

Comunicación y Sociedad

Departamento de Estudios de la Comunicación Social
Universidad de Guadalajara

Historia de las *teen series* en España: evolución y características

History of teen series in Spain: evolution and characteristics

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7979>

CHARO LACALLE¹

<https://orcid.org/0000-0002-0024-6591>

BEATRIZ GÓMEZ²

<https://orcid.org/0000-0002-0557-528X>

TATIANA HIDALGO³

<http://orcid.org/0000-0003-4599-5876>

Este artículo explora la evolución de las *teen series* españolas, emitidas por las televisiones generalistas y las plataformas VOD desde su debut en 1997 hasta 2020, mediante el análisis diacrónico de las 24 producciones protagonizadas por adolescentes. El estudio revela la configuración de un subgénero propio del drama televisivo y la preocupación por abordar los temas que interesan a la audiencia juvenil. Se evidencia una progresiva disociación entre el amor romántico y el sexo, así como una menor dependencia del núcleo familiar y un incremento de la conflictividad generacional.

PALABRAS CLAVE: ficción española, televisión, *teen series*, personajes jóvenes.

This article explores the evolution of Spanish teen series, broadcast by generalist televisions on VOD platforms from its beginning at 1997 to 2020. The sample includes 24 productions starring teenagers. The analysis carried out reveals the configuration of a subgenre of its own and its concern to address issues of interest to young audiences. A progressive dissociation between romantic love and sex is evidenced, as well as less dependence on the family and an increase in generational conflicts.

KEYWORDS: Spanish TV fiction, television, *teen series*, young characters.

Cómo citar este artículo:

Lacalle, C., Gómez, B. & Hidalgo, T. (2021). Historia de las *teen series* en España: evolución y características. *Comunicación y Sociedad*, e7979. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7979>

¹ Universitat Autònoma de Barcelona, España.

rosario.lacalle@uab.es

² Universitat de Lleida, España.

beatriz.gomez@udl.cat

³ Universidad de Alicante, España.

tatiana.hidalgo@ua.es

Fecha de recepción: 01/10/20. Aceptación: 12/01/21. Publicado: 20/10/21.

INTRODUCCIÓN

La ficción televisiva dirigida a los jóvenes representa una fuente de información extremadamente relevante para este grupo social. Se trata de una franja de la población muy susceptible de ser influenciada por ese tipo de contenidos, que juegan un papel esencial en el aprendizaje de normas sociales y comportamientos adultos (Chapoton et al., 2019). La esfera sexual es el eje en torno al que suele girar la transición de la adolescencia a la juventud en estas ficciones, cuyas representaciones contribuyen a estandarizar tanto los comportamientos deseables como las desviaciones (Berridge, 2011; Fedele et al., 2019).

El público juvenil constituye uno de los *targets* más atractivos para los medios y los anunciantes, aunque su menor consumo de televisión lineal lo convierte en el segmento de audiencia más esquivo y, por consiguiente, más difícil de satisfacer, sobre todo en lo referente a la ficción televisiva, cuyos elevados costes en relación con el resto de los géneros y la imposibilidad de convertir en fórmulas los grandes éxitos han limitado notablemente tanto la producción como la experimentación. Tras cinco años de ausencia de las *teen series* autóctonas en las parrillas españolas, el éxito de las adaptaciones internacionales de la serie noruega *Skam* (Movistar+, 2018-) y de *Élite* (2018-), la producción de Netflix España, que obtuvo más de 20 millones de espectadores en sus cuatro primeras semanas de emisión (Gajanan, 2020), han situado este subgénero de la ficción juvenil en el ojo del huracán.

Este trabajo examina las series protagonizadas por adolescentes, en las cadenas generalistas españolas y las plataformas de contenidos, desde su debut en 1997 hasta 2020. Se trata de la primera aportación de estas características al estudio de la ficción propia, realizada con el objetivo de cartografiar la evolución y los rasgos definitorios de un subgénero de andadura desigual, cuya audiencia de nicho encaja de manera idónea en las nuevas plataformas de distribución de contenidos.

El estudio parte de la constatación de que las *teen series* españolas se inspiran en sus homólogas norteamericanas e intenta responder a las siguientes preguntas: ¿qué rasgos definitorios caracterizan las *teen series* españolas?; ¿cuáles son los escenarios preferentes de las representaciones?; ¿qué papel juegan los conflictos generacionales?; ¿qué

grado de relevancia se atribuye a la representación de las cuestiones sociales y a la construcción de la identidad juvenil?; ¿cómo evoluciona la relación entre la sexualidad y el amor romántico?

ANTECEDENTES: INVESTIGACIONES SOBRE LAS *TEEN SERIES*

Moseley (2001) ofrecía, en “The Teen Series”, la primera aproximación a este subgénero, cuya definición aún continúa siendo objeto de debate. Los estudios filmicos suelen considerar las producciones protagonizadas por adolescentes y jóvenes dirigidas a ese *target* un subgénero autónomo, definido por un conjunto de rasgos narrativos y estilísticos distintivos (Driscoll, 2011; Shary, 2002). Por el contrario, la ausencia de investigaciones sobre la ficción televisiva adolescente es notable. La bibliografía sobre el tema evidencia que dichas producciones raramente son abordadas como una categoría genérica, a pesar de las características diferenciadoras que presentan.

La mayor parte de los trabajos analizan series o personajes populares, que carecen generalmente de un marco teórico común y utilizan muestras de análisis muy limitadas (Davis & Dickinson, 2004b; Ross & Stein, 2008b). Ahora bien, la predominancia de los análisis de casos no es óbice para identificar los elementos comunes a las diferentes producciones de este subgénero, muchos de los cuales ya han sido definidos por Moseley (2001).

