por Robert McKee, *El guion* (2011)

y, a su vez, con la metodología de análisis propuesta por Mar Chicharro (2018).

En la ficha empleada se han incluido conceptos de análisis tales como objetivo dramático, acciones que realiza el personaje principal para alcanzarlo, los obstáculos que encuentra en el camino y si alcanza o no dicho objetivo sola o en compañía. Es necesario, además, revisar el arquetipo narrativo que ocupa las funciones/acciones que desempeña y sus cualidades, puesto que “no existen cualidades sin acción ni acción sin cualidades” (Mondelo, 2013, p. 9).

Se añade, de igual manera, a la ficha de análisis, las relaciones sociales (familiares, laborales, sentimentales y amistosas) que la protagonista desarrolla en la historia para poder tener una visión de la psicología del personaje. Esto último resulta necesario porque existen investigaciones, como la de García Muñoz y Fedele, 2021, que confirman que las tramas adolescentes se basan principalmente en la amistad y el amor, relaciones sociales que interesan y afectan en el desarrollo del día a día de los protagonistas, también adolescentes, de estos contenidos (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 72).

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

TABLA 1. *Ficha de análisis*

Personaje	Sydney Novak
Género del personaje	Femenino
Representación externa	Pelo corto, ojos claros, piel blanca, complexión delgada
Objetivo dramático	Superar el suicidio de su padre y estar con Dina
Acciones que realiza para alcanzar su objetivo dramático	Escribir en un diario, ir al instituto, relacionarse con Dina y Brad, cuidar de su hermano Liam.
Obstáculos que encuentra para alcanzar el objetivo	Las emociones de rabia y enfado le superan, no las canaliza y no sabe frenarlas, por lo que actúa de manera instintiva, sin pensar. Por ejemplo, pega una patada a una papelería o rompe algo.

Alcanza el objetivo de la narración	Sí, gracias a sus súper-poderes hace explotar la cabeza de Brad, en el momento en el que va a contar en el baile del instituto que la joven tiene esos súper-poderes
Arquetipo narrativo y su función	Heroína. Proteger a su hermano y a su amiga Dina
Relaciones familiares	Maggie (madre) y Liam Novak (hermano)
Relaciones amistosas	Dina (amiga) y Stan (amigo)
Relaciones sentimentales	No tiene, pero está enamorada de Dina. Aparece el tema de la homosexualidad.
Relaciones laborales/académicas	Solo aparece una relación de este tipo, con la orientadora del instituto en el primer capítulo.

Fuente: elaboración propia

Para cambiar la forma en que se ajusta una imagen en el documento, haga clic y aparecerá un botón de opciones de diseño junto a la imagen. Cuando trabaje en una tabla, haga clic donde desee agregar una fila o columna.

Habiendo sido aplicada la plantilla de análisis a la serie, los resultados parten del estudio de 5 personajes femeninos, Sydney Novak, su amiga Dina (Sofía Bryant), la madre de Syd, Maggie (Kathleen Rose Perkins), la orientadora del instituto Mrs. Cappriotti (Patricia Scanlon) y Jenny Tuffield (Sophia Tatum); frente a los 5 personajes masculinos que conforman la narrativa: su hermano pequeño Liam (Aidan Wojtak-Hisong), Stanley Barber “Stan” (Wyatt Oleff), el novio de Dina, Brad Lewis (Richard Ellis), el profesor Mr. File (Dave Theune), y el director del instituto Mr. Whitaker (Gregg Daniel). Con estos datos, la serie nos presenta la igualdad de género en términos numéricos. En ella, prima, como también ocurre en la gran mayoría protagonizada por personajes femeninos, la importancia del manejo de las emociones, como la venganza, el enfado, la frustración, la rabia y el dolor que aparecen representadas para conformar la construcción del perfil psicológico de la protagonista.

El hecho de que el padre de Syd se suicidara un año antes supone un punto de inflexión en la vida de la protagonista, quien, lejos de sobrellevar el luto, opta por transformar el dolor en un malestar que altera su conducta incapaz de controlar. Precisamente, ante tal impulsividad en

sus actos, siente constantemente una frustración que le conduce a una espiral emocional constante.

