



***That 70's Show* como construcción de
la realidad de la sociedad
americana en los '70**

Martin Ezequiel Williner - DNI: 39.415.279

williner.martin@gmail.com

Tutor: Oscar Romano

Noviembre 2025

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones que, de distintas maneras, hicieron posible la realización de este trabajo final.

En primer lugar, a mi tutor Prof. Oscar Romano, quien fue un pilar fundamental en los años 2019 y 2020. Su orientación, acompañamiento y confianza fueron claves para dar forma al enfoque inicial de esta investigación.

A la Universidad de San Isidro, mi casa de estudios, por brindarme el espacio de formación y crecimiento académico que hizo posible este recorrido.

A Fernando Palazzolo, quien fue mi profesor de Taller de Tesis hace ya seis años y me dio el primer impulso hacia el tema que hoy finalizo. Su guía inicial y la recomendación del libro *Rituales de Resistencia*, de Stuart Hall, fueron decisivas para delinear el eje teórico más importante de este trabajo.

Una mención especial para Héctor Díaz (†), un gran docente con quien tuve la fortuna de compartir charlas y reflexiones sobre música. En muchos sentidos, algo de aquellas conversaciones sigue presente en estas páginas.

Finalmente, en este regreso después de cinco años para completar la entrega, quiero agradecer especialmente a Cristian Secul Giusti, a quien considero un segundo tutor por su acompañamiento, su lectura atenta y sus valiosos aportes en la resolución del trabajo.

También a Mora Rivier Bayá, cuyos comentarios y sugerencias me permitieron reencaminar y fortalecer esta investigación en su etapa final.

A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

Agradecimientos.....	2
Índice.....	3
Resumen.....	4
Introducción.....	5
Estado del Arte.....	7
Marco Teórico y Metodología.....	8
Capítulo 1: Herramientas teóricas y conceptos claves.....	10
Cultura y Juventud.....	10
Contracultura.....	15
Capítulo 2: Series, Novelas y Sitcoms.....	17
Capítulo 3: Estados Unidos en la década de 1970.....	23
Racismo.....	23
Contracultura.....	28
Segunda Ola Feminista.....	29
Música y Psicodelia.....	32
Capítulo 4: That 70´s Show.....	33
Eric Forman.....	37
Eric y la tensión Generacional.....	37
Donna Pinciotti.....	38
FES.....	40
Michael Kelso.....	42
Kelso y el modelo de masculinidad hegemónica.....	43
Steven Hyde:.....	43
Hyde y la contracultura juvenil.....	44
Jackie Burkhart.....	44
Jackie y la representación femenina tradicional.....	45
Red Forman.....	45
Kitty Forman.....	47
Leo Chingwake.....	48
William Barnett.....	49
Consideraciones finales.....	52

Resumen

That 70s Show es una serie que cuenta la cotidianidad de un grupo de amigos y sus familias a lo largo de la década de los 70 en Estados Unidos. Más concretamente, narra la historia desde el año 1976 hasta el 31 de diciembre de 1979.

Sin embargo, este trabajo no pretende ser o reflejar una descripción histórica de la década sino que es un estudio de lo que implica discursivamente la serie. Esta toma como referencia a hechos, personajes y climas de una época pero lo hace desde una construcción narrativa que resignifica esa historia en una clave televisiva.

Por lo tanto, no es la fidelidad histórica, sino que es cómo el programa representa, caricaturiza e interpreta la sociedad en la década de los setenta.

La década del 70 fue una época que tuvo sus eventos y acciones que dejaron su huella en los Estados Unidos.

El país seguía aún marcado por la finalización de la Segunda Guerra Mundial, doloridos por la derrota en la Guerra de Vietnam y avergonzados en base a la operación *Homecoming* que ordenaba el retiro de las tropas americanas de dicha guerra.

Lejos de lo bélico y adentrándose en el ámbito político, durante esta época sale a la luz el caso *Watergate* y, debido al escándalo que produjo este hecho, el presidente Richard Nixon abandona su cargo por escuchas y espionaje ilegal hacia el Partido Demócrata tomando así su puesto su vicepresidente Gerald Ford hasta 1977.

Esta presidencia tuvo más desgracias que aciertos. A tan solo 48 horas de tomar el cargo perdona a Nixon por sus acciones pasadas, lo cual no cayó para nada bien en la sociedad y se lo acusó de generar un "pacto corrupto".

Pero lejos de este errado evento, el país bajo su mandato cayó en una importante recesión en la cual se cerraron una gran cantidad de fábricas y la inflación ocasionada fue muy elevada.

Por este tipo de eventos, y gracias a los dichos por parte del expresidente Lyndon B. Johnson - quien en una conferencia de prensa ironizó sobre Ford diciendo que era "*un presidente tan tonto que no podía masticar chicle y caminar a la vez*". (cit. en *The New York Times*, 1965) - se lo reconoció de tal manera en la opinión pública.

Finalmente, entre los detalles históricos que recopila y reproduce la serie, queda la cuestión racial -que para la época seguía siendo muy controversial debido al alto

grado de discriminación en el país-, y, por último, la contracultura, aquel movimiento que estaba conformado por grupos como los punks y rockers, los hippies, el colectivo feminista, entre otros.

Lejos de mencionar grupos puntuales, la contracultura se refería y abarcaba a todo el conjunto de valores y acciones de una masa social subordinada que se contraponía a todos los valores y acciones culturales de la masa social dominante. Estos últimos generaban inconformidad, malestar, frustración e indignación lo cual les implica, como respuesta, una resistencia. Rituales de resistencia.

Palabras claves: *Sitcom / Serie* , Contracultura, Juventud, Estereotipos, Cultura Pop, Rock

Introducción

El trabajo tiene como objetivo general analizar cómo la serie sitcom *That 70's Show* construye una representación de la sociedad norteamericana de la década de 1970. La serie, más allá de ser una comedia de situación, funciona como un texto cultural que muestra tensiones entre las diferentes generaciones, los diferentes estereotipos sociales y además las transformaciones históricas propias de aquella época.

La relevancia de este estudio radica en que la década del setenta en Estados Unidos fue escenario de profundos cambios políticos, sociales y culturales: comenzó con mayor fuerza la crisis del modelo familiar tradicional, el auge de los movimientos juveniles, la segunda ola feminista, las luchas por los derechos civiles y el nacimiento e impacto de la contracultura. Analizar cómo una producción televisiva ficcional reconstruye y parodia estos procesos permite comprender de qué manera los medios colaboran en la construcción de la memoria colectiva sobre un período histórico.