En primer lugar, las *teen series* están dirigidas específicamente, aunque no de manera exclusiva, a los adolescentes, y sus protagonistas, por lo general un grupo de amigos, también suelen pertenecer a esa misma franja de edad (Berridge, 2010; Meyer, 2009). En consonancia con dicho protagonismo, las producciones suelen estar ambientadas en el entorno educativo (secundaria o bachillerato) o el hogar (Berridge, 2010; Moseley, 2001). A su vez, las temáticas más populares también se corresponden con los dilemas y preocupaciones propias de esta etapa vital: la amistad y los primeros conflictos graves con los amigos, las primeras relaciones afectivas (amorosas y sexuales), la transición hacia la adultez y la búsqueda de identidad, así como las tensiones familiares y el consumo de alcohol y otras drogas (Davis & Dickinson, 2004a). En esta línea, Heintz-Knowles (2000) argumenta que los personajes

adolescentes de las *teen series* no aparecen motivados por los problemas relacionados con la escuela, sino por las relaciones con sus pares, los deportes y pasatiempos, la familia y el romance, así como la música (Wee, 2010).

En relación con la estructura dramática, Moseley (2001) indica que, aunque a veces las tramas se introducen y resuelven en una única entrega de entre 45 y 60 minutos, otros recursos como el énfasis en la repetición y el aplazamiento de la resolución del conflicto acercan la ficción seriada adolescente al formato serial de larga duración. Magee (2014) considera *Beverly Hills 90210* (Fox, 1990-2000) una de las series pioneras en extender un arco narrativo a lo largo de la temporada, mientras que Ross y Stein (2008a) afirman que la serialidad es un aspecto innegable de la *Teen TV* y añaden que incluso las *sitcom* juveniles, de carácter marcadamente episódico, incluían arcos narrativos que se extendían de una entrega a otra. Al igual que Moseley (2001), Ross y Stein (2008a) reconocen la centralidad de las relaciones interpersonales y la tendencia a la intensificación de las emociones, así como otras estrategias y estereotipos propios de la *soap opera*. Una orientación o predisposición genérica y formal con la que coinciden Jenner (2011) y Berridge (2013). Finalmente, Davis y Dickinson (2004a) apuntan al tratamiento melodramático de las emociones y a un uso prominente de música pop.

Otro elemento que surge con frecuencia en el debate sobre la definición del subgénero es la hibridación, que resulta evidente en las series norteamericanas más exitosas. Por ejemplo, *Buffy the Vampire Slayer* (The WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003) introduce elementos de terror; *Veronica Mars* (UPN, 2004-2006; The CW, 2006-2007; Hulu, 2019) adopta características del cine negro y *Roswell* (The WB, 1999-2001; UPN, 2001-2002) y *Smallville* (The WB, 2001-2006; The CW, 2006-2011), de la ciencia ficción. Una parte importante de este subgénero se ocupa de cuestiones relacionadas con la diferencia y la otredad e incluso las celebran, dotando a sus protagonistas de poderes sobrenaturales que obstaculizan la profunda necesidad adolescente de pertenecer a un grupo (Banks, 2004). De ahí que Jenner (2011) proponga diferenciar entre *teen soap* y *supernatural teen series*, dos categorías que según la autora se pueden agrupar bajo el término *teen drama*. Ambos subgrupos

utilizan distintos instrumentos narrativos, pero tienen en común una característica diferenciadora de la ficción juvenil: la escasa dependencia de los adolescentes respecto de sus padres (Guarinos, 2009), frecuentemente ausentes (Banks, 2004). Los protagonistas de las *teen series* suelen demostrar una madurez emocional que no se corresponde con su edad y acostumbran a resolver sus problemas sin la ayuda de los adultos. En palabras de Aubrun y Grady (2000), son retratados como *super-individuals*, “como modelos de los adultos estadounidenses que ellos mismos desearían ser” (p. 8).

Osgerby (2004) señala que los personajes adolescentes ya ocupaban un papel muy relevante en las *soap operas* y *sitcoms* familiares desde la década de los cincuenta. Sin embargo, como señala Moseley (2001), el creciente interés por la audiencia juvenil se materializa en los ochenta con las comedias de situación destinadas específicamente a este *target*. Ahora bien, como sugiere Magee (2014), las primeras *sitcoms* adolescentes no disponían de tiempo suficiente para profundizar en los conflictos típicos de la adolescencia y, cuando lo hacían, los abordaban desde una perspectiva adulta (la de los padres). Los dramas dedicaban ocasionalmente alguna entrega a los conflictos propios de esta etapa vital, pero no se centraban exclusivamente en ellos. En esta misma línea, Ross y Stein (2008a) señalan que la mayoría de las series que incluían personajes adolescentes a lo largo de los años setenta también introducían otros grupos demográficos, sin privilegiar necesariamente la perspectiva de los primeros. De ahí que los diferentes autores coincidan en señalar la década de los noventa y el éxito de la *teen soap Beverly Hills, 90210* como el punto del partida para la configuración del nuevo subgénero de la ficción seriada adolescente y, en especial, del *teen drama* contemporáneo: “Aunque los programas de televisión estadounidenses ya incluían adolescentes desde 1949, los dirigidos específicamente a este *target* no se convirtieron en una categoría importante hasta hace poco tiempo” (La Ferle et al., 2001, p. 11).

Temáticas y representaciones adolescentes

Tal como se ha indicado previamente, algunos autores consideran que la introducción de determinadas temáticas sociales, como la sexualidad o el uso de alcohol y otras drogas, constituye una característica defini-

toria del subgénero (Davis & Dickinson, 2004a; Moseley, 2001). La necesidad que sienten los creadores de las *teen series* de conjugar la educación con el entretenimiento se traduce a veces en representaciones contradictorias que reafirman y desafían a la vez los estereotipos en boga (Davis & Dickinson, 2004a). Ross y Stein (2008a) observan que la *Teen TV* explora temas específicamente juveniles para negociar cuestiones sobre la clase social, la raza, el género y, sobre todo, la sexualidad. De ahí que, mientras que en la década de 1990 las series como *Dawson's Creek* (The WB, 1998-2003) se centraban en los aspectos románticos y afectivos de la relación (Bindig, 2008), la vertiente sexual ha ido cobrando protagonismo y se ha convertido en uno de los temas centrales de las ficciones adolescentes. Además, el contenido sexual de dichas ficciones también ha cambiado, en sintonía con la realidad social de la que se retroalimenta. Así, los personajes tienen su primer encuentro sexual a una edad más temprana y dichos encuentros no se producen necesariamente en una relación de compromiso (Van Damme & Van Bauwel, 2013). En relación con la amplia bibliografía sobre la sexualidad en este subgénero, es preciso señalar que la mayoría de los trabajos destacan las diferencias en el tratamiento de la feminidad y la masculinidad (Aubrey, 2004; Masanet & Fedele, 2019; Masanet et al., 2016; Van Damme, 2010). La identidad sexual de los adolescentes es otra de las cuestiones más exploradas (Dhaenens, 2013; García Manso, 2013; Meyer, 2009; Peters, 2016).

