

## **Feminitat i individualisme a *Infidels*: identitats de gènere i representacions de les relacions sexuals i afectives al paradigma postromàntic**

*Femininity and individualism in the TV series Infidels:  
Gender identities and representations of sexual  
and affective relationships  
in the post-romantic paradigm*

**Núria Araüna<sup>1</sup>**

Doctoranda del Departament d'Estudis de Comunicació  
de la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.  
[nuria.arauna@urv.cat](mailto:nuria.arauna@urv.cat)

## **Feminitat i individualisme a *Infidels*: identitats de gènere i representacions de les relacions sexuals i afectives al paradigma postromàntic**

*Femininity and individualism in the TV series Infidels: Gender identities and representations of sexual and affective relationships in the post-romantic paradigm*

### **RESUM:**

Aquest article reflexiona entorn de la representació dels rols de gènere i els models de relacions sexuals i afectives oferts per la sèrie de Televisió de Catalunya *Infidels*, una producció catalana que segueix l'èxit de formats de sèries per a dones com *Sex and the City* o *Desperate Housewives*. La sèrie catalana construeix un discurs de fractura dels ideals de l'amor romàntic a través, sobretot, de la infidelitat generalitzada, però també del reclam d'independència dels protagonistes femenins, tot i que a la darrera temporada l'ideal romàntic sembla reconstituir-se com a mòbil principal dels personatges, per bé que només amb l'acceptació del seu revers. En qualsevol cas, la sèrie planteja una aposta pedagògica en favor de la individualització de les trajectòries vitals femenines i de la inclusió d'una pluralitat de relacions i estructures familiars alternatives a l'heteronormativitat, tot i que manté límits sancionadors amb pràctiques com el sexe virtual. Així mateix, utilitza estratègies justificadores diferenciades per a explicar la infidelitat masculina i femenina, blindant d'aquesta manera la divisió entre gèneres i l'adscripció d'uns o altres comportaments adequats per a homes i dones. Finalment, *Infidels* també dibuixa exclusions, fonamentalment basades en la classe social.

### **PARAULES CLAU:**

sèries de televisió, rols de gènere, representacions de gènere, relacions sexuals i afectives, postfeminisme, individualització.



**Femininity and individualism in the TV series *Infidels*:  
Gender identities and representations of sexual and affective  
relationships in the post-romantic paradigm**

*Feminitat i individualisme a Infidels: identitats de gènere i representacions  
de les relacions sexuals i afectives al paradigma postromàntic*

**ABSTRACT:**

This paper deals with the representation of gender roles and sexual and affective relationship models in the TV series *Infidels* ('Cheaters') aired by Televisió de Catalunya. This Catalan TV series is based on the internationally successful formats of new women's products such as *Sex and the City* or *Desperate Housewives*. *Infidels* builds a discourse that fractures romantic love ideals, primarily through generalized infidelity and the fight for independence of the female leading roles. While the romantic ideal did seem to be under reconstruction in the programme's last season as one of the characters' main motives, this was only through acceptance of this ideal's opposite. The series takes a didactic approach in favour of the individualization of women's life choices and of the inclusion of a multiplicity of alternative family relations and structures to heteronormativity, although it maintains penalizing limits on practices such as cybersex. It also uses distinct justifying strategies to explain male and female infidelity, safeguarding in this way the division between genders and the attribution of certain behaviours as appropriate for either men or women. Likewise, *Infidels* establishes exclusions, based mainly on social class factors.

**KEYWORDS:**

TV series, gender roles, gender representations, sexual and affective relationships, post-feminism, individualisation.

## 1. *Infidels*, sèrie polèmica per a dones

*Infidels* és una sèrie de ficció que comença les seves emissions per Televisió de Catalunya el 26 de març del 2009. És una producció de la cadena pública catalana encarregada a la productora Diagonal TV. El serial, dins les produccions de ficció de qualitat de la cadena, s'adreça principalment a audiències femenines, encara que aspira a públics més amplis. *Infidels* proposa una narrativa coral i una focalització en les relacions íntimes de les protagonistes. Beu de les sèries globals per a dones que han fet fortuna els darrers anys, com *Sex and the City*, en tant que conté sentit de l'humor i es basa en un context urbà que implica descarnament afectiu, a més d'emfasitzar la sexualitat femenina i les seves desviacions respecte a la norma victoriana. També recull elements de propostes hiperbòliques i amb caires de l'audiovisual *negre*, com ara *Desperate Housewives*, per bé que els personatges d'*Infidels* representen una aposta per models pretesament més realistes i menys estereotipats que els jocs que proposa aquesta altra sèrie.

La producció seriada d'audiovisuals com *Infidels* i el seu focus en les relacions personals ha fet que hagin estat desconsiderats com a objecte d'estudi fins a l'eclosió dels estudis culturals. D'entre el ventall de sèries televisives, especialment el subgènere dels serials o les *soap operas* ha comptat tradicionalment amb audiències femenines, fet que ha contribuït al seu poc prestigi social (Hermes, 2009; Livingstone, 2009; Scodari, 2009), per raó del que Butler anomena *creeping sexism* (2007: 40). Aquest article observa les sèries televisives com a conjunts de representacions que visibilitzen els valors culturals dominants entorn de les relacions personals i el gènere, però també té en compte que la cultura mediàtica és complexa i capaç d'articular models alternatius i identitats apoderadores (Kellner, 1995). Dit d'una altra manera, si bé les produccions mediàtiques convencionals tendeixen a reproduir els valors dominants per tal d'arribar a un públic més ampli, també és cert que incorporen alternatives i plantejaments progressius, i esdevenen un terreny de lluita de significats que, a més, són descodificats de maneres divergents pels diferents públics (Hall, 2003).

*Infidels* basa el guió en les vides de cinc dones en el context urbà català. El grup d'amigues, d'edats compreses entre la vintena i la cinquantena, han d'afrontar diferents dilemes vitals, la majoria dels quals tenen a veure amb les relacions sexuals i amoroses. Tots aquests dilemes estan vinculats a la crisi del paradigma de l'amor romàntic com a fonament del matrimoni heterosexual i per a tota la vida. D'aquí que les diferents relacions que presenta la producció tendiran a posar en qüestió la solidesa d'aquest paradigma que segueix, això sí, latent com a desig i mòbil de la majoria de les protagonistes, per bé que de vegades alterat pels nous contextos d'individualització de les trajectòries vitals de les dones. La sèrie subratlla una posició activa de la dona en el terreny sexual i proposa narratives controvertides, com ara que les dones s'emboliquin amb nois molt més joves que elles, la infidelitat constant per part de pràcticament tots els per-

sonatges i la mostra de pràctiques sexuals no normatives com els trios o el sexe virtual.

La sèrie va mantenir bones xifres d'audiència per a totes les seves emissions, amb una mitjana de 337.000 espectadors i una quota de l'11,7 %, segons fonts de la cadena. A més, va obtenir fins a 87.000 visionaments en la seva preestrena per Internet, i al llarg de tot l'any el mateix episodi va obtenir 876.000 visites. El seguiment via Internet es va mantenir el 2010, amb un total de 1.790.000 visionaments. En total s'han emès tres temporades de setze, tretze i tretze capítols respectivament, amb una durada d'entre cinquanta i seixanta minuts cadascun. La tercera temporada es va acabar el 15 de març del 2011 i la retirada de la sèrie d'antena va despertar un cert debat públic, notori a les xarxes socials, entorn dels valors promoguts per *Infidels*, presumptament poc tradicionals, com a possible causa de la cessió de les emissions, tot i que la cadena sempre ha assegurat que va produir i emetre els episodis que s'havien previst des de l'inici.

Aquest article observa de quina manera *Infidels* inclou el controvertit tema de la infidelitat femenina des d'una perspectiva de gènere: quina relació té amb l'amor romàntic i quines relacions pressuposa, quins personatges l'exerceixen i de quina manera és sancionada o premiada en el discurs de la sèrie.

## 2. Marc teòric: transformacions entorn de la ideologia sexual i amorosa

En el terreny ideològic, l'amor romàntic es generalitza durant el segle XVIII per tot l'occident urbà. Els trets que els sociòlegs atribueixen als ideals romàntics són la creença que l'amor pot crear vincles estables amb una mateixa persona, de sexe oposat, amb qui es pot mantenir la passió per a tota la vida. És un model que requereix la llibertat d'elecció dels cònjuges pel que fa a la persona amb qui establiran la unió (Roca, 2008: 13) vers el model del matrimoni per aliança o conveniència. Per a Giddens (2006 [1992]) l'amor romàntic uneix el que totes les institucions s'havien esmerçat a separar: l'amor fraternal i l'amor-passió; el primer atribuït al matrimoni i el segon, a espais il·legítims. L'amor romàntic requereix exclusivitat sexual (entesa generalment com a *fidelitat*), que no s'adscriu de la mateixa manera a tots dos gèneres. Com indica Giddens, la fidelitat sempre havia estat tàcitament disculpada per als homes, que podien cercar la passió fora del matrimoni (Giddens, 2006 [1992]) de manera informal. En qualsevol cas, la pretesa inexistència de la infidelitat femenina es posarà en qüestió amb la publicació, als anys cinquanta, de l'informe Kinsey, segons el qual el 26 % de les dones de més de quaranta anys afirmava haver tingut almenys un coit extramarital (Kinsey *et al.*, 1998 [1953]).<sup>2</sup> Tot i la revelació de l'informe Kinsey, la infidelitat femenina es mantindrà infrarepresentada als productes culturals i apareixerà només generant imaginari inquietants

vinculats a les figures de la vampiressa, la *femme fatale* o la dona del gàngster, que solen ser castigades en la cultura popular o bé en la narrativa còmica del marit cornut (Giddens, 2006 [1992]).