Justificación

Decidí estudiar la serie con el objetivo de comprender cómo un producto televisivo construye la visión de una realidad y un contexto sociocultural enmarcado en una época específica, en este caso, la década de 1970. La serie no solo es una sitcom que refleja el día a día de un grupo de jóvenes y sus allegados, sino que aborda de manera interesante estereotipos, conflictos políticos, sociales y culturales en Estados Unidos durante esos años. Cabe destacar que en el análisis, al igual que

en la serie, influyen temas como la cultura dominante, la contracultura, la discriminación racial, política y de género, así como las tensiones generacionales.

Problema de investigación

¿De qué manera *That 70 's Show*, como producto televisivo, construye una representación de la sociedad?

¿Qué estereotipos, tensiones sociales, políticas y problemas culturales se abordan y transforman en la serie?

¿Cómo influyen los elementos característicos de la sitcom (guión, personajes, música, recursos narrativos) en esa construcción de realidad?

Objetivos

General:

- Analizar cómo la serie construye una representación de la sociedad norteamericana de los años 70, tomando como referencia personajes, trama, diálogos y recursos narrativos.

Específicos:

- Identificar los distintos estereotipos (sociales, culturales y de género) presentes en los personajes.
- Comprender cómo la serie refleja las tensiones generacionales entre jóvenes y adultos.
- Analizar el uso de herramientas propias de la sitcom (chistes, risas grabadas, running gags, entre otras) en la construcción del sentido.
- Explorar las referencias históricas que vinculan la ficción con la realidad de la época.

Hipótesis

That 70's Show funciona como una representación caricaturesca, pero reconocible, de los años setenta dentro de la cultura norteamericana. La serie refleja problemas y discursos reales a través del humor, mostrando cómo el discurso televisivo contribuye a la construcción de una memoria colectiva sobre esa década.

Palabras clave: Sitcom / Serie; Contracultura; Juventud; Estereotipos; Cultura Pop; Rock

La hipótesis que orienta este trabajo sostiene que *That 70's Show* no solo parodia la década del setenta, sino que también construye una versión de esa sociedad desde el presente en que fue producida, resignificando valores, estereotipos y tensiones culturales de manera cómica pero reveladora

Estado del Arte

A lo largo de distintas investigaciones y publicaciones, varios autores fueron reflexionando sobre la relación entre la cultura, la juventud y los medios de comunicación, aportando perspectivas que son esenciales para poder comprender cómo la serie a tratar construye una imagen de la sociedad estadounidense de los años 70.

En primer lugar, del autor Claude Chastagner, tomo referencias de su libro *De la Cultura Rock* (2012) donde reconstruye cómo la música rock emerge y se asienta entre las décadas del cincuenta y sesenta para luego constituir un eje central de diferenciación generacional. El rock se convirtió en un género de música y un espacio de identificación para lo que con otro autor trataremos con el término de “jóvenes” o más bien la juventud. Pero así como creó un lugar de identificación también fue un terreno de tensiones raciales y sociales. El hecho que un ritmo proveniente de las raíces afroamericanas penetrara entre los jóvenes blancos generó muchas resistencias y prejuicios con lo que se demuestra que toda expresión podría decirse que está atravesada por conflictos sociales más amplios. Con este antecedente que habla el autor dentro de su libro se puede afirmar que es fundamental para comprender la importancia de la música y de la cultura popular en la configuración de identidades y resistencias juveniles.

Por otro lado, gracias a Stuart Hall y su libro *Rituales de Resistencia* (2014), introduciré la categoría de juventud como actor cultural y social, con prácticas y discursos propios que interpelan a las instituciones dominantes. Dentro de su obra, el autor sostiene que las actitudes juveniles no pueden ser entendidas como “modas” pasajeras, sino que son expresiones de resistencia y rebelión frente a la autoridad paterna y el sistemas de valores hegemónico. Estas reflexiones resultan claves para analizar la serie ya que sus personajes, no solo los adolescentes,

encarnan estos marcos de tensión, conflictos, subordinación y oposiciones a la cultura dominante o la subordinada. Dependiendo de cómo cada personaje ve a la otra parte cultural.

Finalmente, desde el campo de la teoría del cine y la televisión, autores como Christian Metz (1974) y Jaques Aumont (1990), han desarrollado herramientas analíticas que permiten analizar cómo el lenguaje audiovisual organiza significados. Sus estudios sobre el contrato audiovisual, la estética del texto fílmico y su construcción narrativa son relevantes para abordar a la serie que trabajo porque en los recursos formales (planos, montajes, ritmo narrativo, risas enlatadas, etc) contribuyen a cómo se forma el sentido y la eficacia del humor de la sitcom.

En conjunto con lo anterior, también gracias a Lorenzo Vilchez con su obra *La televisión: los efectos del bien y del mal* (1993), puedo sumar una capa más de análisis a cómo los discursos mediáticos intervienen en la construcción de la realidad social y pueden reforzar estereotipos vinculados al sexismo, racismo, representación de minorías, entre otras.

Su perspectiva considero que, sumado a Metz y Aumont, pueden englobar perfectamente un análisis audiovisual detallado sin limitaciones solo en cuestiones estéticas sino que me dan la chance de incluir los efectos culturales y sociales dentro de los relatos televisivos.

Marco Teórico y Metodología

Para el desarrollo de este trabajo es necesario establecer un marco de conceptos que permita ordenar las ideas y sostener mi análisis de la serie. Los aportes de los distintos autores dentro de los estudios culturales, la semiótica y la teoría de la comunicación ofrecen las bases necesarias para abordar el problema de investigación de este trabajo.

Umberto Eco, en *Tratado de semiótica general* (1975), aporta desde la semiótica la idea que la cultura funciona como un sistema de signos. Esto permite entender que cada elemento de la cultura - ya sea un gesto, vestimenta, objetos, entre otras - está cargado de significados y algunas connotaciones que van más allá del valor inmediato que se le atribuye a tal signo. La serie, en ese sentido, puede analizarse como un texto cargado de tales signos y que circulan y van produciendo diferentes sentidos sociales.

Raymond Williams, en *The Long Revolution* (1961), define a la cultura como un “estilo de vida”, entendida como el conjunto de prácticas, experiencias y formas

simbólicas que estructuran la cotidianidad de la comunidad. Este enfoque es de suma utilidad porque ubica a la televisión no sólo como un medio de entretenimiento sino también como una parte constitutiva de la vida social y de las experiencias culturales de los espectadores.