El tratamiento de la sexualidad es precisamente uno de los elementos que genera mayor disparidad entre las producciones americanas y las del resto de los países. Van Damme y Van Bauwel (2013) destacan que las series canadienses, británicas y flamencas presentan un mayor grado de realismo y reflejan ideas más liberales sobre la sexualidad; mientras que las producciones americanas privilegian el refuerzo al sueño americano, el culto al cuerpo, el éxito y la cultura de las citas. Las producciones españolas, en cambio, construyen un perfil de adolescente más realista y abordan temas relacionados con el sexo y las drogas, mientras la belleza y el éxito no son consustanciales a ningún personaje (Guarinos, 2009; Lacalle, 2013b).

Al igual que en España, la bibliografía sobre las representaciones en las *teen series* latinoamericanas es reducida, pues las aportaciones al

tema se centran principalmente en los estudios de la recepción. Kjeldgaard y Nielsen (2010) exploran ambas vertientes en *Rebelde* (Televisa, 2004-2006) y concluyen que actúa como modelo y lugar de negociación cultural de los roles de género y los procesos de construcción de identidad. Orozco Gómez (2006) y Lewkowicz (2014) destacan el desafío a la narrativa tradicional de la telenovela clásica en esta *teen serie*. Pero, mientras Orozco Gómez la considera un ejemplo del proceso de mercantilización que atraviesa la telenovela, Lewkowicz afirma que la eliminación de los marcadores de especificidad cultural es precisamente lo que posibilita la introducción de discursos alternativos a la narrativa romántica. Ambos autores coinciden en el rol determinante de la iconografía, que representa una cultura juvenil transnacional en la que la música y el vestuario juegan un rol relevante. Según Villareal (2008), el propio vestuario plasma los iconos de la “rebeldía”: corbata con el nudo holgado y desalineada, camisa con el cuello levantado por los extremos, minifalda, piercings y cabello despeinado y coloreado.

MÉTODO

La investigación realizada adopta una perspectiva diacrónica para analizar la evolución de las *teen series* de producción propia, emitidas en las cadenas españolas de ámbito estatal desde su inicio en 1997 hasta 2020. La muestra de análisis está integrada por 24 ficciones: 14 series, seis seriales (el formato español de ficción de larga duración con final abierto), tres miniseries y una TV movie, protagonizadas por personajes de edades comprendidas aproximadamente entre 15 y 18 años. Se han excluido otras franjas de edad que lindan con las mencionadas, integradas por los niños y los jóvenes adultos.

Tras el visionado, se procedió a identificar las variables de los programas con el objetivo de clasificarlos (título del programa, cadena, género, formato, duración, temporadas, día de emisión, franja horaria, hora de emisión y audiencias, coproducción, productora, época, entorno, protagonismo, adaptación y fechas de inicio y finalización). El análisis se ha llevado a cabo mediante la construcción de un guion cualitativo ad hoc, construido mediante la integración de las características más relevantes de las *teen series* norteamericanas, que han

inspirado a sus homólogas españolas, y la incorporación de los rasgos originales de estas últimas, identificados tras el visionado de la muestra de análisis.

Las variables que estructuran el recorrido histórico realizado son las siguientes: a) *descripción* (edad, género y clase social); b) *ámbito relacional* (familiar, amistad, sentimental y sexual, escolar); c) *temáticas* (conflictos generacionales y sentimentales, transición hacia la adultez, búsqueda de la identidad, diferencia y la otredad, tratamiento de la femineidad y la masculinidad, consumo de alcohol y otras drogas); d) *géneros* (grado de realismo, intensificación y tratamiento melodramático de las emociones, hibridación, estereotipos).

RESULTADOS: EVOLUCIÓN DE LA FICCIÓN ESPAÑOLA

La ficción española de carácter costumbrista, dirigida al público familiar, debutó en la producción juvenil casi al mismo tiempo que se convertía en un formato televisivo recurrente. De ahí que la representación de los jóvenes se caracterizara al inicio por el aprovechamiento del contexto narrativo de las series generalistas de *prime time*, a las que se fueron incorporando temáticas y tramas que interesaban a este grupo social (Chicharro-Merayo, 2012). Al igual que ocurrió con otros géneros, como la comedia, la introducción de estos personajes permitió intersecar el contenido familiar con la intensificación de argumentos dirigidos específicamente a ese *target* situado en la transición entre la adolescencia y la primera juventud (Herrero & Diego, 2009).

Verano azul (TVE1, 1981) fue la primera serie que, a pesar de dirigirse al público generalista de *prime time*, apuntaba claramente a los adolescentes. Sus tramas intercalaban los amores de verano con los problemas intergeneracionales, la rebeldía y la incompreensión de los padres, al tiempo que introducía temáticas de interés social como la menstruación, el divorcio, el clasismo o la discriminación.