Así, el principal objetivo de Syd es superar la muerte de su padre, algo que puede hacer comprendiendo por qué éste no les dejó una nota explicativa. Tanto en el cómic como en la serie, la figura de la orientadora del instituto marca un cambio en la rutina de la protagonista, puesto que propone a la joven plasmar sus sentimientos en un diario. Es, gracias a este medio, cuando la acción arranca a lo largo de los capítulos, puesto que la narración permite conocer qué escribe Syd, cómo vive su día a día, los bailes del instituto, la sexualidad, las amistades, los conflictos familiares y cómo se enfrenta y trata de dominar los poderes sobrenaturales que pretende esconder a los demás, siendo los ejes sobre los que gira la historia.

El enamoramiento que siente Syd por su amiga Dina es también objeto de su descontrol emocional, mostrando así que tampoco maneja las emociones positivas porque lo que ella desarrolla es frustración por no ser correspondida, debido a que Dina es heterosexual. De hecho, Syd, en un arrebato de valentía, confiesa sus sentimientos a su amiga. La presencia de Dina en la vida de Syd crea una fuerte inestabilidad, ya que, aunque se siente tranquila y contenta cuando le acompaña Dina, la existencia de su novio Brad provoca los principales episodios de rabia de la protagonista, especialmente cuando pasan tiempo juntos. Con el fin de evitar acercarse a cualquier cliché en torno a la adolescencia, la narrativa no presenta el tema de la belleza como una de las principales preocupaciones de la protagonista, aunque sí se fija en la belleza de Dina que la permite salir con el más popular de la clase. Sin embargo, a pesar de que la belleza queda unida a la popularidad en la representación de la adolescencia, lo cierto es que su foco de atención es muy secundario.

La forma en la que Syd ofrece una visión contradictoria de su orientación sexual no es más que el fruto de una “[...] ausencia existencial, una dificultad para inscribirse en el tejido social, para encontrar su lugar [...]” (Imbert, 2019, p. 229), ya sea a través de sus relaciones tanto con Dina como con Stan e, incluso, su frustración hacia Brad; como en el ámbito de los estudios que, además, adquieren una escasa presencia

dentro de la narrativa al evidenciar que no son una de las principales preocupaciones de la protagonista, sino la de encontrar su sitio en el mundo y despedirse de su identidad infantil.

Es más, el trauma generado por el suicidio del padre se traduce, a su vez, en dos tipos de duelo señalados por Imbert (2019) y que forman parte de la dualidad de Syd en todos los sentidos. Por un lado, un duelo agonístico, que se traduce en la lucha que la protagonista mantiene con ella misma, entre su sentir y lo que aparenta ser; y, por otro lado, un duelo agónico, que cumple con el objetivo de la joven por enterrar el pasado traumático, aquello que le está impidiendo vivir y seguir adelante porque no es capaz de asumir el dolor.

Al principio, Syd no se enfrenta a un villano o a una bruja, sino a sí misma y a lo que siente, cómo lo siente y cómo acabar con ello. Es, en la última secuencia del capítulo siete cuando el villano aparece en acción: Brad, que ya la ha avisado en varios capítulos de que Dina es suya, descubre el diario de la joven, lo lee y en el baile de fin de curso cuenta lo que ha leído en él: que Syd está enamorada de Dina. Cuando Brad pretende dar a conocer públicamente los superpoderes de Syd, esta desea con tanta fuerza que el joven pare de hablar, que consigue que a éste le explote la cabeza sin tocarle.

Por otro lado, la relación maternofilial de la protagonista es muy tensa, y se encuentra estancada principalmente por la falta de comunicación entre ambas puesto que se sienten encerradas en su propio proceso de duelo. En cambio, Syd mantiene una buena comunicación con su hermano pequeño Liam, siendo dulce y cariñosa con él. Le atiende con mucha paciencia, le escucha y se interesa por lo que le ocurre, siendo el único personaje con quien se comporta de forma siempre protectora.

Syd podría considerarse una heroína convencional en tanto que sus valores son los del héroe tradicional: valentía y honor (Mondelo, 2013). Si bien las funciones del héroe clásico son servir y proteger, en este caso, la protagonista que es percibida por su alrededor e incluso por sí misma como “rarita”, nada más lejos a la tradicional imagen de héroe dispuesto a hacer lo que esté en sus manos para rescatar a alguien o conseguir el objeto mágico. En el área de las heroínas, estas han sido

tradicionalmente concebidas como pasivas (objeto que ser rescatado por el héroe) o activas en la narración en cuanto a ser la más bellas del reino y conseguir conquistar al héroe, aunque en la actualidad se pueden apreciar personajes femeninos protagonistas que cada vez deciden su propio destino sin necesidad de alcanzar el tradicional amor romántico heterosexual y sin que nadie interceda en su camino.