El segle xx canvia les condicions de vida de les dones, i les biografies femenines hauran de trobar noves significacions perquè es deslliuren durant llargs períodes de les responsabilitats reproductives, i perquè es troben en un context productiu que requereix el seu treball assalariat. És en aquest punt que s'accentuarà —amb especial incidència a partir dels anys seixanta del segle xx— el procés d'individualització del currículum vital femení (Beck i Beck-Gernsheim, 2002) i també el desenvolupament d'una sexualitat plàstica (també) per al gaudi de la dona, alliberada de conseqüències reproductives (Giddens, 2006 [1992]). Si a la incorporació massiva i visible de la dona al món laboral hi sumem les reivindicacions sufragistes i després feministes, l'aparició de masculinitats alternatives i la consolidació de les manifestacions gais, lèsbiques i transsexuals, emergeix un nou panorama caracteritzat per la pluralitat de models afectius i sexuals, la incapacitat col·lectiva de dictar-ne un de més convenient, i la sospita intel·lectual que la liquiditat estructural i socioeconòmica és constitutiva, també, de les relacions personals.

Seguint Beck i Beck-Gernsheim (2002), aquestes transformacions tenen conseqüències sobre les relacions entre homes i dones, que des d'ara requeriran de l'altre un reconeixement d'iguals amb afinitats espirituals i ideològiques. Home i dona ja no són els oposats contradictoris que establia el romanticisme, sinó persones que cerquen l'afectivitat recíproca o el que Giddens anomenarà, amb reminiscències habermasianes, *amor confluent* (Giddens, 2006 [1992]). Per al sociòleg, el model confluent es basa en el diàleg i el consens per a construir relacions satisfactòries per a totes dues parts i contingents en el sentit que tindran la durada que acordin els dos contractants (Giddens, 2006 [1992]: 63-65). En aquest marc l'erotisme esdevé el conreu d'un sentiment «expresado por la sensación corporal, en un contexto de comunicación [...]. Es la sexualidad reintegrada en una gama amplia de objetivos emocionales, entre los que la comunicación es lo supremo» (Giddens, 2006 [1992]: 182). Aquest model redistribueix les responsabilitats tradicionalment assignades a la dona, fet que permet alhora l'emergència de nous tipus de masculinitats en tant que reconeix, finalment, la vulnerabilitat de l'home (Giddens, 2006 [1992]). Aquest model dialògic, que suposa una democratització de les relacions personals, ha estat recollit també des de la pedagogia crítica espanyola, que l'ha etiquetat com a *model alternatiu de relacions*, i que idealment pot abolir la xacra de la violència de gènere (Gómez, 2004; Botton i Oliver, 2009).

Si bé és indubtable que les relacions entre homes i dones s'han transformat, no és tan clar que el canvi prengui la direcció de l'idealitzat amor confluent de què ens parla Giddens des d'una perspectiva liberal. Com sostenen Beck i Beck-Gernsheim (2002), les tensions generades pels processos d'individualització (trencament de la solidesa dels vincles afectius i comunitaris) també reforcen l'aferrament delerós a l'amor romàntic i la dependència en l'altre, fenomen que els autors anomenen «la

religió terrenal de l'amor» i que inscriuen en un procés de contraindividualització. Altres autors com Illouz (2009), en canvi, consideren que les relacions sexuals i afectives estan derivant cap a estructuracions que responen millor al panorama del capitalisme de consum. En aquest sentit, la progressiva reducció de la durabilitat dels vincles i la reincidència en diferents relacions serien la transposició al terreny afectiu de la vel·leïtat del consum. Capgirant l'argument, la brevetat de les aventures i la reincidència, dins un model majoritari de monogàmia successiva, és el que permetria la pervivència de l'amor romàntic quan l'esperança de vida és massa llarga per a fer viable l'amor etern (Roca, 2008). Dit d'una altra manera, segons autors com Roca (2008), l'amor romàntic que compagina la passió i l'estabilitat és inassolible sense un mecanisme regulador que li escurci la durada, ja sigui la defunció prematura d'un o tots dos cònjuges, o la possibilitat del divorci.

Aquest article parteix de la idea que les representacions mediàtiques són font i producte rellevant de les transformacions de la identitat de gènere (Carter i Steiner, 2004) i de les relacions sexuals i afectives que hem descrit fins aquí (Gómez, 2004; Galician, 2004). L'esfera de la intimitat i els esquemes per a comprendre-la són en certa mesura definits per les imatges del cinema, les sèries de televisió, les revistes o Internet, i constitueixen una espècie d'intimitat mediatitzada (Gill, 2009), on s'articula quines són les relacions acceptables: «The media have become the key site for defining codes of sexual conduct. They cast judgement and establish the rules of play» (McRobbie, 2006a: 63). Específicament, les noves sèries televisives per a dones<sup>3</sup> proveeixen models de feminitat, de manera que «female characters on television play a role in both representing and constructing the norms and ideals of contemporary femininity» (Vidmar-Horvat, 2005: 240); uns ideals que, segons aquesta mateixa autora, no poden defugir les relacions de poder del món que habiten. Galician (2004) és especialment detractora dels models mediàtics de relacions sexuals i afectives; segons aquesta autora, són models irreal, tradicionals i tòxics.

És innegable que els productors han incorporat progressivament noves representacions que contesten el sexisme mediàtic que diversos autors havien denunciat (Goffman, 1979; Jhally, 1987; Courtney i Whipple, 1974; o, més recentment, Coltrane i Adams, 1997, o Galician, 2004). Encara que gran part dels nous productes televisius i mediàtics en general encara presenten molts trets conservadors, mostrant les dones com a objectes sexuals (Capdevila *et al.*, 2011; Bernárdez, 2007; Araña, 2012),<sup>4</sup> també és cert que s'ha ampliat el rang de rols per als personatges femenins, que presenten una progressiva subjectivació i comportaments més asserius, fins i tot agressius (Gill, 2008; Inness, 1999 i 2004). De l'estudi de sèries com *Sex and the City* algunes autores conclouen que es dona una inversió dels rols de gènere en què les dones passen a actuar com a subjectes i els homes són objectificats o «left to foreground their own to-be-look-at-ness» (Akass i McCabe, 2006: 7). Amb tot, altres estudis alerten que les presumptes figures alternatives de dones sexualment actives i emancipades queden limitades a reproduir el model de la

guerra de sexes (Gill, 2008 i 2009; Tortajada i Araüna, 2010) i, a més, formen part d'un projecte regulador de la subjectivitat femenina profundament heteronormatiu, que despolititza les idees feministes i les manté com un vernís relacionat amb els productes de consum (Gill, 2008 i 2009; Lazar, 2009). Fins i tot pel que fa a la presentació de dones cada cop més actives sexualment, capaces de mostrar els seus desitjos, algunes teòriques han afirmat que ens trobem davant de mascarades d'autoobjectificació que no arriben a subjectivar la sexualitat i, per tant, han d'entendre's com una falsa llibertat (Kim, 2001). Per a aquesta mateixa autora, sèries com *Ally McBeal* permetrien un discurs «pro-woman» però no feminista (Kim, 2001: 319).

Des d'aquests plantejaments teòrics s'han observat els models de relacions que presenta *Infidels* parant esment a 1) quin tipus d'estructuracions familiars i d'unions sentimentals són representades, 2) la vigència o no del model amorós romàntic i del model amorós confluent, tenint en compte 3) si les transgressions al model tradicional suposen una representació transformadora del model romàntic o només una mostra del seu revers constitutiu, fixant-nos especialment en el significat que la infidelitat adopta per a homes i dones.

Per a respondre aquestes preguntes s'ha aplicat una anàlisi textual qualitativa del discurs, la narrativa i les representacions a la totalitat dels capítols d'*Infidels* (quaranta-dos capítols al llarg de tres temporades). La sèrie s'ha tractat com a text en sentit ampli, com a «phenomenon that pulls together elements that have meaning for readers or viewers or spectators that encounter it» (Butler, 2007: 10). L'anàlisi ha posat en relació les categories teòriques de la sociologia de les relacions sexuals i afectives amb les narratives, discursos i representacions de la sèrie *Infidels*. Així s'han identificat les estructures de significat vinculades a preceptes ideològics però també a les convencions televisives (Butler, 2007) pel que fa a l'amor i les relacions. Com que es tracta d'una sèrie, part del significat del text rau en l'evolució de la narrativa o el guió: «the structured form in which stories advance explanations for the ways of the world» (Barker, 2008: 35), i per això l'anàlisi s'ha estructurat entorn de la narració de les històries amoroses de les cinc protagonistes de la sèrie (Butler, 2007: 472). S'han seleccionat totes les escenes —de tots els capítols— en què aquestes relacions avancen o es comenten i se n'ha estudiat la transformació/estabilització així com els discursos dels personatges, i el discurs dominant de la sèrie a través d'aquests. A més, s'ha observat com es construeixen els personatges principals i com varien llurs definicions en funció dels seus posicionaments afectivosexuals. Finalment, els resultats dibuixen el món possible (Eco, 1993) de relacions sexuals i afectives presentat per *Infidels* des d'una perspectiva construccionista del gènere.