Cinco años más tarde, la cadena pública estrenaba *Segunda enseñanza* (1986), un drama enmarcado en un instituto que giraba en torno a las inquietudes, preocupaciones y conflictos de un grupo de adolescentes marcados por las crisis propias de su edad y las diferencias generacionales con los adultos de su entorno (Lacalle, 2018). Sin embargo, aunque la irrupción de las cadenas privadas a finales de los ochenta y

TABLA I
LAS *TEEN SERIES* ESPAÑOLAS (1997-2020)

Emisión	Título	Cadena	Cap./Ep.	Temp.	Min.	Género	Formato	Miles	Share %
1997-02	<i>Al salir de clase</i>	Tele 5	1 199	5	25	Drama	Serial	2 429 000	21.5
1998-02	<i>Compañeros</i>	Antena 3	121	9	70	Drama	Serie	4 091 000	26.2
1999-00	<i>Nada es para siempre</i>	Antena 3	375	2	22	Drama	Serial	1 660 000	20.8
2001	<i>Dos + Una</i>	Antena 3	13	1	25	Comedia	Serie	764 000	15.2
2002-05	<i>Un paso adelante</i>	Antena 3	84	6	80	Drama	Serie	3 661 000	22
2002	<i>Demium</i>	Antena 3	1	1	90	<i>Thriller</i>	Tv movie	2 070 000	14
2003	<i>London Street</i>	Antena 3	13	1	50	Comedia	Serie	1 788 000	12.4
2006	<i>SMS</i>	La Sexta	185	2	22	<i>Thriller</i>	Serial	217 000	1.9
2006	<i>Mesa para cinco</i>	La Sexta	6	1	70	Drama	Serie	161 000	1.7
2007-20	<i>El internado</i>	Antena 3	71	7	80	<i>Thriller</i>	Serie	3 194 000	18.5
2008-11	<i>Física o química</i>	Antena 3	77	7	80	Drama	Serie	2 786 000	16
2008-09	<i>HKM</i>	Cuatro	85	1	30	Drama	Serial	574 000	5.7
2008	<i>El castigo</i>	Antena 3	2	1	70	<i>Thriller</i>	Miniserie	5 105 000	27.2
2008-09	<i>18 RDC</i>	Antena 3	22	1	40	Drama	Serial	1 370 000	7.5
2009	<i>Un golpe de suerte</i>	Tele 5	60	1	22	Drama	Serial	969 000	9
2009	<i>90-60-90</i>	Antena 3	8	1	60	Drama	Serie	2 088 000	13.5
2010	<i>No soy como tú</i>	Antena 3	2	1	75	<i>Fantasy</i>	Miniserie	1 155 000	9.6
2010	<i>El pacto</i>	Tele 5	2	1	75	Drama	Miniserie	3 371 000	20.3

Emisión	Título	Cadena	Cap./Ep.	Temp.	Min.	Género	Formato	Miles	Share %
2010	<i>La pecera de Eva</i>	Tele 5	11	4	30	Drama	Serie	2 303 000	11.2
2011-12	<i>Los protegidos</i>	Antena 3	28	3	75	<i>Fantasy</i>	Serie	2 584 000	13.6
2011-13	<i>El barco</i>	Antena 3	43	3	80	Aventuras	Serie	2 868 000	15.6
2012-13	<i>Luna: el misterio de Calenda</i>	Antena 3	20	2	80	<i>Fantasy</i>	Serie	2 545 000	14.1
2018-	<i>Skam</i>	Movistar+	24	3	25	Drama	Serie	--	--
2018-	<i>Élite</i>	Netflix	24	3	60	Drama	Serie	--	--
2020	<i>HIT</i>	La1	10	1	70	Drama	Serie	1 489 800	9.10

Fuente: Elaboración propia.

la influencia de la ficción norteamericana estimularon la producción de algunas series protagonizadas por jóvenes a comienzos de los noventa, sería hasta la segunda parte de la década cuando las cadenas españolas apostaran decididamente por las *teen series*.

Los años noventa: la década de las oportunidades

Los personajes juveniles del *dramedy* de prime time, que se convirtieron en el referente de las primeras *teen series* españolas, estaban influenciados por el costumbrismo de la ficción autóctona. Sus roles, muy marcados por su entorno familiar, revelaban la dependencia de los adultos, cuya presencia seguía siendo muy relevante. Las tramas de este primer periodo giraban principalmente en torno a los conflictos propios de la adolescencia: el amor, el desamor y los problemas cotidianos, desarrollados en escenarios escolares y domésticos.

El primer serial juvenil español, *Al salir de clase* (1997-2002), superó las expectativas más optimistas y cerró sus cinco temporadas en antena con una media de 2 millones 429 000 espectadores (25.5% de share) convirtiéndose en el referente del nuevo subgénero. El realismo de los personajes jóvenes, interpretados por actores noveles de su misma edad, fue sin duda uno de los mayores aciertos de esta *teen serie*, que capitalizó su popularidad mediante la promoción de grupos musicales juveniles y artistas en gira por España.

Antena 3 contraatacó el serial diurno de Tele 5 con *Compañeros* (1998-2002), una serie con la que Globomedia consiguió cautivar al heterogéneo público del prime time (Bardají & Gómez Amigo, 2004). *Compañeros* inauguraba una versión más autóctona de la ficción juvenil española. Entre otras novedades, la serie abordaba el relato intergeneracional (Cascajosa & Herrero, 2009) mediante una alternancia equilibrada de las problemáticas actuales de los jóvenes y sus conflictos familiares, personales y amorosos: violencia, acoso sexual y escolar, muerte juvenil, etc. *Compañeros* se convirtió en el icono de su generación y obtuvo una audiencia media de 4 millones 091 000 espectadores (26.2% de share).

Estimulada por el éxito de *Compañeros*, Antena 3 apostó por el serial *Nada es para siempre* (1999-2000), una adaptación de la exitosa telenovela venezolana *A todo corazón* (Venevisión, 1997-1998),

destinada a contraprogramar *Al salir de clase*. Sin embargo, la superficialidad de sus tramas y el excesivo relieve concedido a los conflictos amorosos la alejaron de una audiencia adolescente y juvenil que prefería las historias más realistas y actuales de *Compañeros* e incluso de *Al salir de clase*, alejadas de las dicotomías tradicionales de la ficción familiar que dominaban las parrillas televisivas de la década. La muerte de uno de los protagonistas, al final de la primera temporada, determinó su conclusión tras el descenso del número de espectadores en la segunda (1 millón 660 000 espectadores y 20% de share).