La heroína de la serie objeto de estudio, Syd, es por tanto, una adolescente que vive un “viaje interior”. Es decir, además del drama romántico, la serie se enmarca en el género denominado “coming of age”, aquellos textos centrados en el crecimiento personal del/la protagonista, generalmente adolescentes. La característica fundamental de estas películas o series es la evolución de las emociones y de la percepción de la realidad, que provocan que el personaje crezca o evolucione desde una etapa más infantil hacia otra más madura.

Syd tiene varios objetivos por delante: conquistar a Dina, reconciliarse consigo misma, tener una buena relación con su madre y esconder el secreto de sus superpoderes. Los conflictos se suceden. Si bien Syd disfruta de la compañía de Stanley (incluso llegan a besarse), su amor por Dina, la sitúa en una encrucijada. Además, Syd continúa saliendo con él para no decepcionarle, lo que le lleva a descubrir que Syd tiene superpoderes. Así, destaca la deriva que toma la orientación sexual de la protagonista en este camino a la construcción de una identidad, en tanto Stanley supone la heteronormatividad y en cierto modo, la represión de la homosexualidad. Syd considera que tener una relación con un chico es la norma y o convencional, pero en un determinado momento, ya no puede reprimir ni rechazar su homosexualidad ante Dina, tanto en la vida real como en sus pensamientos.

Syd está continuamente preocupada de que su secreto salga a la luz, pero Stan le ayudará a comprender sus poderes buscando información sobre el tema para ayudarla. En cuanto a los estudios, a excepción de la conversación con la orientadora del centro, no aparece representada de forma detallada las asignaturas y calificaciones, lo que deja relegado el mundo estudiantil en un segundo plano, a pesar que éste es un tema central en las series *teen* tradicionales.

El hecho de que Syd desarrolle superpoderes no es más que el reflejo de una etapa de transformación y construcción identitaria como es la adolescencia que, en su caso, se ha visto endurecida por la pérdida de su padre. En palabras de Imbert (2019), “[...] la muerte es un revelador de identidades” (p. 151), un aspecto que se cumple en la serie, cuya narrativa es presentada como un viaje iniciático para la protagonista en el que se produce un cuestionamiento de su realidad ante la inestabilidad emocional.

Se trata, por tanto, de un personaje en plena crisis existencial ante el camino del aprendizaje desde la construcción de un relato intimista. Precisamente, en el último capítulo se puede observar la evolución de la adolescente, quien pasa de una actitud huidiza y enfadada a ser más positiva y estable, especialmente cuando los secretos del pasado se desvelan, por ejemplo, cuando su madre le confiesa que su padre sufría visiones y hablaba de hechos extraños. Esta circunstancia paranormal, hace que Syd comprenda mejor a su padre al tiempo que se desvanecen sus pensamientos obsesivos sobre acabar como él. Así pues, los superpoderes de Syd no son más que una consecuencia del desplazamiento de su imaginario hacia lo real. Es decir, una manifestación de su subconsciente ante el trauma causado, ya que el dolor que reside en ella había sido silenciado o reprimido, pero ahora, mediante sus poderes ha encontrado una salida.

5. CONCLUSIONES

Esta mierda me supera es un ejemplo paradigmático de las series de ficción contemporáneas dirigidas a un público adolescente cuya protagonista plantea nuevos arquetipos femeninos. Siguiendo la estela actual de acabar con un único icono representativo femenino y universal, la serie presenta la necesidad de proporcionar al público juvenil múltiples representaciones femeninas, de modo que cada espectadora encuentre su propio icono representativo, así como la propuesta de otras imágenes femeninas innovadoras.

En cuanto a las cualidades del arquetipo heroico de la protagonista objeto de estudio, se puede afirmar que Syd se ajusta al momento histórico

en el que es creada, rasgo clave de la gesta heroica. La serie muestra el interés imperante en la ficción actual por ofrecer al público una mayor diversidad en cuanto a la representación de las mujeres.