### 3. Resultats: pluralitat d'opcions sexuals i afectives, i individualització de les biografies femenines

#### 3.1. Varietat de models

Una primera constatació quan s'observa la narrativa de la sèrie, i, específicament, les relacions que estableixen els seus personatges, és que *Infidels* s'esmerça a oferir un ventall ampli de diferents tipus de relacions sexuals i afectives; si bé el patró majoritari respon a la monogàmia successiva. En tot cas, de les cinc protagonistes principals, una estableix una relació lèsbica; una altra, amb un noi molt més jove que ella; la següent fa de mare soltera bona part de la sèrie, i un bon amic d'elles és gai —encara que roman solter gairebé durant tota la sèrie. Al marge d'això, hi ha d'altres relacions esporàdiques lèsbiques o gais —especialment les que estableix l'Arlet durant la suspensió de la relació amb la seva parella—, i de dones madures amb nois joves —com és el cas de la Joana, la Paula i la Lídia—, així com una relació sexual i afectiva entre una dona i un capellà. Així, tot i que les relacions representades per la sèrie responen majoritàriament al patró de la monogàmia successiva i heterosexual entre persones d'estatus similar, s'obren temporalment espais per a relacions alternatives a la normativitat. L'homosexualitat, tot i seguir sent minoritària, té una presència notable a la sèrie. La infidelitat s'incorpora com un tret quasi inherent a totes les relacions afectivosexuals, cosa que fa que el terme *monogàmia* —*successiva*— sigui rellescós a l'hora de definir el món diegètic del producte, ja que normalment hi ha més d'una relació en marxa per personatge (encara que es manté el patró d'una sola relació «oficial» simultània).

La sèrie també s'esforça a mostrar estructures familiars alternatives, com ara la que configura la Cruz, que decideix ser mare soltera. Aquest personatge es divorcia en dubtar de la paternitat biològica del seu marit pel que fa a la seva futura filla —una relació sexual amb un company de feina fa a aquest company susceptible de ser el pare biològic de la criatura—, però també perquè descobreix les infidelitats del marit. La decisió de la Cruz és prescindir de tots dos homes —del marit perquè l'enganya, i del company de feina perquè l'assetja—, i així la inacceptabilitat del comportament dels homes serà un factor estructurador de les relacions que passarà per damunt de la paternitat biològica i fins l'amor romàntic (que la protagonista expressa per al seu marit). Posteriorment la Cruz decidirà compartir la llar i la cria de la filla amb un company de feina homosexual, prescindint de saber qui és el pare de la nena. Així, tot i que s'obre espai per a aquesta estructuració familiar alternativa als vincles de sang i a la unió dels cònjuges via amor romàntic, la solució formada per la mare, l'amic gai i la nena serà temporal i haurà de reestructurar-se quan la Cruz finalment s'emparellarà (aleshores la nova parella i l'amic gai seguiran mantenint una relació estreta i de cohabitatge, encara que no exempta de friccions). Una altra conducta masculina reprovada per la sèrie és la del sogre de la Cruz, un personatge conservador que posa l'èmfasi en el fet que el rol de la dona és tenir fills: «Una dona només es realitza del tot quan arriba a ser mare» (Raimon,

capítol 2), i que facilita a la sèrie l'elaboració d'un discurs didàctic quan la Cruz retreu a l'home que és retrògrad i afegeix que les dones tenen múltiples entorns de desenvolupament personal: «És a dir que si no pareixes no ets una dona com cal? [...] hi ha dones que són periodistes, ministres, doctores... dones que surten cada dia a les notícies i als diaris i que hi surten perquè valen i no perquè són un úter fèrtil» (Cruz, capítol 2). Per tant, les actituds conservadores dels homes seran un mòbil important per a les accions dels personatges femenins.

Altres qüestions alternatives són l'acolliment que duen a terme la Lídia i el Toni quan volen tenir un fill; en aquest sentit, posen l'èmfasi en el fet que els és igual adoptar-lo que tenir-lo biològicament, de manera que consideren el parentiu adoptiu tan legítim com el sanguini. A més, en lloc d'optar per l'adopció internacional d'un infant, la parella acull un preadolescent català que té la mare a la presó —i que seguirà compaginant la família adoptiva amb una relació amb la mare biològica. És cert que la sèrie introduirà determinades tensions en oposar les situacions socials de la mare biològica i de la mare adoptiva, i es proposarà, per tant, la dificultat de compaginar dues mares. La primera no té recursos culturals ni econòmics, mentre que la segona és una psiquiatra respectada amb notable poder adquisitiu. Aquesta distància socioeconòmica servirà per a justificar la perspectiva que la Lídia pot oferir un millor desenvolupament al jove i serà per això que, finalment, la mare biològica accedirà a cedir-li la custòdia.<sup>5</sup> L'acceptació de la progenitura social com a igual de vàlida que la biològica també s'empararà en la renúncia de la Cruz a saber qui és el pare biològic de la seva filla i, especialment, representant de manera negativa, obsessiva, el reclam de l'Eduard (el seu marit) i la seva família de voler tenir un fill biològic.

Una altra relació que surt de l'heteronormativitat monògama és la família que formen una parella de dones (l'Arlet i la Dani) que es plantegen tenir un fill i que, per tal de fer-ho efectiu, escullen l'esperma del company de la Lídia, una de les amigues properes del grup. En al·lusió a aquest personatge, el capítol 33 de la sèrie duu per títol «No és un pare, és un espermatozou», i el Toni ironitza al llarg de la sèrie dient «només sóc un potet» (Toni, capítol 39). Tot i que no se li reconegui la paternitat social, la posada en escena de la sèrie donarà molta importància al Toni en el naixement de la criatura, mostrant la dificultat del producte per desvincular la paternitat biològica de la social, i s'establirà una mena de paternitat latent que va emergint a partir de comentaris dels protagonistes. És rellevant, a més, que el mètode escollit per a l'engendrament sigui el coit natural i que es plantegi com una relació que porta el gaudi als dos participants (el Toni i l'Arlet), fins al punt que acaben decidint canviar de mètode. Aquesta pot ser una proposta problemàtica de la sèrie, perquè qüestiona la posició lèsbica de l'Arlet —per bé que només sigui per generar tensió dramàtica a l'audiència—, tot i que d'alguna manera flexibilitzaria la rigidesa amb què normalment s'expressen les preferències sexuals. De totes maneres, l'acció subseqüent dels personatges (Toni i Arlet) és evitar repetir l'experiència. Finalment, l'acte sexual engendrador serà el sexe entre les dues dones, i un pot

amb l'esperma del Toni. A més, el pare biològic és parella d'una tercera dona, amb qui no té cap fill biològic, fet que separa l'espai de la parella monògama de l'espai legítim de procreació. Amb tot, narrativament, la decisió del Toni de ser pare biològic de la parella es planteja a la sèrie durant una de les interrupcions de la seva relació amb la Lídia i els tres implicats ho amaguen durant gairebé una temporada. S'entén com una decisió complexa i no exempta de conflictivitat, però superable amb una actitud oberta dels personatges davant la pluralitat de possibilitats sexuals i reproductives.

A la sèrie hi ha un notable esforç pedagògic per a explicar les sexualitats que trenquen amb l'heteronormativitat i reforçar la pluralitat d'opcions afectives i d'estructura familiar, com ara el lesbianisme, la capacitat de la dona per a educar tota sola els fills o la desproblematització que una dona estableixi una relació amb un noi molt més jove que ella: «a la nostra edat no té importància la diferència d'edat» (Joana, capítol 26). En canvi, la sèrie es mostra menys comprensiva amb pràctiques com el sexe virtual o l'establiment de trios, accions que s'encarnen en el personatge obscur de la Francina, però també amb les «addicions al sexe» o el sexe tântric. *Infidels* optarà per presentar aquestes opcions o bé d'una manera còmica o bé amb conseqüències negatives per als personatges que les posen en pràctica (o totes dues coses alhora). La parella entre l'Arlet i la Dani serà el motor de nombroses converses que qüestionaran l'heteronormativitat. Per exemple, mentre preparen la seva boda, la filla de la Joana (una nena) pregunta quina de les dues «farà d'home» i la Joana respon, en to didàctic, que «a les parelles de dones no cal que n'hi hagi una que faci d'home», i reforça davant l'Arlet que «no sé d'on ha tret aquestes idees, de mi segur que no», alhora que l'Arlet afirma que «totes dues farem de dones» (Joana i Arlet, capítol 17). Així mateix, quan la Dani assisteix a un sopar reservat a les amigues protagonistes de la sèrie, les noies retreuen a l'Arlet que la hi porti; l'argument és que per bé que la Dani sigui una dona, no deixa de ser la parella de l'Arlet, i les parelles són excloses d'aquests sopars. En aquest sentit la condició de gènere i les opcions sexuals es problematitzen amb certa naturalitat, si més no en la primera temporada del producte. També en la primera temporada, quan l'Arlet i la Dani s'enamoren —totes dues només havien tingut prèviament relacions heterosexuales— es pregunten si són lesbianes o bisexuals i acaben conclouent que no és necessari d'etiquetar-ho tot. També es denuncia l'homofòbia mitjançant personatges com el pare de l'Arlet, que inicialment es resisteix a l'enllaç de la seva filla amb una altra dona, i amb algun comentari com: «sí, ser lesbiana pesa molt» (Arlet, capítol 25).