En términos generales se puede decir que las ficciones juveniles más relevantes de los noventa obtuvieron un éxito relativo en el intento de posicionar este subgénero respecto del resto de la ficción doméstica. Más allá de los resultados de audiencia, la recurrencia de los personajes estereotipados, la tendencia a proteger las problemáticas juveniles bajo el paraguas de los adultos, mediadores habituales entre los conflictos de los jóvenes, y la popularidad de las representaciones costumbristas, limitaron tanto la innovación como la influencia de estas primeras producciones en la ficción juvenil de las décadas sucesivas.

La primera década del siglo XXI: la innovación

Con la llegada del nuevo siglo, las *teen series* atravesaron los confines del drama y experimentaron con otros géneros (la comedia y el thriller) y formatos (la miniserie y la TV movie). Aunque la ambientación más relevante continuaba siendo el centro escolar, la hibridación introducía nuevos escenarios y problemáticas sociales silenciadas en la década anterior. La construcción de los personajes adolescentes de ese periodo recuperaba los estereotipos de los años noventa, si bien se produjo una cierta evolución que Guarinos (2009) atribuía a la propia cultura española, dividida entre la tentación de construir “un perfil de adolescente no para soñar, más crudo, más real y más posible” (p. 210), pero sin renunciar a las representaciones tradicionales. Se intentaba potenciar así la introducción de narrativas más transgresoras, que aportaran un valor añadido al relato, de donde surgieron otras ficciones juveniles focalizadas en el desarrollo profesional.

Un paso adelante (Antena 3, 2002-2005), la segunda incursión de Globomedia en la producción de *teen series* tras *Compañeros*, que

estaba ambientada en una escuela de artes escénicas, no solo se convirtió en un éxito de audiencia en España (3 millones 661 000 espectadores y 22% de share), sino que además fue vendida a más de 50 países. Sus numerosas coreografías musicales sustentaban unas tramas en las que los adultos perdían peso, aunque su presencia seguía siendo relevante. Su popularidad se vio reforzada por el éxito del grupo musical integrado por los actores de la serie, UPA Dance, que vendió más de medio millón de ejemplares de su primer disco.

Los seriales de la década, por el contrario, no gozaron del mismo éxito. *SMS, Sin miedo a soñar* (La Sexta, 2006), el primero y el más longevo de los cuatro, era una ficción de Globomedia destinada a forjar la identidad de la nueva cadena La Sexta, en cuyo accionariado participaba, obtuvo resultados de audiencia bastante decepcionantes (217 000 y 1.9% de share). La novedad de *SMS* radicaba en la introducción de elementos de thriller, ajenos hasta entonces a la ficción juvenil, con la intención de innovar un subgénero que continuaba evocando con nostalgia *Al salir de clase* y *Compañeros*. Su trama principal situaba en primer plano la desigualdad social, una temática recurrente en la ficción juvenil. Los otros tres seriales, los últimos de la muestra de análisis, *HKM, Hablan, Kantan, Mienten* (Cuatro, 2008-2009), con 574 000 espectadores y un 5.7% de share; *18, La serie* (Antena 3, 2008-2009), con 1 millón 370 000 espectadores y un 7.5% de share; y *Un golpe de suerte* (Tele 5, 2009), con 968 600 espectadores y un 9% de share, tuvieron tan poco éxito de audiencia como *SMS* pese a la apuesta por la música (*HKM* y *18 RCD*) o a la crisis de identidad (*Un golpe de suerte*) con los que se trataba de envolver referentes caducos de amor y desamor, conflictos intergeneracionales y personales, que ya no figuraban entre las preferencias de los adolescentes.

El internado (Antena 3, 2007-2010) convirtió a sus jóvenes protagonistas en el eje de un thriller que coqueteaba con la paranormalidad y la ciencia ficción. La ambientación de la serie en un internado situado en plena naturaleza y los numerosos golpes de escena que punteaban sus tramas, la aproximaban a los *teen horror films* tan del gusto de los adolescentes, potenciados por el *transmedia storytelling* que desplegó (Lacalle, 2013a). El éxito de la serie (3 millones 194 000 espectadores y un 18.5 de share) indujo a Antena 3 a reforzar su apuesta por las *teen*

series con *Física o química*, una serie dramática que oponía a la complejidad argumental de *El Internado* una variada representación de personajes que, sin renunciar a los estereotipos del “chico malote y de la chica responsable” (Masanet & Fedele, 2019), introducía otras características singulares de un grupo social cada vez más variado y complejo.

El internado y *Física o química* potenciaron la construcción de personajes cada vez más autosuficientes y menos estereotipados, enfrentados a situaciones y problemáticas inexploradas hasta entonces en la ficción juvenil. Aunque la temática amorosa constituía el hilo conductor de la narrativa, este filón se fue debilitando progresivamente a medida que se incrementaba la representación de la sexualidad. Los relatos de ambas series también evidenciaban una progresiva pérdida de protagonismo de los adultos, si bien recuperaban la prevalencia del centro escolar.

La segunda década del siglo XXI: de la experimentación al retorno al canon en el VOD

El tercer periodo analizado se caracteriza por la experimentación a distintos niveles; sobre todo por el incremento del protagonismo de los jóvenes, a pesar de que un número reducido de adultos recuperan algunos roles relevantes que detentaban en las *teen series* de los noventa. En la primera parte de la década, los relatos se hacen eco de temáticas y problemáticas cada vez más sociales y se introducen la fantasía y la intriga, elementos propios de *supernatural teen series* como, por ejemplo, las citadas *Buffy the Vampire Slayer*, *Roswell* y *Smallville*. Esta hibridación también afecta a los escenarios, que se diversifican de nuevo (academias de artes escénicas, de inglés, etc.), aunque las dos series VOD de la muestra propugnan un retorno al colegio dirigido a potenciar el canon propio de la ficción juvenil sobre el que se asientan.

La miniserie *El pacto* (Tele 5, 2010), la primera producción de esta década se inspiraba en un hecho real sobre un grupo de colegialas que decidían quedarse embarazadas tras la expulsión de una de ellas del colegio por este motivo (3 millones 371 mil espectadores y 20.3% de share). *La pecera de Eva* (Tele 5, 2010) era una serie de emisión diaria de carácter intimista con pinceladas de humor, en la que una psicóloga guiaba el desarrollo de las historias juveniles. Los modestos resultados

de audiencia de los 11 episodios emitidos en Tele 5 (2 millones 303 mil espectadores y 11.2% de share) determinaron su desplazamiento a otra de las cadenas del grupo Mediaset, La Siete, y concluyeron la aportación de Tele 5 a la ficción juvenil.