La construcción del personaje, a su vez, también responde a las necesidades y preocupaciones de los adolescentes desde un punto de vista crítico y reflexivo, enfocándose en cuestiones como la orientación sexual, el proceso de construcción de una identidad o, en términos generales, el enfrentamiento a una edad adulta y las responsabilidades que ello conlleva. El viaje iniciático emprendido por Syd define claramente las reflexiones que se desprenden de este instante vital en la vida de la protagonista y supone, a través de las reflexiones que Syd desarrolla especialmente gracias a su diario, una ficción enfocada al aprendizaje del espectador/a adolescente.

Así pues, *Esta mierda me supera* supone un ejemplo más de la cada vez más amplia diversidad que se pretende representar a través de las *teen* series, y cómo estas se ven ancladas por su contexto histórico y social del momento, puesto que de él dependen las principales preocupaciones de los adolescentes, pero también las más importantes exigencias que estos reclaman a la hora de seleccionar una ficción entre la más que amplia oferta existente.

6. REFERENCIAS

- Cascajosa, C. (2018). Las series de televisión españolas ante la llegada de los servicios V.O.D. (2015-2017). *El profesional de la información*, 27 (6), 1303-1312.
- Chicharro, M. (2018) Spanish history and female characters. Representations of women in Spanish historical fiction. *Convergencia UAEM*, 77, 77-98.
- Cuenca Orellana, N. (2019). La construcción del género en las películas de Pixar Animation Studios entre 1995 y 2015: modelos de masculinidad, feminidad y relaciones entre personajes. Tesis Doctoral. Universidad de Burgos.
- Domínguez Morante, L. (2015). Opened Access Pixar's New Fairy Tale Brave: A Feminist Redefinition of the Hero Monomyth. *Revista de Estudios Norteamericanos*, 19, 49-66.

- Galán Fajardo, H. M. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Revista Eco-Pós*, 9 (1), 58-81.
- García-de-Castro, M y Caffarel-Serra, C. (2016). Efectos de la crisis económica en la producción de contenidos de ficción televisiva en España entre 2010 y 2015. *Zer, Revista de Estudios de Comunicación*, 21 (40), 177-193.
- García Jiménez, A., Tur-Viñes, V. y Pastor Ruiz, Y. (2018). Consumo mediático de adolescentes y jóvenes. Noticias, contenidos audiovisuales y medición de audiencias, *Icono* 14, 16 (1), 22-46.
- García Muñoz, N. y Fedele, M. (2011). Retrato de los adolescentes en la ficción televisiva. Un estudio de caso. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 20, 71-86.
- Gil Gascón, F. (2014). Un nuevo estereotipo juvenil: Las “princesas de barrio” en La Juventud en la pantalla. Ficción televisiva, videojuegos y entretenimiento. *Revista de Estudios de Juventud*, 106, 63-75.
- Guarinos-Galán, V. (2009). Fenómenos televisivos teenagers: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 33 (17), 203-211. <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>
- Hernández Pérez, J.F. y Martínez Díaz, M. A. (2016). Nuevos modelos de consumo audiovisual: los efectos del binge-watching sobre los jóvenes universitarios. *AdComunica, Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 13, 201-221.
- Imbert, G. (2019). Crisis de valores en el cine posmoderno. (Más allá de los límites). *Cátedra*.
- Jinadasa, M. P. K. (2015). Teen Culture: A Production of Modern Popular Television and New Media Texts. *Peradeniya University International Research Sessions-2015. iPURSE Proceedings*, 19, University of Peradeniya, Sri Lanka.
- Lauzen, M., Dozier D. & Horan N. (2008) Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52 (2), 200-214.
- Mackee, R. (2011). El guion. Story: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones. *Alba Minus*.
- Mondelo, E. (2013). Héroes y espacios. Del mar abierto a la ciudad cerrada. *Área Abierta*, 13 (1), 7-25.
- Propp, V. (1998 [1928]). *Morfología del cuento*. Akal.
- Raya, I., Sánchez-Labela, I. y Durán, V. (2018). La construcción de los personajes protagonistas en las series de Netflix: el perfil del adolescente en *13 Reasons Why* y en *Atypical*. *Comunicación y Medios*, 27 (37), 131-143.

- Rubira, R. y Puebla, B. (2018). Representaciones sociales y comunicación: apuntes teóricos para un diálogo interdisciplinar inconcluso. *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 76, 147-167.
- Vogler, C. (2002). El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas. *Ma Non Troppo*.