Finalment, cal esmentar el que alguns autors han anomenat «amics com a família» (Gill, 2008) com a substitutiu dels vincles de sang. Específicament, les amigues són el vincle de suport més estable que les protagonistes tenen al llarg de la sèrie i, com a *Sex and the City* (Henry, 2006), cada capítol s'estructura entorn de les converses de les protagonistes. A més, la solidaritat entre dones és un tema reiterat. La Joana i l'amant del seu marit (ara ja esposa, també), la Cecília, establiran

una bona relació i faran que els seus fills es coneguin, oposant-se a les narratives populars que tendeixen a mostrar les dones com a competidores per un mateix home. Ara bé, si la infidelitat és assumida com a correlat natural de les relacions de parella, no es perdona, en canvi, quan es comet entre amigues. La Paula és durament sancionada per embolicar-se amb la parella de la seva amiga Joana (el Peter), tot i que aquests hagin suspès la relació en el moment del coit amb l'altra dona. La solidaritat entre dones és accentuada entre les amigues protagonistes de la sèrie malgrat la circumstancial tensió entre la Paula i la Joana. De fet, el traspàs de la primera a la segona temporada és un somni de la Paula en coma, en què abandona el seu company (ja mort) i és recollida per les seves amigues (que metafòricament se l'enduen al món dels vius). De manera semblant, el trànsit de la segona a la tercera temporada es fa a través del final de la novel·la de la Paula, que recull la importància de les amigues: «no val la pena saltar a l'altra riba de l'Amazones si no t'hi espera ningú» (Paula, capítol 29). Així mateix, el tancament del darrer capítol de la sèrie mostrarà el postpart de l'Arlet i la Dani, amb visita de totes les amigues i, per aquest cop, la inclusió del Toni, pare biològic de la criatura i parella de la Lídia. La foto final que tancarà la sèrie la farà el Toni i hi seran capturades les cinc protagonistes i la Dani (com a mare social de la criatura). En aquest reforç del vincle de les amigues com a substitutori de cap altra unió familiar, cal considerar també que quan la Cruz es pregunta què en seria de la seva filla si a ella, que no té família, li passés res, les amigues donen per descomptat que se'n farien càrrec. Aquestes seqüències evidencien que són altres dones en situacions similars les qui passen a adoptar una funció estructural i estructuradora de les biografies de les dones, per damunt de les parelles transitòries que se succeeixen al llarg de la sèrie i que ja no són formadores d'unions estables. Ara bé, aquesta solidaritat femenina té els seus límits amb algunes dones externes al grup: la Joana no s'està de ser infidel a la Gabriela amb el seu marit, el Peter; la Cruz implica l'amant del seu marit, la Carlota, en un negoci fraudulent, i la Francina és condemnada per totes les amigues de l'Arlet.

### 3.2. Crisi del model romàntic normatiu a través de la infidelitat generalitzada

Si bé el pluralisme d'opcions sexuals i afectives és ampli, amb els límits esmentats, el que no incorpora la sèrie són parelles tradicionals que fonamenten la relació en un model romàntic i una estructuració de família nuclear i que tenen èxit en fer-ho. El fracàs del model normatiu sembla ser el *leitmotiv* de la sèrie, per bé que cap al final se cerqui una certa reconciliació amb el que s'assumeix encara com a fita de felicitat, a la qual, per cert, només es podrà arribar amb la incorporació del seu revers (especialment la infidelitat). Específicament, el plantejament de la sèrie, al capítol pilot i al llarg de tota la primera temporada, representa una crisi radical d'aquest model, on totes les protagonistes passen d'una relació monògama heterosexual estable fonamentada en l'amor romàntic cap a algun altre estat. Durant el

comiat de soltera de l'Arlet, les seves quatre amigues afirmen que «a cap de nosaltres no ens ha funcionat el matrimoni» i fan un brindis pel divorci (capítol 17). Com que la fractura del model ideal es trenca per a totes cinc protagonistes, en aquest apartat resseguirem els seus respectius trànsits.

La Paula és qui protagonitza la seqüència inicial d'*Infidels*, que simbolitza com el model de l'amor romàntic fa aigües mostrant la infidelitat inscrita en una relació durant el ritual constitutiu del vincle: el casament. Així, la sèrie s'obre amb la litúrgia d'un matrimoni durant el qual la núvia es retroba casualment amb una exparella i immediatament (durant la celebració) hi estableix una relació sexual. La Paula, que és aquesta primera núvia infidel, mantindrà totes dues relacions (amb el marit i amb l'amant) de manera paral·lela al llarg d'un any, fins que el metge li detectarà un càncer avançat. La necessitat de viure els darrers dies de manera intensa la convencerà per deixar el marit i marxar amb l'amant, que també és casat i té un fill (i qui també ha de reconstituir la seva família). Per tant, aquesta unió, representada des de l'amor romàntic, suposa la supressió de dos matrimonis, un dels quals amb descendència; i presumptament els dos previs basats també en el romanticisme. Per tant, establiria, d'entrada, un problema de grau: hi ha relacions més romàntiques que d'altres i és supeditant-se a aquest criteri que es fa una elecció legítima. En aquest sentit, alguns dels elements que fan altament romàntica la relació amb l'amant són el fet que fos el seu xicot de l'adolescència i la casualitat de la trobada —precisament el dia de la boda. Aquests dos elements, «el nòvio de sempre» i la «casualitat de la trobada», representen dos elements fonamentals de l'amor romàntic: la perennitat i la predestinació. En la narrativa de la sèrie, l'amor romàntic dinamitarà l'estabilitat, perquè trencarà dos matrimonis, però no arribarà tampoc a consolidar cap nova relació.

Un altre dels matrimonis que s'esguerren és el de la Cruz. La Cruz, filla d'immigrants del sud d'Espanya, és casada amb un descendent de la burgesia catalana. Ambdós són infeliços perquè no aconsegueixen tenir un fill biològic. Aquesta impossibilitat reproductiva qüestiona alhora el matrimoni com a espai (legítim) de la procreació i, en definitiva, el sentit mateix del matrimoni (especialment perquè el marit i el seu pare encarnen l'obsessió per la reproducció biològica del llinatge). Aviat se'ns mostrarà que el marit de la Cruz, l'Eduard, li és infidel de manera esporàdica amb una amiga d'ell de la infància. La relació també té elements implícits de classe social perquè tot i que la Cruz es guanya bé la vida, té marcadors d'estatus social humil, que la sèrie vincula per a aquest personatge amb la castellanitat (la Cruz és filla d'immigrants espanyols empobrits) i la professió (la seva mare era la minyona de la família del marit). En canvi, el seu marit pertany a la burgesia catalana, cosa que la narrativa vincula al fet que el seu pare li demani un fill biològic (reproduir el llinatge a través de la sang) i que li aconselli d'embolicar-se amb la Carlota (l'amant efectiva, d'una família amb possibles i prestigi), que el pare considera amb més classe que la Cruz. Quan la Cruz descobreix la infidelitat, s'hi torna embolicant-se amb un company de feina i, quan es quedi embarassada, no sabrà

de qui és el fill i es desentendrà de tots dos homes. Finalment, la Cruz protagonitzarà la boda amb què s'acabarà la sèrie. En aquest cas, el nuvi no es presentarà a l'altar i la boda no es consumarà; la raó que durà l'home a cancel·lar la boda serà precisament el desvelament que la Cruz li ha estat infidel (per bé que ell mateix també ho havia estat). Amb tot, la relació prosseguirà sota l'assumpció que «no som perfectes» (Jesús, capítol 42) i sense litúrgia enmig. Per tant, l'amor durador haurà d'integrar la infidelitat.

La Joana encarna el model tradicional de la mare de família amb dos fills, mestressa de casa i que depèn del sou del marit. En aquest cas ella és enganyada pel marit que, amb l'excusa que treballa a l'Argentina, hi ha establert una vida paral·lela amb una altra dona, amb qui ha arribat a casar-se i tenir un fill. Ara bé, des del principi de la sèrie i abans que la Joana sàpiga que el seu marit l'enganya, ja té fantasies eròtiques amb un veí estranger. Aquest veí, el Peter, es presenta sovint a casa de la Joana amb posat d'ajudar i implicació en la cura dels nens (d'ella). En aquest sentit, sorgeix una atracció clara entre la Joana i el Peter, per bé que ella estigui casada; així, el matrimoni no funciona tal com normativament s'espera. De totes maneres, la Joana reprimirà l'atracció pel veí transformant-la en una broma entre les amigues i reservant-la al lloc de la fantasia. El marit, per la seva banda, se'n separarà per anar a viure amb la seva família argentina. La Joana no acceptarà una posició victimista davant el divorci i renunciarà a una pensió del marit, de manera que s'integrarà al mercat de treball assalariat a través de feines poc qualificades. En aquest sentit, la sèrie la proposa com una dona que emprèn un procés d'emancipació.