Frente al modelo *low cost* de *La pecera de Eva*, Antena 3 incrementó su inversión en la ficción juvenil con el objetivo de capitalizar su atractivo histórico entre este *target*, mediante una triple apuesta por los géneros de fantasía con la que también acabaría despidiéndose de este subgénero: *Los protegidos* (2011-2012), *El barco* (2011-2013) y *Luna: el misterio de Calenda* (2012-2013).

Los protegidos (2 millones 583 928 espectadores y 13.6% de share) reintroducían lo juvenil en lo familiar con una historia de superhéroes perseguidos por una organización criminal, muy alabada por la calidad de sus efectos especiales, que combinaba drama, aventuras y thriller. *El barco* era un thriller de aventura y elementos de ciencia ficción con el que Antena 3 se proponía recuperar la atmósfera de misterio del *El internado*. Esta sexta incursión de Globomedia en la producción de ficción juvenil sustituía el tradicional centro de enseñanza por un buque escuela, un escenario más propicio para forzar el realismo hasta límites inexplorados en España por este subgénero. Los resultados de audiencia de *El barco* (2 millones 868 000 espectadores y 15.6% de share) y el entusiasmo suscitado por las diferentes estrategias transmedia con las que Antena 3 intentó fidelizar a la audiencia juvenil (Lacalle, 2013a) indujeron a la cadena a confiar de nuevo en Globomedia para explorar una figura mítica del terror universal: el hombre lobo. *Luna: el misterio de Calenda* reconduce las *teen series* al entorno familiar para narrar una historia del amor imposible entre la hija de la protagonista y un hombre lobo adolescente (2 millones 545 000 espectadores y 14.1% de share).

El despegue del VOD, a lo largo de los cinco años que median entre esta última *teen series* de las cadenas generalistas y las dos primeras de las plataformas OTT, *Skam* (Movistar+, 2018-) y *Élite* (Netflix, 2018-), aceleró el progresivo alejamiento del consumo convencional por parte de la audiencia juvenil. Un hueco que las plataformas OTT han cubierto con creces gracias al éxito de las ya citadas *Skam* y *Élite*.

Skam es una versión libre de la homónima serie noruega, que apuesta por la continuidad de las relaciones entre personajes construi-

dos de manera naturalista para abordar las cuestiones muy próximas al mundo juvenil: el feminismo, el *cyberbullying*, las relaciones tóxicas, la identidad sexual, los trastornos mentales, la islamofobia o la sextorsión, etc.

Élite, en cambio, surge como un proyecto global de la mano de Carlos Montero, un guionista curtido en las canteras nacionales de *Al salir de clase* y *Física o química*. La serie, que se ha convertido en uno de los fenómenos mundiales de Netflix, combina los elementos tradicionales de las *teen series* con los motivos narrativos del thriller: el asesinato, los robos, el misterio y la investigación. La diversidad religiosa y/o cultural, prácticamente ausente en las producciones anteriores, irrumpe con fuerza en la *teen series* del VOD (Ramos et al., 2020). Pero, si en algo destaca *Élite* y se diferencia de las producciones de las cadenas generalistas, es en la exaltación sin precedentes del sexo, alejado del relato del amor romántico, así como el papel secundario de la familia y en general de los adultos, en una clara apuesta por la autonomía de los personajes jóvenes desde una mirada sin complejos a otras cuestiones como las drogas, la promiscuidad o el voyerismo. La estandarización de los elementos estéticos de las representaciones juveniles (el uniforme, el código de comportamiento de niños ricos, etc.), identificable en un gran número de sociedades muy diferentes, es otro de los elementos clave del éxito de *Élite*.

Finalmente, *HIT* (La 1, 2020), el último estreno de la muestra, refuerza la estereotipia de unos personajes contruidos desde la confrontación con el mundo exterior y los conflictos generacionales. La serie (1 millón 489 800 espectadores y 9.1% de share) contrapone el deseo de autonomía de los adolescentes a una sobreprotección familiar que justifica incluso los actos de vandalismo. Personalidades devastadas, inseguridad y miedo al rechazo social alejan a los protagonistas del carácter condescendiente habitual en este subgénero y refuerzan su debate moral interno. La vestimenta y los ornamentos perpetúan la pertenencia al grupo social de pares, algo que no había sido representado de manera tan evidente en ninguna de las *teen series* anteriores.

En el momento de escribir estas líneas, las plataformas VOD en España han anunciado cuatro estrenos en 2021 que revalidan el renovado interés por este subgénero: la *teen series* de aventuras *Los espabila-*

dos (Movistar+), un *remake* de *Los protegidos* (Atresplayer), el thriller *Feria* (Netflix) y el thriller de fantasía *El Internado: las cumbres* (Amazon Prime Video), inspirada en la homónima ficción de Antena 3.

CONCLUSIONES

Al salir de clase inauguraba un subgénero en España inspirado en las *teen series* norteamericanas, cuya evolución ha discurrido paralela a las series dirigidas al *target* familiar. Sin embargo, aunque los primeros personajes juveniles de la producción autóctona ya mostraban una madurez más propia de los jóvenes que de los adolescentes, los padres seguían jugando un papel muy relevante tanto en sus vidas como en las historias representadas, a los que recurrían cuando las preocupaciones o los conflictos les acuciaban. No sería hasta la segunda mitad de 2000, con *El internado* y *Física o química*, cuando el núcleo familiar pasase a un segundo plano, aunque el protagonismo de los padres fue sustituido, en buena parte, por la relevancia de los adultos relacionados con el entorno educativo.