Además de lo mencionado en el capítulo anterior, Stuart Hall en *Rituales de resistencia* (2014) también es central para este apartado por su concepto de hegemonía cultural o cultura dominante. Hall entiende que la cultura es un espacio de disputa permanente donde se negocian sentidos entre lo dominante y lo subordinado. Esta es una mirada más que pertinente para analizar a cada personaje dentro de la serie y sus interacciones, ya que todos ellos encarnan esas tensiones que el autor desarrolla.

Sumado a este breve marco, se plantea una metodología de análisis múltiple con distintos enfoques:

1. Análisis de contenido

- a. Se observa sistemáticamente a los personajes con sus diálogos, sus situaciones narrativas y sus interacciones con otros para identificar los estereotipos, las tensiones generacionales y sus representaciones culturales propias de la década de 1970.

2. Análisis semiótico

- a. A partir de autores como Umberto Eco, Roland Barthes y Eliseo Verón, se analizan los signos y las connotaciones presentes. Desde la estética de cada personaje, hasta los elementos narrativos (escenografía, música, recursos cómicos). El objetivo es revelar cómo se construye el sentido más allá de lo explícito.

3. Estudio de estereotipos

- a. Se identifican los arquetipos que estructuran a los personajes principales (Eric, Donna, Fes, Hyde, Jackie, Kelso, Red, Kitty, etc), entendiendo que cada uno encarna roles sociales específicos de los años setenta.

4. Contextualización histórico-cultural

- a. El análisis se articula junto con el contexto sociopolítico de la época: racismo, feminismo, contracultura, movimientos juveniles, música y transformaciones sociales. Esto permite vincular el contenido de la

sitcom con los procesos históricos reales de la década.

En conjunto, todos estos tópicos dan un abordaje que busca mostrar que *That 70's Show* no es solamente una comedia de situación, sino que también fue un texto cultural que reproduce, resignifica y a veces parodia las tensiones sociales de los años setenta en Estados Unidos.

Capítulo 1: Herramientas teóricas y conceptos claves

A lo largo de esta investigación se hablará y hará mención de palabras como: “juventud”, “cultura”, “cultura pop”, entre otras. En este capítulo se presentarán los conceptos teóricos fundamentales que servirán como base para el desarrollo del trabajo. Por otro lado, también nos van a ayudar y guiar para llegar a alcanzar los objetivos ya mencionados en el capítulo anterior.

Cultura y Juventud

Hay que entender esta palabra como parte de un sistema social y no como una definición de un ambiente meramente artístico. Ambiente en el que, en resumen, se atribuye al término con el gusto por las bellas artes.

Cuando hablamos de la cultura en su dimensión social tenemos que referirnos a ella como a la parte fundamental de la sociedad, de la vida de las personas dentro de un grupo o comunidad delimitada ya sea por límites geográficos y/o históricos. En este trabajo, se menciona, como relevante, el término “cultura juvenil”.

Pero antes de esto, hay que entender al término precursor como una palabra que refiere a aquel nivel en el que los grupos sociales se desarrollan y tienen determinados patrones de vida y de experiencias ya sea desde la vida social como en lo material.

Para Karl Marx (1951, p. 225), *“los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen justo como les place, no la hacen bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo las circunstancias que les son directamente dadas y transmitidas desde el pasado”*.

Stuart Hall habla al respecto de esta frase en su libro “Rituales de Resistencia” . En él se menciona a la cultura llevada de lleno a la persona, al individuo social.

Este individuo nace, crece y se desarrolla dentro de un contexto determinado de relaciones e instituciones. A su vez, lo mencionado está ligado a lo que el autor denomina como “Ley de la cultura” o “ Ley de la sociedad”.

Cuando se habla de estas leyes, se hace mención de toda la estructura social que limita, moldea y modifica la forma en que los miembros de una determinada sociedad se relacionan y reproducen sus experiencias dentro de ella. Y con esto, volviendo a la frase de Marx, podemos decir que cuando se habla de cultura, nos referimos a cómo las personas crecen, desarrollan e interactúan en base a la propia sociedad y la historia de la misma.

Dentro de la sociedad conviven más de un grupo. Estos comparten las mismas condiciones históricas y materiales lo que hace suponer que comparten una cultura. Pero por más que esto sea algo acertado, Hall (2014) menciona lo que conocemos como “poder cultural”, que explica cómo, dentro de la sociedad, los grupos y diferentes clases son clasificados de manera desigual en base a categorías como el poder que tiene, su economía o productividad. Así se da entonces, como resultado de esta categorización, que la cultura de una parte de la sociedad es dominante frente a una cultura subordinada de otro sector.

En este punto es cuando ya podemos hablar del término subcultura. Tal como señala Raymond Williams en *La cultura es algo ordinario* (2001)[1958], el concepto de cultura no remite únicamente a las expresiones artísticas o a la “alta cultura”, sino que también habla de la vida cotidiana, va a las prácticas, valores y modos de vida de los grupos sociales. Esta definición amplia permite comprender cómo, en la interacción entre culturas dominantes y subordinadas, surgen y se consolidan las subculturas.

No obstante, esto no significa que todas las ideas sean iguales en cada cultura o sector social. Se entiende que la cultura con poder se presenta como *la* cultura, tiende a desarrollar sus ideas dominantes y define y contiene a las demás culturas que son subordinadas de ella.

Sin embargo los grupos sociales subordinados, estas subculturas, frente a este poderío, encuentran en su cultura las formas y acciones con las que dan a luz su oposición, pelea y resistencia frente a estas ideas dominantes e intentarán derrocarlas de su trono de poder.

Es acá cuando se produce la ya conocida lucha de clases pero basándose en el poder cultural. Cuando hablamos de subcultura, nos referimos a aquellos subgrupos o conjuntos más pequeños en escala social que se encuentran bien diferenciados los unos de los otros. No obstante todas tienen un punto en común: la contrariedad frente a la cultura dominante o de poder en cuestiones de actividades, asuntos centrales o de interés, entre otros.

Estas además tienen sus formas bien definidas y distintivas con el fin de realzar su oposición y diferenciación de la cultura dominante. Para llegar a esto, deben centrarse en realizar determinadas acciones o actividades, tener determinados valores, el uso de prendas o artículos materiales y espacios territoriales y que, en conjunto, marquen de manera significativa la diferencia frente a *la* cultura.

A pesar de estas distinciones, todavía queda una que llega a segmentar aún más a las subculturas y remarca al grupo más importante de este trabajo: las subculturas juveniles.

Cuando hablamos de esta particular subcultura, hay que saber que a esta se puede llegar solo respetando una clara clasificación y distinción: la edad y la generación.