L'Arlet comença la sèrie amb una parella de llarga durada amb qui manté una relació estable i desapassionada. A mesura que el noi exigeix més terreny i compromís, la relació es col·lapsa. L'Arlet comença a sentir-se atreta per la monitora de natació, i farà tots els possibles per apropar-s'hi, cosa que amaga a la seva parella. Ella és qui comet la infidelitat en aquest cas, i qui decideix finalment estar amb una dona de qui s'ha enamorat, tot i resistir-se a etiquetar-se com a lesbiana, almenys durant una bona temporada. Les dues dones establiran una relació més propera al model romàntic que la que l'Arlet tenia amb el seu company, mancada de passió. Amb tot, quan decideixin casar-se, la pressió portarà l'Arlet a refusar el matrimoni i sentir-se atreta per altres dones. Per tant, se separarà de la Dani durant una part important de la segona temporada de la sèrie, en què practicarà el sexe virtual i tindrà una relació oberta amb una altra dona. Aquesta altra relació lèsbica és sancionada pel discurs de la sèrie, que s'esmerça a mostrar la Francina, la companya nova de l'Arlet, com una persona manipuladora i esnob que no és acceptada pel grup d'amigues. Finalment, la sèrie restablirà la relació entre l'Arlet i la Dani, i fins decidiran tenir un fill. Amb desequilibris, aquesta serà l'única relació duradora de la sèrie que combinarà la passió i l'estabilitat.

Finalment, la Lídia és vídua i no té fills. Al principi de la sèrie el marit difunt és presentat com l'espòs perfecte. En aquest cas, la parella sembla respondre a l'ideal

«fins que la mort ens separi», tot i que al cap de pocs episodis ja se'ns desvelarà un passat (mitjançant el salt enrere o *flashback*) en què el difunt hauria abandonat la Lídia per una amant jove si no hagués estat per la seva mort prematura. D'aquesta manera només la desaparició d'un dels cònjuges fa possible la durabilitat de l'amor romàntic. Per tant, també aquest matrimoni es representa com a fracassat dins el model. Quan la sèrie s'obre, amb el marit ja mort, la Lídia dedica les nits a seduir desconeguts i embolicar-s'hi sense establir cap compromís, fins que coneix un noi molt més jove que ella amb qui establirà una relació (altament inestable) que durarà més o menys tota la sèrie, tret d'una pausa que recorre part de les segona i tercera temporades.

Per tot això, les parelles heterosexuales que inauguren la sèrie hi són només per a dissoldre's immediatament i el que planteja el producte és què els passa a un grup de dones un cop se'ls ha esfondrat el basament que sostenia les seves relacions romàntiques. D'aquí emergiran la diversitat de situacions plantejades i, sobretot, la necessitat d'assumir la individualitat de llurs trajectòries.

### 3.3. Valors implícits tradicionals: la incorporació de la transgressió al model dominant

Si la sèrie s'esmerça a posar en relleu la crisi del model heteronormatiu que basteix famílies monògames unides pels principis romàntics, també és cert que preserva gran part de la ideologia romàntica i de les aspiracions d'un i altre sexe dins aquest model. En aquest sentit, continua considerant unes necessitats diferenciades per a homes i per a dones, i la subjacència d'una sèrie d'assumpcions entorn de l'amor i l'elecció amorosa vinculades a la supremacia del sentiment romàntic. Per exemple, la Paula viu la felicitat amb un ex-xicot de l'adolescència representat com «el de sempre» i apel·lat contínuament a la sèrie com «l'home de la seva vida». Des d'aquest punt de vista, es normalitza que abandoni el seu marit en favor d'aquest amor més autèntic. En aquest sentit, l'amant de la Paula retreu al marit enutjat: «la Paula és la dona de la meua vida, no de la teua» (Marc, capítol 4). La proposta afectiva d'aquesta relació idealitzada és, doncs, la monogàmia sempiterna, sota el principi «fins que la mort ens separi», i així serà que, efectivament, la mort s'endurà prematurament l'amant i la vida de la Paula haurà d'enfrontar-se a aquesta absència —cosa que, conseqüentment amb el paradigma romàntic, se li farà insostenible a la protagonista, que caurà en l'alcoholisme i la depressió. Després de superar-ho, la Paula es mostrarà més flexible i, quan la Dani sigui abandonada per l'Arlet, li dirà: «Mira, Dani, estadísticament, en la vida d'una persona, d'amors de la teua vida n'hi ha quatre, mira'm a mi. No t'enfonsis, no val la pena» (Paula, capítol 25).

Tot i el pluralisme buscat pels guionistes, si bé la primera temporada i fins la segona mostren un món diegètic en plena crisi pel que fa als valors relatius a l'atracció i l'elecció de parelles, i també respecte als models de família, la tercera temporada —i última— de la sèrie tornarà a blindar-se dins un model relativament normatiu: la parella lesbiana voldrà tenir un fill biològic, la Cruz voldrà un pare per

a la seva filla, el fill adoptiu de la Lúdia i el Toni tornarà amb ells, que li ofereixen una vida benestant, i la Joana prioritzarà la seva vessant de mare. En aquest sentit, es torna a representar l'estabilitat basada en la parella i/o en la maternitat com a fonament del benestar de la dona, per bé que aquest model restarà sempre fracturat.

La sèrie també troba dificultats per a trencar el lligam entre la progenitura biològica i la social; pensem per exemple en el cas de l'Arlet i la Dani, que decidiran embarassar-se del Toni, la parella de l'amiga d'elles. Com a pare biològic i amic, finalment acaben reconeixent-li un cert estatus familiar (no paternal) i cedint-li una presència secundària en tot el procés; per tant, semblaria que el vincle amb els progenitors biològics no es trencaria. De fet, el Toni patirà un embaràs psicològic que el farà no poder suportar la idea de no assumir socialment la paternitat que sap biològica. Aquesta resistència es dona també amb la unió entre el nen adoptat i la seva mare, o la relació de l'Arlet amb el seu pare, per bé que de petita la maltractés, així com les voltes entorn de la paternitat de la filla de la Cruz. Per al cas de la Cruz, encara que la paternitat biològica quedi en un segon pla respecte al comportament que s'espera dels homes, sí que es farà inevitable que aquesta paternitat —des de la presumpció— tingui un paper destacat en la conducta dels personatges. Així, encara que d'entrada la paternitat biològica es deixa en un segon lloc en la formació de les famílies, el possible pare de la criatura (Jesús) s'obsessiona per tenir relació amb la nena tot i que la mare no en vulgui saber res. La seva insistència —sumada a la seva actitud de cura— l'acabarà incorporant a la família, per bé que al final es desvelarà que no és l'autèntic pare biològic. En qualsevol cas, la seva actitud de cura, per bé que obsessiva, serà el mecanisme que convencerà la Cruz d'acceptar-lo. El pare biològic, l'exmarit de la Cruz, no serà informat en cap moment de ser el progenitor de la criatura. Cal dir que l'obsessió de molts personatges masculins de la sèrie per la progenitura biològica implica per una banda la dificultat dels valors de la sèrie per a desprendre's de l'element biològic com a estructurador del parentiu. El guió fa sovint al·lusió a l'expressió «fill/a teu/va», com quan l'Oriol pregunta al Peter «et faria il·lusió tenir un fill teu?» (Oriol, capítol 29) i, de fet, serà el coneixement que té un fill biològic el que unirà el Peter amb la Gabriela en lloc de la Joana. Aquesta obsessió per la progenitura, en alguns casos, també presenta models alternatius de masculinitat vinculats a la cura, molt evidents en l'embaràs psicològic del Toni i el seu procés d'acompanyament a les mares. També es presenten respostes a la força biològica que sembla moure alguns personatges masculins: «Ser pare no és només fotre un *polvo*. I he fet molt més per aquesta nena tot i que no en sigui el pare» (Jesús, capítol 26), malgrat que aquest argument només apareix quan el Jesús sap que no és el pare biològic de la filla de la Cruz.

Altres elements tradicionals, com avançàvem, tenen a veure amb els rols de gènere. La infidelitat, emblema de la sèrie, s'adscriurà de manera diferenciada a homes i dones. En aquest sentit, els guions proveiran les dones d'arguments per a la seva conducta infidel, buscant causes que vagin més enllà de la temptació sexual que afligeix els homes. Aquests merament es proveeixen a la sèrie, amb po-



ques excepcions, de l'argumentació hormonal per a justificar la seva heretgia que, per tant, és presentada com a inevitable. En canvi, la infidelitat femenina és justificada narrativament per necessitats afectives i emocionals o abandonament dels homes de les seves obligacions com a parelles: la infidelitat inicial de la Paula es justifica perquè troba l'home de la seva vida en el moment de casar-se, la Cruz comet la seva infidelitat com a resposta a la infidelitat del seu marit, la Joana té fantasies amb el veí perquè el seu marit passa llargues temporades fora de casa. Així mateix, quan els personatges femenins practiquen relacions sexuals sense càrrega sentimental, la conducta s'atribueix a una patologia o pertorbació. La Paula manté aquest tipus de relacions una temporada en què té problemes amb l'alcohol, i la Lídia, al principi de la sèrie, desfeta per la mort del seu marit. Aquests episodis es repetiran per a la Lídia al final de la tercera temporada. Així, les dones són infidels perquè s'han enamorat dels seus amants o perquè el marit legítim no les tracta adequadament i tenen sexe no sentimental quan estan pertorbades, mentre que els homes són infidels merament per instint, no sempre lligat a la voluntat d'establiment d'un compromís. Amb tot, puntualment aquesta noció esbiaixada de la infidelitat es posa en qüestió, com quan després d'una relació on totes dues parts han estat infidels, l'home ho confessa (el Jesús) mentre que la dona no (la Cruz). Quan el Jesús, abans de casar-se amb ella, ho descobreixi, protestarà: «Jo li vaig posar les banyes i em va fer patir com un cabró. Jo era l'imbècil que era incaaç de contenir els seus impulsos mentre ella anava de màrtir. I me l'estava fotent davant dels nassos» (Jesús, capítol 42).