La hibridación de géneros es una característica definitoria de las *teen series* españolas inspiradas en los referentes norteamericanos, a partir de las cuales se fueron conformando. La música y el baile proporcionaron a la ficción juvenil el mayor éxito de la primera mitad de 2000 (*Un paso adelante*). La ciencia ficción (*El internado*, *Los protegidos*, *El barco*) y el terror (*Luna: el misterio de Calenda*) marcaron la transición a la etapa del visionado en streaming, en la que las *teen series* han recuperado gran parte de las características definitorias del subgénero.

La duración y la estructura de los formatos adoptados por la ficción juvenil española constituyen, en cambio, elementos diferenciadores de las producciones autóctonas. La duración de las series de prime time, de emisión semanal, oscilaba entre 70 y 80 minutos, en sintonía con el resto de las ficciones dirigidas al público familiar. Los seriales, de periodicidad diaria, solían durar entre 25 y 35 minutos y se emitían en la franja en que los escolares regresaban a sus casas para comer (entre las 13:00 y las 15:00 horas) o bien por la tarde (entre las 17:00 y las 21:00 horas). A excepción del pionero *Al salir de clase*, el limitado interés de la audiencia por los seriales juveniles, que se extinguieron en 2009,

propició la fusión de ambos formatos en las últimas producciones de Antena 3 a comienzos de la segunda década de 2000 (*Los protegidos*, *El barco* y *Luna: el misterio de Calenda*), con las que las *teen series* se despedían de las televisiones generalistas.

A grandes rasgos, se puede afirmar que la versión española de este subgénero ha ido incorporando las temáticas y las cuestiones que se consideraban relevantes en cada periodo, tamizadas por el realismo característico de la producción autóctona, con el objetivo de reflejar el entorno social del *target* al que apuntan.

Los dos proyectos globales recientes, *Skam* y *Élite*, culminan la serialización en lo referente a su estructura, con una organización en ciclos narrativos de ocho capítulos, que cierran la trama principal y dejan abiertas otras cuestiones susceptibles de ser desarrolladas en futuras temporadas. También retorna la primacía del centro escolar y el carácter serial de las tramas protagonizadas por los adolescentes, al igual que ocurre en *HIT*, solo que en esta última destaca asimismo la figura del adulto que asume su (re)educación.

A pesar de que el conflicto amoroso y el debate interno sobre la madurez siguen siendo una constante de las *teen series* en la era del VOD, las historias se reformulan constantemente y convierten la sexualidad en el eje de unas relaciones sentimentales en las que el deseo de estar juntos y de experimentar han sustituido al compromiso y al romanticismo. A diferencia de la centralidad de las relaciones sentimentales en las *teen series* de la segunda mitad de los noventa, o incluso de la relevancia otorgada por *Física o química* a la iniciación sexual de los adolescentes de la década siguiente, las últimas producciones celebran el sexo mediante una exhibición constante que lo libera de las constricciones asociadas tradicionalmente con el amor romántico.

Finalmente, cabe señalar que la autonomía respecto de la familia ha desembocado en la construcción de personajes cada vez más individualistas, que miran a su entorno con la condescendencia aprendida de sus referentes estadounidenses. De ahí que la diferencia y la otredad, características canónicas del subgénero, se hayan convertido en los elementos constitutivos de los nuevos relatos globales.

Referencias bibliográficas

- Aubrey, J. S. (2004). Sex and Punishment: An Examination of Sexual Consequences and the Sexual Double Standard in Teen Programming. *Sex Roles*, 50(7/8), 505-514. <https://doi.org/10.1023/B:SERS.0000023070.87195.07>
- Aubrun, A. & Grady, J. (2000). *Aliens in the Living Room: How TV Shapes Our Understanding of 'Teens'*. The Frameworks Institute.
- Banks, M. J. (2004). A Boy for All Planets: *Roswell*, *Smallville* and the Teen Male Melodrama. En G. Davis & K. Dickinson (Eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (pp. 17-28). BFI.
- Bardají, H. & Gómez Amigo, S. (2004). *La gestión de la creatividad en televisión. El caso de Globo Media*. Eunsa.
- Berridge, S. (2010). *Serialised sexual violence in teen television drama series* [Disertación doctoral inédita]. University of Glasgow. <http://theses.gla.ac.uk/2326/>
- Berridge, S. (2011). Personal problems and women's issues. *Feminist Media Studies*, 11(4), 467-481. <http://dx.doi.org/10.1080/14680777.2011.555967>
- Berridge, S. (2013). Teen heroine TV: narrative complexity and sexual violence in female-fronted teen drama series. *New Review of Film and Television Studies*, 11(4), 477-496. <https://doi.org/10.1080/17400309.2013.809565>
- Bindig, L. (2008). *Dawson's Creek. A Critical Understanding*. Lexington Books.
- Cascajosa, C. C. & Herrero, B. (2009). De "Compañeros" a "No te fallaré": Manuel Ríos San Martín y la experiencia en la producción cinematográfica de Globomedia. En J. Marzal & F. J. Gómez (Eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica* (pp. 495-506). Universidad Complutense de Madrid.
- Chapoton, B., Werlen, A.-L. & Regnier Denois, V. (2019). Alcohol in TV series popular with teens: a content analysis of TV series in France 22 years after a restrictive law. *The European Journal of Public Health*, 30(2), 363-368. <https://doi.org/10.1093/eurpub/ckz163>
- Chicharro-Merayo, M. M. (2012). Representaciones juveniles en la ficción televisiva. Los jóvenes, los adultos y la escuela en Física o Química. *Doxa Comunicación*, 14, 199-220. <https://www.doxacomunicacion.es/es/hemeroteca/articulos?id=150>