La edad porque todos sus miembros respetan o corresponden a un determinado margen de tiempo y que, si fueses menor o mayor a ese margen, ya no serías parte del grupo.

Pero cuando hacemos la distinción de la generación tenemos que hablar sobre que solo estas culturas juveniles corresponden, sumado a la edad, a un determinado momento social e histórico con lo cual se vuelven visibles, son identificadas y, a su vez, etiquetadas. En este caso puntual, las subculturas juveniles son referentes al periodo de posguerra surgido en Inglaterra.

Un ejemplo de visibilidad, etiqueta, y que llaman la atención del público son los teddy boys, los rockers, los mods, los skinheads, etc.

Todos estos grupos o subculturas se caracterizan, desde el rasgo más visible, por sus atuendos. Sin embargo también se los reconocen por sus estilos de vida, sus inquietudes focales, sus gustos musicales, *milieux*, *entre otros*.

Algo notorio de todos ellos, es que pueden contraponerse, resistirse, actuar y verse diferentes a sus propios padres como sus coetáneos. Muchas veces, tomando como ejemplo a los *skinheads* o *teddy boys*, y gracias a las contraposiciones con los demás comenzaron a ganarse mala fama por sus acciones e incluso a tener problemas con las autoridades.

Algo a tener en cuenta ya que en este trabajo va a estar presente, es la cuestión del estilo o estilo generacional, palabras que son sumamente importantes en la creación de las subculturas en el periodo de posguerra.

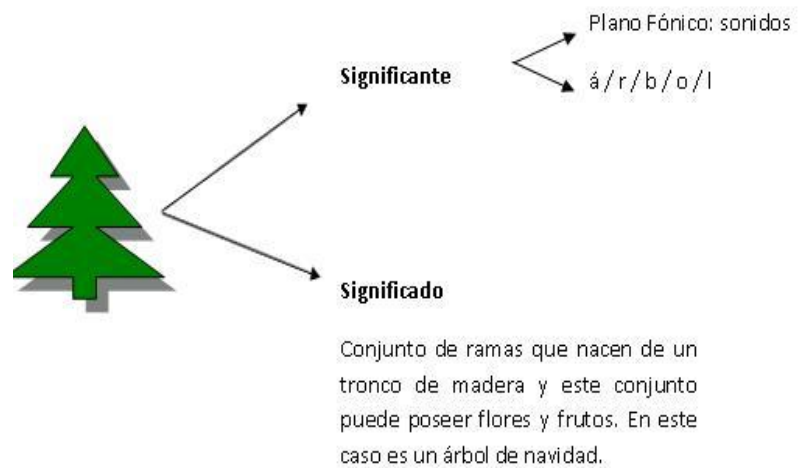
Cuando hablamos de estilo, como dijimos anteriormente, representa a formas de vestir, qué objetos usar, cómo actuar y en qué lugares desenvolverse: los *skinheads*, por ejemplo, con sus esvásticas, la música *ska*, *punk* y *rock*, la cabeza pelada y sus

borcegos; los teddy boys, con sus trajes aterciopelados y pelo engominado; o bien, los seguidores de Bowie con su uso de maquillaje y trajes de Chicago.

Aún así, teniendo todo este abanico de objetos en su uso o que escuchan o que hacen y en donde, no crean tal estilo desde lo individual.

Stuart Hall admite que lo que sí forma al estilo es la llamada actividad de estilización. Esta refiere a la composición activa de los objetos con interpretaciones y acciones, que crean tal identidad a un grupo y, por ende, crean un estilo (Hall, 2014, p. 120).

Con respecto a este tema, Phil Cohen identifica cuatro vías o caminos que desembocan en la generación de un estilo e identidad de una subcultura juvenil: la música, la vestimenta, el ritual y el argot. Estos dos últimos caminos corresponden a las acciones que desempeñan los grupos y el lenguaje especial que los miembros del grupo usan (Hall, 2014, p. 89).



Estas subculturas, menciona Hall (2014), tampoco podrían haber sobrevivido a lo largo del tiempo si no fuese gracias al mercado de consumo que vio en la juventud una excelente oportunidad para comerciar productos especialmente apuntados a la juventud. Esto amerita que todos los bienes en venta tenían un uso social y por ello también una apropiación y significación cultural por parte de cada grupo.

Para entender un poco más acerca de esto, Roland Barthes (1964) retoma los conceptos e ideas desarrollados originalmente por Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general (1916)*, donde se define a la cultura como un complejo sistema semiológico. Saussure plantea que el signo lingüístico está compuesto por un significante (la forma sonora o visual) y un significado (la idea o concepto asociado), cuya combinación da origen al signo en cuestión.

Barthes, desde esta perspectiva estructuralista, aplica este modelo al análisis cultural, sosteniendo que las ideas deben ser estudiadas como formas y que cada cultura construye sentidos a partir de nuevas connotaciones e “ingredientes”.

Cuando se habla del signo, se refiere a la combinación de un concepto y de una imagen acústica. Entonces esto quiere decir que el significado es la imagen mental o el concepto que evoca de, por ejemplo, un sonido. Es la idea - imagen que el receptor tiene del objeto. Por otro lado, el significante es el componente del signo que tiene como función orientar al significado. Es decir, es la huella psíquica que deja en el receptor al oír una palabra.

Con esta explicación de Barthes, puede afirmarse que, retomando las culturas juveniles, cada una de ellas configura un sistema de signos culturales donde las mercancías se transforman en portadoras de significados, asociaciones y, por sobre todo, connotaciones sociales. Estas connotaciones son atribuidas socialmente y adquieren carácter subjetivo, construyéndose desde la experiencia individual y colectiva de los grupos.

A este análisis puede añadirse también una mirada comunicacional, en tanto la juventud -- más que una franja etaria -- se entiende como una categoría social, históricamente situada, que cristaliza tensiones simbólicas, estilos de vida y resistencias frente a lo hegemónico.

En este marco, el cuerpo juvenil también se constituye como un espacio privilegiado de inscripción simbólica, tal como lo plantea Eliseo Verón en *El cuerpo reencontrado* (1987). La forma de vestir, los gestos, los cortes de pelo o los adornos corporales son prácticas de significación que construyen un sentido y una identidad dentro del campo cultural.

Podemos tomar de ejemplo a los skinheads. Este grupo resignificó elementos como los borcegos, los jeans azules y la cabeza rapada para comunicar rudeza, masculinidad y pertenencia de clase obrera. Esa combinación, sin embargo, no era neutra: desde la mirada de la cultura dominante, esos signos podían vincularse con la marginalidad, lo criminal o lo impropio.