La sèrie té també un discurs reflexiu respecte al diferent tractament social que reben les sexualitats masculina i femenina. És destacable com el pare de l'Eduard i sogre de la Cruz, un personatge representat de manera negativa, aplaudeix la infidelitat del fill afegint, respecte a l'amant, que «la noia està com un tren i, si te n'has anat al llit amb ella, només et puc dir una cosa: enhorabona» (Raimon, capítol 4). Així mateix, suggereix al fill que hauria de canviar els papers de les dones, casant-se amb la Carlota (amb més estatus) i embolicant-se amb la Cruz. Aquests discursos tradicionals tenen presència a la sèrie però són representats com a opressius i sancionats pel guió (el sogre de la Cruz morirà al principi de la sèrie d'un atac de cor en un moment en què només la Cruz el podrà acompanyar). Cal dir que si bé la infidelitat masculina és representada com a més roïna que la femenina, i els homes com a més irresponsables que les dones, també és cert que aquest discurs ideològic té a veure amb la focalització del producte, que s'expressa des d'una perspectiva femenina; per a totes les qüestions la sèrie és més favorable a comprendre les motivacions de les dones, mentre que les preocupacions masculines són presentades a través de la mirada dels personatges femenins. Tot i que no és de l'abast d'aquest estudi, cal remarcar que el producte presenta també homes que segueixen rols alternatius i, per a alguns casos, permet processos de transformació de personatges tradicionals cap a posicions més igualitàries i de cura (dos casos notables en són el Jesús i el pare de l'Arlet).

## 4. Conclusions

*Infidels* i l'ampla varietat de relacions que presenta, així com l'exposició serena de la infidelitat femenina, permet allò que Foucault (2002 [1976]) diria «donar existència» a un seguit de situacions socials freqüents però que tenen poca presència en les representacions culturals majoritàries. Les situacions amb què es troben les protagonistes d'*Infidels*, així com les decisions que afronten i les relacions que estableixen, trenquen el secret del model dominant victorià que encara és vigent per a molts productes de la cultura popular i que entronitza la parella legítima i procreadora (Foucault, 2002 [1976]). A més de desmuntar la parella nuclear com a centre de l'estructuració familiar, la sèrie emfasitza la crisi dels valors romàntics, principalment a partir de la normalització de la infidelitat femenina —la masculina sempre ha tingut estatus de normalitat— i de la proclama de la dificultat del manteniment d'un vincle monògam al llarg del temps. Així mateix, la constatació del revers dels ideals romàntics —principalment, la infidelitat— deixaria poc marge per a altra cosa que l'oposició i l'engany entre els membres de la parella. Aquí es fa palesa la necessitat, per a aquests productes, d'una anàlisi de la masculinitat, atès que «faced with a newly independent, sexually liberated woman, hegemonic masculinity repositions itself as an unstable identity in the need of re-vision» (Di Mattia, 2006: 18).

Amb tot, els guions de la sèrie es resisteixen a desterrar la importància de l'amor romàntic per a les biografies femenines, com succeeix en altres sèries per a dones com *Sex and the City*, que «although promoted as a show about sex and the single girl, it features an active engagement by its female protagonists in the renegotiation of the classic romance fantasy» (Di Mattia, 2006: 17). Com diu Gill (2008), es perpetua la resiliència de la història d'amor, però el que cal és preguntar-se quines noves formes pren. En aquesta complexa reelaboració dels rols de gènere en la narrativa romàntica s'hi afegeix una recerca del que Giddens anomenaria *amor confluent* (Giddens, 2006 [1992]) i així, per bé que una relació sigui romàntica, els personatges expressen motivació per a trobar un enllaç on també hi hagi comunicació i solidaritat. D'aquesta manera, els personatges abandonen les relacions romàntiques quan aquestes no aconsegueixen els requisits de convivència i suport recíproc que n'esperen. La Cruz n'és un cas paradigmàtic quan escull compartir la vida amb un amic abans que fer-ho amb homes hipòcrites respecte a una relació romàntica monògama. En aquest cas, la dona renuncia al sentiment romàntic a canvi d'un amic gai que «sap fer de tot: cuinar, planxar, cuida la Clàudia quan no hi sóc...» (Cruz, capítol 27) i fins li atorga la paternitat legal de la filla. Així mateix, la pregunta determinant que fa l'Arlet abans de deixar la Francina expressa com d'insuficient li és la passió: «Tu creus que podríem ser amigues? Vull dir, tu em trucaries per sortir a prendre *algo*, per... no sé, si no haguéssim d'acabar al llit?» (Arlet, capítol 27). Pel que fa a la diversitat de models presents a la sèrie, cal dir que tot i que la sèrie presenti relacions no normatives com l'homosexualitat, les relacions

d'edats discordants, l'adopció d'adolescents o fins la infidelitat, en canvi sanciona pràctiques com el sexe virtual o els *ménages à trois*, i fa broma del sexe tântric. Així mateix, també carrega contra la promiscuïtat femenina, o bé l'atribueix a trastorns temporals. Per tant, podríem dir que el rang de relacions que visibilitza de manera positiva és apreciable però limitat i, com a producte del seu temps, continua posant condemnes morals a determinades tries sexuals i afectives.

El fet que *Infidels* se centri en allò que algunes teòriques anomenen «experiències de les dones» explicaria que la infidelitat fos considerada diferentment per a un i altre gènere i que, com hem vist, la femenina trobi en general justificacions narratives mentre que la masculina sigui representada com a gratuïta i quasi lúdica, si bé biològicament inevitable. Així, l'atribució de la infidelitat a tots dos gèneres, però alhora la diferenciació de la seva naturalesa per a dones i homes, il·lustra la manera en què la cultura popular invoca la igualtat però, alhora, «works to reconsolidate gender norms» (McRobbie, 2006b: 70). Proposant justificacions narratives per a la infidelitat femenina, la sèrie manté l'essencialització dels comportaments de les dones enfront del sexe: a diferència dels homes, elles són fidels si les circumstàncies no les pressionen. Seguint McRobbie (2006b), la cultura popular actua desfent i refent les fronteres del gènere, i *Infidels* és un bon exemple de les transformacions dels darrers anys en la representació de la sexualitat femenina i el seu paper en l'enllaç afectiu i la formació de famílies.

Amb tot, en el blog de la sèrie es posa l'èmfasi en el fet que el terme *infidels* ha d'entendre's d'una manera àmplia: la (in)fidelitat és la proclama de la sèrie i es refereix a les parelles però també a les amigues i, sobretot, al fet que les protagonistes siguin «fidels a si mateixes». Aquest èmfasi en la qüestió de ser fidel a una mateixa té a veure amb el fet que la sèrie presenta un panorama on les dones han d'afrontar plenament les conseqüències de llur individualització. Com dirien Beck i Beck-Gernsheim (2002) el panorama presentat per *Infidels* es deu a la culminació dels processos d'individualització de les biografies femenines i, a la sèrie, gran part d'aquest procés es fa palès a partir de les ruptures. En aquest sentit, la sèrie i els seus personatges volen ser exemplars: davant les ruptures, les dones solen adoptar una resposta activa i que defuig el victimisme. Per exemple, quan l'Enric deixa la Paula desapareixent sobtadament, la Paula i la Dani tenen una conversa respecte a no dependre dels altres: «Des de fa poc m'he adonat que la meua felicitat no ha de dependre del que pensen o fan les altres persones» (Dani, capítol 27). En aquest sentit, hi ha una refermança de la capacitat d'independència de les dones i de la necessitat de no supeditar-se a les relacions afectivosexuals —defugir, fins a cert punt, la responsabilitat en el treball emocional tradicionalment assignat al segon sexe. Habitualment la independència emocional no és escollida per les protagonistes, sinó que són abandonades per les parelles i aquest abandonament les obliga a considerar una trajectòria vital més enllà del vincle afectiu. Per exemple, després que la Cruz descobreixi la infidelitat del marit i se'n vagi a viure amb un company de feina homosexual, es pregunta: «Per què vull una parella, perquè em deixi? ...i

m'enganyi?» (Cruz, capítol 28). Encara més, quan algun personatge queda abduït per una relació, això és vist de manera negativa per la resta de personatges i sancionat pel guió, com succeeix en el cas de l'Arlet quan troba la Francina. La individualització de la trajectòria de la dona es lliga en alguns moments a un discurs liberal relatiu a la meritocràcia, encarnada especialment en el personatge de la Cruz, que quan mostra la seva casa opulenta a un antic veí del seu barri humil afirma que «per aconseguir això he estudiat i treballat molt» i afegeix que «si vols alguna cosa has de lluitar» (Cruz, capítol 15).

Les peripècies i els patiments pels quals passen les protagonistes al llarg del seu procés d'individualització ha dut algunes autores, parlant en aquest cas d'altres sèries com *Ally McBeal*, a afirmar que ens trobem amb «the depiction of independent women who are shown as unhappy because of this independence» (Kim, 2001: 320) i, per tant, amb un producte que, fins a cert punt, qüestiona el feminisme. Per al cas d'*Infidels*, això podria passar amb el personatge de la Paula, que sembla complicar-se la vida per ideals inconformistes respecte a la manera de viure i que és titllada d'egoista per la resta de personatges. També amb el cas de la cap de la Cruz, un excés d'independència de les dones i de prioritjació dels negocis o l'activitat professional davant les relacions personals són observats de manera negativa pel discurs de la sèrie. Així, la Paula serà acusada d'insuportable i la cap de la Cruz, encarnació de l'estereotip de l'executiva freda i calculadora, rebrà greus retrets del seu fill: «Sempre has preferit dedicar-te als teus negocis que haver-te de preocupar una mica de mi. Ha valgut la pena, tant d'èxit, si no tens ningú que t'estimi?» (capítol 25). En general, però, la sèrie presenta de manera positiva la capacitat de les dones de valdre's individualment i, sense un posicionament polític específic, concentra la majoria dels valors en els resultats de les tries individuals dels personatges; com *Sex and the City*, «lacks a larger political agenda but rather is focused on the effects of individual choices on individual lives» (Henry, 2006: 72).