- Davis, G. & Dickinson, K. (2004a). Introduction. En G. Davis & K. Dickinson (Eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (pp. 1-16). BFI.
- Davis, G. & Dickinson, K. (2004b). *Teen TV. Genre, Consumption and Identity*. BFI.
- Dhaenens, F. (2013). Teenage queerness: Negotiating heteronormativity in the representation of gay teenagers in *Glee*. *Journal of Youth Studies*, 16(3), 304-317. <https://doi.org/10.1080/13676261.2012.718435>
- Driscoll, C. (2011). *Teen Film: A Critical Introduction*. Berg.
- Fedele, M., Masanet, M. J. & Ventura, R. (2019). Negotiating love and gender stereotypes: Prevalence of “amor ludens” and television preferences rooted in hegemonic masculinity. *Masculinities and Social Change*, 8(1), 1-43. <http://dx.doi.org/10.17583/mcs.2018.2749>
- Gajanan, M. (2020, 16 de julio). These Are the Most Popular Netflix Shows and Movies- According to Netflix. *TIME*. <https://time.com/5697802/most-popular-shows-movies-netflix/>
- García Manso, A. (2013). Series de ficción y homosexualidad en España: Un intento por visibilizar la diversidad sexual. *Revista Iberoamericana de Salud y Ciudadanía*, 2(1), 29-55. <https://security.ufpb.br/iohc/contents/documentos/books/sexuality-ies-and-citizenship-s>
- Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 17(33), 203-211. <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-012>
- Heintz-Knowles, K. E. (2000). *Images of Youth: A Content Analysis of Adolescents in Prime-Time Entertainment Programming*. The Frameworks Institute.
- Herrero, M. & Diego, P. (2009). Do Family Television Series Travel Well? A Spanish Case: Médico de Familia. *Journal of Spanish Language Media*, 2, 142-152. <https://hdl.handle.net/10171/21279>
- Jenner, M. (2011). “I Can’t Even Imagine What It’s Gonna Be Like Here without Him”. Friendship and Queer Theory in American Teen Soap. *In-Spire Journal of Law, Politics and Societies*, 6(1), 30-48. <https://inspirejournal.files.wordpress.com/2011/11/jenner61.pdf>

- Kjeldgaard, D. & Nielsen, K. S. (2010). Global gender identities in market places of transition: MARIANISMO and the consumption of the telenovela *Rebelde*. *Marketing Theory*, 10(1), 29-44. <https://doi.org/10.1177/1470593109355249>
- Lacalle, C. (2013a). *Jóvenes y ficción televisiva: Construcción de identidad y transmedialidad*. Editorial UOC.
- Lacalle, C. (2013b). La ficción resiste la crisis. En I. Vasallo & G. Orozco (Eds.), *Anuario Obitel 2013. Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos* (pp. 279- 310). Sulina.
- Lacalle, C. (2018). Memoria histórica y democracia: la ficción en el período socialista”. En J. Montero (Dir.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)* (pp. 611-636). Cátedra.
- La Ferle, C., Li, H. & Edwards, S. M. (2001). An overview of teenagers and television advertising in the United States. *Gazette*, 63(1), 7-24. <https://doi.org/10.1177%2F0016549201063001002>
- Lewkowicz, E. (2014). Rebel love: transnational teen TV vs. Mexican telenovela tradition. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 28(2), 265-280. <http://dx.doi.org/10.1080/10304312.2013.854869>
- Magee, S. (2014). High School is Hell: The TV Legacy of Beverly Hills, 90210, and Buffy the Vampire Slayer. *The Journal of Popular Culture*, 47(4), 877-894. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12165>
- Masanet, M. J. & Fedele, M. (2019). El “chico malote” y la “chica responsable”: modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las *teen series* españolas. *Palabra Clave*, 22(2), 1-27. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.5>
- Masanet, M. J., Medina Bravo, P. & Aran-Ramspott, S. (2016). The Survival of the Forbidden Love in Television Fiction: “Romeo and Juliet” in Contemporary Spanish Series for Youth. En A. Hetsroni (Ed.), *Television and Romance: Studies, Observations and Interpretations* (pp. 19-38). Nova Science Publishers.
- Meyer, M. D. E. (2009). “I’m Just Trying to Find my Way Like Most Kids”: Bisexuality, Adolescence and the Drama of *One Tree Hill*. *Sexuality & Culture*, 13(4), 237-251. <https://doi.org/10.1007/s12119-009-9056-z>

- Moseley, R. (2001). The Teen Series. En G. Creeber (Ed.), *The Television Genre Book* (pp. 41-43). BFI.
- Orozco Gómez, G. (2006). La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? *Comunicación y Sociedad*, 6, 11-35. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i6.3975>
- Oserby, B. (2004). "So Who's Got Time for Adults!": Femininity, Consumption and the Development of Teen TV. From *Gidget* to *Buffy*. En G. Davis & K. Dickinson (Eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (pp. 71-86). BFI.
- Peters, W. (2016). Bullies and Blackmail: Finding Homophobia in the Closet on Teen TV. *Sexuality & Culture*, 20(3), 486-503. <https://doi.org/10.1007/s12119-016-9336-3>
- Ramos, M. M., González de Garay, B. & Arcila Calderón, C. (2020). Grupos minoritarios en la ficción televisiva española: análisis de contenido y percepciones ciudadanas para la creación de un índice de diversidad. *Cuadernos.Info*, 46, 307-342. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1739>
- Ross, S. M. & Stein, L. E. (2008a). Introduction: Watching Teen TV. En S. M. Ross & L. E. Stein (Eds.), *Teen Television: Essays on Programming and Fandom* (pp. 3-26). McFarland.
- Ross, S. M. & Stein, L. E. (2008b). *Teen Television: Essays on Programming and Fandom*. McFarland.
- Shary, T. (2002). *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. University of Texas Press.
- Van Damme, E. V. (2010). Gender and sexual scripts in popular US teen series: A study on the gendered discourses in *One Tree Hill* and *Gossip Girl*. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 2(1), 77-92. https://doi.org/10.1386/cjcs.2.1.77_1
- Van Damme, E. & Van Bauwel, S. (2013). Sex as Spectacle. An Overview of Gender and Sexual Scripts in Teen Series Popular with Flemish Teenagers. *Journal of Children and Media*, 7(2), 170-185. <https://doi.org/10.1080/17482798.2012.673499>
- Villareal, H. (2008). Imágenes de la rebeldía massmediática. *Revista F@ro*, 7. http://web.upla.cl/revistafaro/02_monografico/07_villareal.htm
- Wee, V. (2010). *Teen media. Hollywood and the Youth Market in the Digital Age*. McFarland.