Con el paso del tiempo, esos mismos elementos fueron nuevamente resignificados, en especial a fines de los años 70 e inicios de los 80, cuando parte del movimiento skinhead se acercó a la estética de la música punk y su actitud. En este cruce, los signos conservaron gran parte de su origen obrero pero adoptaron nuevas connotaciones: rebeldía explícita, nihilismo, e incluso, en algunas corrientes, tomaron un giro hacia discursos nacionalistas.

Esto muestra cómo la lucha por el sentido de los signos es continua y conflictiva, y cómo una misma estética puede ser apropiada por actores con intenciones muy distintas o incluso antagónicas.

Este fenómeno evidencia que la cultura no es un espacio homogéneo ni estático, sino un terreno de disputa simbólica donde diferentes grupos sociales pugnan por imponer sentidos, resignificar símbolos y establecer sus propias corrientes narrativas. Como sostiene Stuart Hall (2014), la cultura funciona como un campo donde se expresa y se negocia el poder, especialmente entre lo dominante y lo subordinado. En este sentido, los signos -- como la estética skinhead -- pueden ser leídos, apropiados y reconfigurados en función de los intereses, valores o estrategias de quienes los utilizan.

Del mismo modo, Pierre Bourdieu (1979) remarca que la producción simbólica está atravesada por relaciones de poder que definen qué prácticas son legítimas y cuáles no, quién tiene derecho a definir lo “correcto” o lo “visible”. Y desde una perspectiva comunicacional, Eliseo Verón (1987) aporta la idea que el sentido nunca es fijo, sino que se construye y reconstruye en la circulación social del discurso. Así, la juventud, el cuerpo, el estilo y el consumo aparecen como espacios claves donde se materializa esa lucha simbólica que constituye a la cultura contemporánea.

Contracultura

Ya fuimos mencionando a grandes rasgos el surgimiento de la cultura y sus subordinadas. Entre ellas, la juvenil y todo lo que conlleva el término.

Pero mientras más nos acercamos a los años 70, década que puntualmente se trata en este trabajo, fueron surgiendo cada vez más “movimientos expresivos” que han llamado más a la atención pública y sus reacciones, por parte de la juventud de la clase media y sus contrapartes.

A finales de los 60 e inicios de los 70, además de las ya mencionadas subculturas, comenzaron a aparecer otros grupos subculturales o bien nuevos actos grupales. Por ejemplo aparecieron los hippies, comenzó el aumento del consumo de las drogas y, además, se dieron movimientos en abandono a la sociedad tradicional sumado a protestas de movimientos estudiantiles, entre otras. En este panorama, comienza el fenómeno de la *contracultura*.

Cuando hablamos de contracultura no podemos referirnos como un sinónimo de las subculturas. La diferencia entre ambas palabras radica en que, las subculturas, son estructuras colectivas y articuladas. Está más orientada a las bandas juveniles. (Hall, 2014, pp. 37-40).

Además reproducen la dicotomía entre los aspectos de la vida grupal todavía

ligados a las instituciones tradicionales como la familia y la escuela, sin dejar de lado que por una parte se desprende de su cultura dominante o parental.

La contracultura, por su parte, es una estructura mucho más difusa. No se centra en los grupos sino que es de carácter individual. En ella se mezcla o se elimina la distinción entre el tiempo y las actividades libres y obligatorias. Esto quiere decir que la contracultura intenta explorar y descubrir instituciones alternativas. Busca nuevos horizontes de vida, ya sea intrafamiliar, de trabajo y hasta el rechazo a las carreras profesionales (Hall, 2014, pp. 37-40).

Tabla 1.3. Diferencias culturales y de clase

Clase media tradicional	Contracultura	Clase trabajadora
Estatus	Estilo	Clase
Familia nuclear	Comuna	Familia amplia
Carrera	Sin carrera / derecho a no trabajar	Trabajo
Pro-negocios	Anti-negocios y anti-sindicatos	Pro-sindicatos
Hogar	Apartamento, lugar para dormir	Hogar
Área residencial	Enclave	Vecindario
Trabajo / esparcimiento	Trabajo es esparcimiento	Trabajo / esparcimiento
Representación formal	Participación	Democracia formal
Elitismo	Ausencia de liderazgo	Democracia formal
Cívico / privado	Lo personal es político	Público / privado
Educación pública de grado / escuela privada	Escuela libre y desescolarización	Educación pública masiva
Club	Escena	Club
Alta cultura	La vida es arte	Cultura de masas
Alta costura	Boutique	Cadena comercial
Consumo de alto nivel	Anti-consumo	Consumo masivo
Materialista	Anti-materialista	Materialista
Moderación	Libertad	Represión
Sobriedad	Actitud libertaria	Respetabilidad
Adaptación a los roles	Trascender los roles	Negociar los roles
Masculino / femenino	Quiebra de las barreras de género	Masculino / femenino
Individualismo posesivo	Individualismo fraternal	Colectivismo

Fuente: Hall, S. (2014). *Rituales de resistencia* (4.ª ed., pp. 38-39). *Traficantes de Sueños*.

Otro dato importante es que muestra y articula su oposición a los valores e instituciones dominantes. Esta postura tiende a ser reprimida por la cultura de control y dominante y los tilda frente a la sociedad como “delincuentes”.

Uno de los aspectos más destacados gracias a la contracultura fue el tema del consumo recreativo de las drogas. Consumo que generalmente se le atribuía a los hippies pero no era exclusivo. No eran el único grupo que acudía a ellas.

Las drogas tuvieron un importante y gran impacto en las interacciones sociales. Eran el tema central de las conversaciones y, mientras más uno sabía sobre ellas, generaban un reconocimiento frente a los otros. Paralelamente, uno de los usos más habituales de las drogas era para “desprenderse” o alejarse por un momento de la realidad para entrar en zonas mentales autocreadas que eran mejores que la realidad misma.

Capítulo 2: Series, Novelas y Sitcoms

Antes de hablar de lo que es una sitcom, es conveniente mencionar primero acerca de los programas de ficción en general. Umberto Eco en *La Estrategia de la ilusión* (1995), la televisión organiza una gran parte de los contenidos en torno a las ficciones, entendida como un contrato comunicativo que genera un efecto de realidad en la audiencia. En este marco entonces es necesario diferenciar entre tres formatos centrales: las novelas, las series y las sitcoms.

Estas tres palabras suelen aplicarse de manera errada, pero justamente no significan lo mismo. Una novela no es lo mismo que una serie y por sobre todo no es para nada similar a una sitcom (Eco, 1995).