En qualsevol cas, el producte acaba fent la sensació d'una peripècia per a reconciliar les fractures de l'ideal vigent. La defensa de la independència de les dones, per tant, se supeditarà a aquest desig d'unió romàntica. Des d'una perspectiva narrativa, els trencaments sentimentals de l'inici són la disrupció que clourà al final amb la reconstitució d'altres unions sentimentals. Amb tot, la sèrie finalitza amb certa obertura; com es fa evident en la reconciliació entre la Cruz i el nuvi que no es presenta a l'altar, els ideals romàntics són una aspiració que els humans no assoleixen: «Cruz, no som perfectes», li dirà després, i la relació prosseguirà, per bé que sense boda, i amb la constatació de les traïcions. Aquesta assumpció final s'alinea amb un retorn dels personatges cap a l'estabilitat i relacions que mesclen trets nous i trets tradicionals: la parella de lesbianes voldrà un fill biològic i l'acabaran dotant d'un pare, la Lídia i el Toni romandran junts, el fill adoptiu els serà retornat per la mare empobrida, i la Paula trobarà una parella que desitjarà que sigui per sempre, com explicitarà a la dedicatòria del seu llibre —i per bé que aquest sigui un capellà que penja els hàbits. Només la Joana no tancarà la sèrie emparellada, per

bé que la seva funció simbòlica com a dona queda coberta per la maternitat. Així, la sèrie sembla apostar per un delicat equilibri entre la fractura de l'amor romàntic mitjançant el fracàs de la parella heterosexual procreadora i, alhora, l'establiment de noves relacions que encara s'hi emmirallen. Beck i Beck-Gernsheim ja havien plantejat parcialment les contradiccions dels processos d'individualització i les transformacions de les relacions sexuals i afectives quan parlaven de la contraindividualització o la «religió terrenal de l'amor», que allunyen els subjectes de la postmodernitat de la pretesa racionalitat de l'amor confluent (Beck i Beck-Gernsheim, 1998: 322-323). Aquest retorn al model romàntic se sustenta en la divisió per gèneres del desig, de manera que es planteja un panorama complex on les dones han de compaginar les exigències del seu èxit individual (professional però, sobretot, d'autorealització i independència) amb els somnis amorosos de trobar l'home perfecte. Aquesta posició podria portar implícit un rebuig del feminisme, que seria representat com una força censoradora: «feminism is a psychic policewoman, disallowing girls from the pleasure of imagining the pleasures of pre-feminist womanhood» (McRobbie, 2006b: 92).

En relació amb la feminitat prefeminista, l'aspecte físic de les dones continua sent un aspecte important al guió de la sèrie, subratllat pels comentaris dels personatges masculins: «No hi ha cap client que es pugui resistir a uns llavis tan sensuals i unes cames tan *sexís*» (Jesús i Robert, sobre la Cruz, capítol 3), o «Aquesta tia està boníssima [...]. És una llàstima que la teva amiga sigui lesbiana. Té un *polvo*» (Manu, sobre l'Arlet, capítol 25). En relació amb aquestes aspiracions tradicionals (ser guapa, en relació amb aconseguir un home), les dones d'*Infidels* reïfiquen en alguns casos els codis clàssics de la feminitat i, com observa Gill (2009) en el seu estudi de noves feminitats en les revistes de moda, les protagonistes parlen sovint del vestuari, la cosmètica, el Botox o altres productes de consum. Amb tot, cap de les protagonistes no se sotmet a cirurgia estètica a la sèrie —es planteja més aviat com una broma— i són escasses les escenes en què les veiem efectivament en relació amb el consum cosmètic o de moda, sobretot si ho comparem amb d'altres sèries globals per a dones com *Sex and the City*. D'aquí que sigui interessant plantejar-se les variacions regionals de les noves representacions de dones postfeministes, en relació també amb els valors de les cadenes i productores, i amb el seu vincle amb conglomerats empresarials. Televisió de Catalunya és un ens públic i Catalunya no té una economia de consum tan desenvolupada com la dels Estats Units, cosa que constitueix un marc molt diferent de producció que el que tenen les grans sèries del gènere. Així, gèneres transnacionals com les sèries per a dones prenen formes diverses en els diferents contextos transnacionals.

Finalment, cal observar algunes qüestions subjacents: sota l'aposta per l'individualisme meritocràtic i liberal, l'eix de classe social s'interseca amb el gènere per tal com les possibilitats econòmiques que «es guanyen» les protagonistes no són abastables per a la majoria de dones catalanes. Un cas notable n'és la Joana, mestressa de casa amb dos fills que és abandonada pel seu marit i decideix renunciar

a la pensió de l'home, buscar feina, estudiar a la universitat i obrir el seu propi negoci. Si bé la seva actitud és positiva en tant que rebutja el victimisme i la dependència, i té en aquest sentit una voluntat exemplificadora, també pot resultar un model frustrant per a moltes dones en situacions semblants per l'òbvia dificultat d'acomplir aquest projecte en les condicions materials de la Catalunya actual. És cert que el guió de la sèrie destaca part d'aquestes dificultats. Igualment només dones amb cert poder adquisitiu poden permetre's l'estil de vida que duen les *infidels* (per exemple, anar-se'n a viure a un àtic al centre de Barcelona per escriure una novel·la i freqüentar la piscina). Per tant, una darrera pregunta que emergeix de la narrativa i les representacions de la sèrie és en quines estructures socioeconòmiques es fonamenta. Si els cossos desitjosos de la parella heterosexual sempiterna eren funcionals al desenvolupament de sistema industrial i capitalista, és difícil de dir a quines transformacions socials i econòmiques respon la nova pluralitat relacional i fins i tot l'anunciada crisi de la parella heterosexual monògama. Sens dubte, totes les dones de la sèrie tenen un nivell benestant que es palesa en els decorats que representen les cases on viuen i la roba amb què van vestides, a més de la piscina que els fa de punt de trobada i la parla que utilitzen. Així, és interessant de plantejar-se el biaix de classe en relació amb la permissivitat sexual de la sèrie. Com suggeriria Eva Illouz (2009), potser la bescanviabilitat de la parella en el nou model de l'aventura respon a una fase específica de l'economia capitalista o, com diu ella mateixa, «contiene una "estructura de sentimiento" que presenta afinidades (en el sentido de Max Weber) con las emociones y los valores culturales promovidos por la esfera del consumo» (Illouz, 2009: 232). En aquest sentit, les representacions d'aventures esporàdiques no serien transgressores sinó una refermança de l'individualisme igualitari, l'experiència romàntica més propera als «profesionales y nuevos intermediarios culturales que, ubicados en los grandes centros urbanos, cuentan con el mayor grado de competencia para alternar entre el placer sexual y la racionalidad económica» (Illouz, 2009: 235). En aquest sentit, la sèrie treballa combatent algunes exclusions tradicionals del feminisme i reproduint-ne d'altres. Per exemple, es problematitza que la Paula marqui una línia divisòria entre ella, dona amb estudis i treballadora, i la seva germana mestressa de casa, quan aquesta vol gestionar un bar: «Tu ets una mestressa de casa i això està molt bé. Sigues feliç: vés de compres, passeja, cuina pel teu nou marit... però no desvariegis» (Paula, capítol 41). Però, en canvi, la sèrie reforça la línia divisòria entre les protagonistes i la mare del Manu, que no encaixa en els estàndards de feminitat (i maternitat) de classe mitjana. Com a bona elecció maternal, aquest personatge de condició marginal només pot cedir el seu fill a la Lídia, de qui s'acomia dient: «Segur que no vas néixer amb el vestit jaqueta posat? Jo crec que sí» (Isabel, capítol 42). Tot i que es visibilitza la tensió entre classes, la sèrie no planteja cap reflexió entorn dels mecanismes d'exclusió que porten la mare del Manu a situacions complicades, sinó que sols possibilita una solució per al jove a través del seu traspàs a una família benestant.

Aquest article ha pretès fer una anàlisi en clau de gènere de les relacions sexuals i afectives que presenta un producte com *Infidels*, observant més els models relacionals que presenta la sèrie que no la representació isolada de les dones. En tot cas, com suggeriria encara Illouz, un millor coneixement dels productes culturals que versen específicament sobre les relacions sexuals i afectives en contextos contemporanis pot ajudar a comprendre els repertoris d'imatges, productes i històries entorn de l'amor disponibles en diferents contextos culturals. En el cas de productes com *Infidels*, que es plantegen ser transgressors dins d'una graella de programació convencional i generalista *catalana*, seria necessari complementar les anàlisis del producte amb etnografies de consum que permetessin observar per a quins públics són acceptables les propostes de la sèrie i, més acuradament, veure quins significats donen les audiències a les narracions proposades.