Dentro de este trabajo vamos a hablar sobre las sitcoms. Pero antes de adentrarnos en ellas hay que entender a, si se quiere decir de una manera, sus predecesores, que aún siguen vigentes, que son las series y las novelas.

Estas tres palabras generalmente se las aplica de manera errada. No es lo mismo una novela que una serie y, mucho menos, una sitcom.

Las novelas, para introducirlas, pueden ser también conocidas bajo el nombre de *soap operas*. Un término originado en Estados Unidos -aunque el género nace en Europa en el siglo XIX gracias a los folletines de literatura popular-, que presenta una serie de características puntuales para sus producciones televisivas.

Las *soap operas*, como señala Vilches en *La televisión: los efectos del bien y del mal* (1993) se caracterizan por:

- Tener como target o público clave a las personas mayores de edad o bien amas de casas. Es decir que, en carácter general, se dirigen a mujeres que luego, con la aparición del mercado adolescente o de la juventud, comenzaron a producir novelas adolescentes.
- Estas historias, de tirada diaria, comienzan a producirse sin un número fijo o estimativo de capítulos, además de tener tramas que no se cierran sino que

continúan siempre en la siguiente emisión. Esto corresponde a historias del tipo lineales.

- Presentan rasgos como una gran multiplicidad de tramas, exaltaciones de los sentimientos y el uso de personajes muy estereotipados.
- Por momentos las tramas tienen cierres que no continúan en el siguiente capítulo. Esto ocurre cuando se divide, por ejemplo, dos o tres emisiones para un problema puntual que inicia en el primer capítulo pero termina en el tercero sin excepción.
- Ejemplos de novelas americanas reconocidas: *Dallas* (foto debajo), *General Hospital*, *Flamingo Road*.



A la hora de definir las series y las sitcoms hay que aclarar que por más que se utilice como palabras similares, esta última presenta rasgos y características puntuales que la diferencia.

En el caso de las similitudes:

- Ambas poseen tramas episódicas. Es decir que cada problema tratado en un capítulo termina en el mismo y rara vez hacen una continuidad de tramas como en las novelas.
- Sus capítulos se agrupan en conjuntos de aproximadamente 13 a 20 capítulos denominados "temporadas".
- Pese a ser series episódicas divididas en temporadas, siempre respetan una temática general.
- Poseen una duración de entre 20 a 40 minutos. En el caso de series denominadas series de largo recorrido, la duración se prolonga a 60 minutos.
- Series conocidas: *Star Trek*, *I Love Lucy*, *Breaking Bad*, *Criminal Minds*.

Cuando mencionamos a las sitcoms, pese a ser un tipo de serie, tenemos que hablar de la llamada *comedia de situaciones*.

Este tipo de serie se diferencia del resto gracias a tener rasgos como:

- Siempre responden al género de comedia.
- Sus capítulos siempre ocurren en los mismos lugares y con los mismos personajes.
- Su duración en general es de 30 minutos donde 22 son de la serie más 8 minutos de publicidad.
- Sirven como programas embudos. Esto quiere decir que agrupan o juntan a las audiencias para luego dar paso al horario estelar o prime.
- El rodaje es siempre dentro de estudios de aproximadamente 5 metros de largo y ambientados para cada sitcom.
- Uno de sus rasgos más importantes es la incorporación de risas grabadas o en vivo para enfatizar los chistes dentro del guión.
- Cada episodio posee una estructura bien definida:
 1. Hay un teaser: escena inicial de la serie.
 2. Créditos introductorios con una canción distintiva del programa.
 3. Pausa comercial
 4. Primer acto
 5. Pausa comercial
 6. Segundo acto
 7. Pausa comercial
 8. Tercer acto y final
 9. Créditos finales
- Hay un gran uso del recurso de la redundancia o *running gag*. Esta se usa cuando un personaje recapitula lo ocurrido en el mismo episodio. Muchas veces para hacer un chiste o diálogo cómico.
- Uso de frases pegadizas o contagiosas que luego quedan en la mente de la audiencia.
- Los personajes suelen ser complejos y representan un estereotipo/arquetipo determinado. Tal representación se construye desde las virtudes hasta los defectos. Por otro lado, la audiencia tiende a identificarse con ellos, reconociéndose o sintiéndose en parte a sus virtudes, defectos o situaciones de vida.
- Características de producción:
 - A. Uso de múltiples cámaras e individual.
 - B. Planos sencillos, siempre abiertos y con movimientos de cámara acotados.
- Series famosas: *Friends*, *That 70's Show*, *How I met your Mother*, *Married with Childrens*.

Dentro de las telenovelas, series o sitcoms, se cuentan historias estereotipadas y que están contextualizadas y enmarcadas dentro de un marco social e histórico.

Pero, ¿cómo es la realidad dentro de la ficción misma?.

Lorenzo Vilches, dentro de su trabajo *La Televisión: Los Efectos del Bien y del Mal* (1993), habla acerca de esta incógnita.

La televisión, hoy también streaming, afecta e influye sobre nuestra percepción y construcción de la realidad. Estos efectos de *aculturación* se pueden explicar gracias a la teoría del aprendizaje social (Vilches, 1993, p.88).

Su metodología es en base al análisis del contenido de los medios y con los cuales se recogen resultados que dicen que temas, contenidos, caracteres, entre otros, son predominantes y afectan a la visión de la realidad por parte de la sociedad (Vilches, 1993, p. 89).

George Gerbner (1976), teórico de la comunicación que estaba muy interesado en los efectos de la televisión en la sociedad, para poder explicar esta problemática desarrolló *la teoría del cultivo*.

En resumen este trabajo propone que mientras más tiempo una persona pasa mirando la pantalla de la televisión, hoy aplicable al mundo de la internet, más fácil sería que este construya una realidad social creada totalmente por ella. Esto podría asemejarse a como hoy los medios masivos de comunicación crean las realidades dentro de la sociedad dando a entender que no hay una realidad real, sino mediada por los mismos medios y sus públicos.

Gracias a los resultados aportados por el autor y su trabajo, un estudio dedicado a la violencia dentro de la televisión norteamericana reflejó el poder de las relaciones dentro de la sociedad donde dominan los hombres blancos mientras que las mujeres, los niños, los extranjeros y la gente de color son las víctimas. Incluso puede desprenderse la visión de que los mismos afroamericanos y extranjeros a veces son los victimarios.

Además, mostró que los espectadores más asiduos eran sexistas, temerosos del crimen y manifestaban estereotipos negativos hacia los ancianos (Gerbner, 1976).

Siguiendo con lo que Vilchez menciona en su libro, y que nos ayudará a entender la serie que se estudia en este trabajo, hay que hablar de lo que él llama "*la mujer andrógina*".

Para entender ese término el autor explica que, en principio, hubo un gran predominio en personajes masculinos en comparación a los femeninos.

Los primeros siempre tenían altos puestos laborales, con prestigio y poder. Además, poseían un carácter serio, racional y a veces agresivo.

En contraparte, las mujeres solo eran amas de casa desempleadas pero, adentrándose en la cuestión racial, si eran blancas podían ser altruistas, resistentes a las tentaciones y persistentes en sus tareas. Mientras que las mujeres no blancas, a la hora de buscar trabajo, tendían a aspirar o identificarse con los roles masculinos de los hombres blancos. Algo que de ser una mujer blanca sería más que extraño y raro.

Acá es donde entra el término de mujer andrógina (Vilches, 1993). Con el desarrollo de la conciencia sobre la igualdad de género, comenzó a aumentar el protagonismo de los personajes femeninos como así lo era en la vida real. El término refiere al nacimiento de un nuevo estereotipo femenino, una imagen renovada de la mujer donde se combinan las funciones construidas socialmente para el hombre con el comportamiento propio de su género.

A partir de este estereotipo se habla de una mujer que es atlética, dominante, fuerte e independiente pero sin dejar de lado la empatía, la gentileza, su afectividad y ternura.

Sin embargo, pese a aparecer esta nueva idea de las mujeres, Vilchez sostiene que el antiguo modelo femenino donde es sumisa, ama de casa, entre demás, sigue apareciendo.

También se habla acerca de las minorías en concreto. El autor sostiene que desde la década de 1950 y en adelante, las minorías siempre fueron idealizadas con características negativas o incluso vulgares.

Cuando se hablaba de los *indios* -los nativos americanos-, siempre eran mostrados como borrachos, cobardes, asaltadores de trenes y diligencias, salvajes, sanguinarios y carentes de puntería. Una visión muy vista desde los primeros westerns aunque con contradicciones a los acontecimientos históricos que tiene Estados Unidos como "*la batalla de Little Bighorn*", donde el 7mo Regimiento de Caballería perdió de manera aplastante frente a las denominadas *tribus indias* lideradas por *Caballo Loco*, *Toro Sentado* y *Pizi*.

Todos nativos norteamericanos de gran renombre histórico.

Los afroamericanos también fueron fuertemente representados de forma negativa.

Ya para la década de 1970, eran relegados a trabajos de poco prestigio social

sumado a que poseían un bajo nivel social con grandes problemas económicos.

Y si hablamos de las personas de ascendencia asiática, si eran hombres no podían alcanzar grandes aspiraciones laborales. Solo llegaban a ser lavanderos, cocineros, camareros o expertos en karate. Mientras que a las mujeres se las representaba como dóciles, sumisas, exóticas, sexys y diabólicas a la vez (Vilches, 1993, pp. 142).

En paralelo el autor afirma que gracias a los estudios de las series, en especial las *soap operas*, han salido estudios sobre las series televisivas. Estas sirvieron, y van a servir en este trabajo, para notar de manera cuantitativa, objetiva y sistemática el contenido dentro de las series.

Estos contenidos son, según Vilches:

1. La gente en televisión:

Cómo aparecen y ven a las minorías, los comportamientos de los afroamericanos en televisión, estereotipos de los personajes y rasgos demográficos.

2. El sexo en televisión:

Diferencias sexuales en los comportamientos en televisión. Esto refiere a los estereotipos sexuales y sus acciones o actos.

3. Comportamientos sociales y antisociales:

Cómo es la tendencia en el uso de drogas y alcohol.

4. Las familias:

Roles y estructuras familiares, interacciones con la publicidad y, por último, la familia afroamericana en televisión.

A su vez, estos estudios miran los efectos de las series en la audiencia. Los resultados arrojan que, muchas veces, los personajes sirven de modelos para los espectadores y, adicionalmente, no hay que dejar mencionar que los mismos espectadores ven e interpretan a las *soap operas* como algo real.

A toda esta teoría, sobre cómo se ven los estereotipos e idealizan, puede anexarse el pensamiento de Michel Foucault en su libro *El orden del discurso* (1973).

Cuando hablamos de la frase que compone al título, referimos a cómo dentro de las sociedades los discursos no circulan de una manera libre. Estos son descubiertos bajo ciertas condiciones que regulan la producción y la circulación.

Foucault (1973) afirma que hay un monopolio, una apropiación del discurso. Los mismos son establecidos por los colectivos que tienen el poder y, además, controlan su producción y circulación con el fin de mantener su posición dominante (Foucault, 1973).

Cuando se habla de la posición dominante, se habla sobre el status quo. Esto a su vez impide por ejemplo los discursos de la oposición, que son producidos por determinados grupos sociales y en determinados contextos.

En definitiva lo que genera el orden del discurso, y el porqué puede agregarse a la teoría descrita en este capítulo, es que gracias a la influencia de quienes ejercen el poder y regulan la producción y circulación de discursos construyen, mantienen y refuerzan lo que, para ellos, es “lo real”. Esta realidad construida genera ideas, conocimientos pero legitimados por ideologías, valores y saberes. Y esto puede verse en el racismo o el sexismo dentro de los discursos televisivos.

Capítulo 3: Estados Unidos en la década de 1970

Hablar de los años 70 dentro de los Estados Unidos no es tarea fácil. Hay que comprender que esta década es difícil de describir ya que abarca una gran cantidad de momentos, movimientos y panoramas políticos que fueron apareciendo y creciendo progresivamente a lo largo de los años y décadas anteriores, pero que, sin embargo, siguieron resonando en los setenta.

En este trabajo vamos a mencionar sucesos que, incluso pese a remontarse hasta 30 años antes de la década a estudiar, sirven para entender cómo era y se desarrollaba la vida de la sociedad norteamericana además de su panorama sociopolítico.

Racismo

Cuando hablamos de racismo dentro de los Estados Unidos, seguramente resuene el nombre de George Floyd por la repercusión que dio su muerte producida por dos policías de tez blanca en la ciudad de Minneapolis en el año 2020.

La cuestión racial, a pesar de la actualidad de algunos sucesos relacionados con este tema, proviene desde los inicios de Estados Unidos como nación e incluso desde mucho antes.

Los primeros asentamientos esclavos, formados exclusivamente por personas de tez negra y oriundas de África, datan del siglo XVII y XVIII con la conformación de

las denominadas *Trece Colonias*, nombre dado a las primeras colonias inglesas en llegar a la costa este de América del Norte y asentarse en ella.