## Agraïments

A Iolanda Tortajada i Jordi Roca, perquè moltes de les seves idees teòriques entorn de les relacions sexuals i afectives inspiren aquest article; a Mireia Gallardo, Anna Roig, Anna Serrano i Laia Vilauvi per fer-me veure que la sèrie *Infidels* plantejava qüestions d'interès sociològic, i als revisors anònims d'aquesta revista, que han aportat suggeriments valuosos. 🍷

## Notes

**1** Adreça de correspondència: Núria Araüna. Departament d'Estudis de Comunicació, Universitat Rovira i Virgili. Despatx 321. Av. Catalunya, 35. E-43002, Tarragona, UE.

**2** Els autors, a més, encara afirmaran que l'estudi podria haver rebaixat les xifres reals del sexe extramarital entre les dones, que l'haurien minimitzat en respondre les entrevistes. La raó: la consideració de la infidelitat femenina com una «socially disapproved sexual activity» (Kinsey *et al.*, 1998 [1953]: 416).

**3** Aquestes sèries per a dones enfronten problemes específics dins el camp audiovisual. Alguns autors defensen que la televisió, enfront del cinema (de mirada patriarcal, o *patriarchal gaze*), ha tingut una història més feminitzada (de cop d'ull heterogeni, o *heterogeneous glance*), precisament per la seva audiència formada, en gran mesura, per dones a l'espai domèstic. Per l'audiència (femenina) implícita a la qual s'han adreçat, semblaria que les produccions televisives tradicionalment han ofert més espai per a personatges femenins i certa ambigüïtat en els discursos de gènere respecte a les representacions cinematogràfiques (Kim, 2001).

**4** Fins i tot les sèries dedicades a públics adolescents i joves reproduïxen estereotips tradicionals entorn del gènere (Damme, 2010), com també d'altres productes mediàtics adreçats a aquests públics, que afectarien les seves percepcions entorn de les relacions sexuals i afectives (Ward, Hansbrough i Walker, 2005; Ward, 2002).

**5** Aquest punt és problematitzat a les conclusions, com a part dels elements de classe social que interactuen amb el discurs de gènere.

## Bibliografia

- AKASS, K.; McCABE, J. (ed.) (2006). «Introduction». A: *Reading 'Sex and the City'*. Londres: IB Tauris, p. 1-16.
- ARAÛNA, N. (2012). «Gender violence and the representation of sexual and affective relationships: Reflections on cross-media research». *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, vol. 4, núm. 2, p. 239-248.
- BARKER, C. (2008). *Cultural studies*. Los Angeles; Londres; Nova Delhi; Singapur; Washington: Sage.
- BECK, U.; BECK-GERNSHEIM, E. (1998). *El normal caos del amor*. Barcelona: El Roure.
- BERNÁRDEZ, A. (2007). «Representación cinematográfica de la violencia de género: femenino y masculino en el cine comercial español». *Circunstancia*, núm. 12. També disponible en línia a: <<http://www.ortegaygasset.edu/fog/ver/266/circunstancia/ano-v---numero-12---enero-2007/ensayos/representacion-cinematografica-de-la-violencia-de-genero-femenino-y-masculino-en-el-cine-comercial-espanol>> [Consulta: 15 agost 2012].
- BOTTON, L. de; OLIVER, E. (2009). «Teoría crítica del radical love». *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, vol. 10, núm. 3, p. 90-102.
- BUTLER, J. G. (2007). *Television: Critical methods and applications*. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum.
- CAPDEVILA, A.; TORTAJADA, I.; ARAÛNA, N. (2011). «Els rols de gènere, les relacions d'amor i de sexe en les sèries de ficció. El cas de *Sin tetas no hay paraíso*». *Quaderns del CAC*, vol. 14, núm. 36, p. 63-69.
- CARTER, C.; STEINER, L. (2004). *Critical readings: Media and gender*. Londres: McGraw-Hill.
- COLTRANE, S.; ADAMS, M. (1997). «Work-family imagery and gender stereotypes: Television and the reproduction of difference». *Journal of Vocational Behavior*, núm. 50, p. 323-347.
- COURTNEY, A.; WHIPPLE, T. (1974). «Women in TV commercials». *Journal of Communications*, núm. 24, p. 110-117.
- DAMME, E. van. (2010). «Gender and sexual scripts in popular American teen series. A study on the gendered discourses in *One Tree Hill* and *Gossip Girl*». *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, vol. 2, núm. 1, p. 77-92.
- DI MATTIA, J. (2006). «What's the harm in believing?» Mr Big, Mr Perfect, and the romantic quest for *Sex and the City's* Mr Right». A: AKASS, K.; McCABE, J. (ed.). *Reading 'Sex and the City'*. Londres: IB Tauris, p. 17-32.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.



- FOUCAULT, M. (2002 [1976]). *Historia de la sexualidad*. Vol. 1: *La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GALICIAN, M. L. (2004). *Sex, love and romance in the mass media: Analysis and criticism of unrealistic portrayals and their influence*. Filadèlfia: Lawrence Erlbaum.
- GIDDENS, A. (2006 [1992]). *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- GILL, R. (2008). «Empowerment/sexism: figuring female sexual agency in contemporary advertising». *Feminism and Psychology*, 18, p. 35-60.
- (2009). «Mediated intimacy and postfeminism: a discourse analytic examination of sex and relationships advice in a women's magazine». *Discourse and Communication*, 3, p. 345-368.
- GILL, R.; HERDIECKERHOFF, E. (2006). «Rewriting the romance. New femininities in chick lit?». *Feminist Media Studies*, vol. 6, núm. 4, p. 487-504.
- GOFFMAN, E. (1979). *Gender advertisements*. Londres: Macmillan.
- GÓMEZ, J. (2004). *El amor en la sociedad del riesgo: Una tentativa educativa*. Barcelona: El Roure.
- HALL, S. (2003). «The work of representation». A: HALL, S. (ed). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, p. 13-74.
- HENRY, A. (2006). «Orgasms and empowerment: *Sex and the City* and third wave feminism». A: AKASS, K.; McCABE, J. (ed). *Reading 'Sex and the City'*. Londres: IB Tauris, p. 65-82.
- HERMES, J. (2009). «Women's media genres». A: DONSBACH, W. (ed.). *The International Encyclopedia of Communication* (en línia). Blackwell. <<http://www.communicationencyclopedia.com>> [Consulta: 15 maig 2011].
- ILLOUZ, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz.
- INNESS, S. A. (1999). *Tough girls: Women warriors and wonder women in popular culture*. Pennsilvània: University of Pennsylvania Press.
- (2004). «Introduction. 'Boxing gloves and bustiers': New images of tough women». A: INNES, S. A. (ed.). *Action chicks: New images of tough women in popular culture*. Nova York: Palgrave Macmillan, p. 2-17.
- JHALLY, S. (1987). *The codes of advertising*. Nova York: St. Martin's.
- KELLNER, D. (1995). *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. Londres: Routledge.
- KIM, L. S. (2001). «'Sex and the Single Girl' in postfeminism: The F word on television». *Television & New Media*, núm. 2, p. 319-334.
- KINSEY, A. C.; POMEROY, W. B.; MARTIN, C. E.; GEBHARD, P. H. (1998 [1953]). *Sexual behaviour in the human female*. Bloomington: Indiana University Press.
- LAZAR, M. (2009). «Entitled to consume: postfeminist femininity and a culture of postcritique». *Discourse & Communication*, núm. 3, p. 371-400.
- LIVINGSTONE, S. (2009). «Soap operas». A: DONSBACH, W. (ed.). *The International Encyclopedia of Communication* (en línia). Blackwell. <<http://www.communicationencyclopedia.com>> [Consulta: 15 maig 2011].
- MCRROBBIE, A. (2006a). «Post-feminism and popular culture. Bridget Jones and the new gender regime». A: CURRAN, J.; MORLEY, D. (ed.). *Media and cultural theory*. Nova York: Routledge, p. 59-69.
- (2006b). «No woman, no cry? Judith Butler and the politics of post-feminist cultural studies». A: *The uses of cultural studies*. Londres: Sage, p. 67-96.
- ROCA, J. (2008). «Ni contigo ni sin ti: cambios y transformaciones en los roles de género y las formas de convivencia». A: TELLEZ, A.; MARTÍNEZ, J. E. (ed.). *Sexualidad, género, cambio de roles y nuevos modelos de familia*. Universidad Miguel Hernández, p. 13-31.
- SCODARI, C. (2009). «Drama in media content». A: DONSBACH, W. (ed.). *The International Encyclopedia of Communication* (en línia). Blackwell. <<http://www.communicationencyclopedia.com>> [Consulta: 15 maig 2011].
- TORTAJADA, I.; ARAÛNA, N. (2010). «La representació de les relacions sexuals i afectives a les sèries televisives i als vídeos musicals». *Observatori de les Dones en els Mitjans de Comunicació* (en línia). <<http://www.observatoridelesdones.org>> [Consulta: 15 setembre 2012].

## NÚRIA ARAÛNA

- VIDMAR-HORVAT, K. (2005). «The globalization of gender: *Ally McBeal* in post-socialist Slovenia». *European Journal of Cultural Studies*, 8, p. 239-255.
- WARD, L. M. (2002). «Does television exposure affect emerging adults' attitudes and assumptions about sexual relationships? Correlational and experimental confirmation». *Journal of Youth and Adolescence*, vol. 31, núm. 1, p. 1-15.
- WARD, L. M.; HANSBROUGH, E.; WALKER, E. (2005). «Contributions of music video exposure to black adolescents' gender and sexual schema». *Journal of Adolescence Research*, núm. 20, p. 143-166.