Desde el inicio de las colonias y durante la formación de la nación norteamericana, los terratenientes anglosajones veían con buenos ojos y estaban a favor de la mano esclava.

Gran parte de esto fue posible ya que para ellos, como dueños de grandes porciones de tierras, era muy rentable comprar africanos y hacerlos prisioneros con el fin de explotarlos con arduas y pesadas tareas sin descansos.

Para tener idea, el precio de una persona de tez negra para poder comprarla rondaba entre los U\$D 25 a U\$D 1500 (y cada dólar de aquel entonces equivalía a 27 dólares de hoy).

Dicho panorama sobre los esclavos siguió tal cual se describió hasta 1861, año en el que, poco después de que Abraham Lincoln asumiera la presidencia, se dio inicio a la Guerra Civil de Estados Unidos con la invasión, por parte de la Unión, del Fuerte Sumter, en Carolina del Sur, que formaba parte de uno de los dominios de los Confederados, grupo que, a diferencia de la Unión del norte, quería seguir defendiendo la expansión de la esclavitud por los estados.

Luego de cuatro intensos años en guerra, esta llegó a su fin luego que los Confederados del Sur se rindieran debido a las bajas que sufrieron además de la pérdida de terrenos sureños.

No obstante, pese a que en 1865 finalizó la guerra, lo importante para este trabajo es que dos años antes había ocurrido un hecho histórico.

Con la toma de Richmond (estado de Virginia), capital confederada, Abraham Lincoln fue allí a firmar una proclamación donde afirmaba que todo esclavo a partir de entonces era un hombre libre y, a su vez, como gesto público de ello, se sentó en el escritorio de Jefferson Davis -único presidente de los estados confederados del sur durante la guerra-, para decir que tanto él como presidente y la Constitución estadounidense tenían autoridad sobre aquella tierra.

La importancia de lo reciente dicho radica en que este es el punto dentro de la historia norteamericana cuando se deja de hablar de esclavitud pero se empieza a denotar las bases de lo que conocemos aún como el racismo dentro de la nación.

Con la derrota frente a la Unión, entre los Confederados del Sur comenzó a nacer un sentimiento de rencor y odio hacia los viejos esclavos negros. Para ese momento ya eran hombres libres. Incluso gracias a este aflore de sentimientos negativos, nació el *Ku Klux Klan*, grupo de ultraderecha históricamente reconocido por

promover principalmente la supremacía blanca y, por lo tanto, el racismo, la xenofobia, el antisemitismo y la homofobia.

De esta manera, lo que en su momento fue la esclavitud, empezó a transformarse o a mutar en la segregación. Si antes eran prisioneros, con este nuevo panorama, los afroamericanos volvieron a ser relegados. Esta vez, gracias a la separación de espacios, leyes y servicios.

Su sometimiento en el sur, pese a la abolición de la esclavitud, no descendió al punto que muchos de los nuevos hombres y mujeres libres huyeron a lugares como Wisconsin, estado que, durante la Guerra Civil fue fiel a la Unión.

Para mediados de la década de 1960, más de la mitad de los afroamericanos vivía en el norte del país (Nevins, 2006). Estos ya estaban más que negados a ser discriminados racial y étnicamente gracias a la cultura política progresista adoptada por el presidente Theodore Roosevelt, quien hizo mucho hincapié en la liberación de los antes oprimidos .

La segregación, sin embargo, fue aceptada socialmente hasta mediados del siglo XX. La cuestión racial llegó a ser un dilema nacional en los años 40. Al momento en que Estados Unidos entra en la Segunda Guerra Mundial, sus fuerzas también estaban divididas por el color de piel. Los soldados afroamericanos pedían y exigían que hubiera una victoria interna como en el exterior. En este último derrotando a Hitler pero, cuando se hablaba del interior, pedían que se eliminaran las controversiales *leyes Jim Crow*. Estas fueron un conjunto de leyes, promulgadas por las legislaturas estatales blancas, que proponían la segregación racial dentro de todas las instalaciones públicas bajo el lema "*separados pero iguales*".

Pero aunque parezca algo irónico con el panorama comentado, en ciertos casos estaba bien visto o "aceptado" que un hombre blanco tuviera una relación con una mujer de tez negra pero, en contraposición, si un afroamericano estaba saliendo con una mujer blanca, era algo que se rechazaba rotundamente (Nevins, 2006).

Aún en la década de 1950, era común el asesinato de afroamericanos. Para peor, si esto ocurría en uno de los estados sureños, el asesino no era castigado por sus actos. El punto de inflexión ocurrió en 1955 con dos momentos en concreto.

El primero fue el 28 de agosto en Mississippi, donde encontraron sin vida el cuerpo de un chico, hasta ese momento desconocido por todos, llamado Emmett Till. Originario de Chicago, el 24 de agosto fue al pueblo de Money a visitar a unos familiares. En el transcurso de ese viaje, tuvo la mala fortuna de entrar a un almacén donde fue acusado de *coquetear* con la cajera. El esposo de esta junto a su medio

hermano, ambos blancos, raptaron al muchacho, lo lincharon, le dispararon en la frente y finalmente lo arrojaron al río Tallahatchie. Las circunstancias que rodearon la muerte de Emmett Till conmocionaron al país. La población blanca del norte estaba tan escandalizada como la población negra y los periódicos se hicieron eco de la noticia.

Por otro lado, el hecho más resonante fue el caso de Rosa Parks. Para esta época, y nuevamente gracias a las leyes Jim Crow, los autobuses estaban divididos por una línea que separaba a los blancos en el frente y centro mientras que los afroamericanos iban siempre atrás.

Sin embargo, estos últimos podían ocupar los asientos centrales pero, si un blanco les pedía su asiento, debían cederlo sin queja alguna.

El 1 de diciembre, Parks se negó a cederle su asiento a un hombre blanco y fue encarcelada por ello.

A su vez, estos actos iniciaron lo que se conoció como la revolución de los derechos civiles, un movimiento de lucha, largo, y no violento que buscaba el acceso a la igualdad de derechos civiles ante la ley de los ciudadanos afroamericanos.

Retomando con el caso de Rosa Parks, su encarcelación devino en lo que se llamó "*el boicot de Montgomery*". Liderados por el pastor baptista Martin Luther King, comenzó una obstrucción de más de 300 días hacia el sistema de transporte público de la ciudad.

En respuesta al evento, y para finalizar el boicot, al año siguiente el Tribunal Supremo declaró ilegal la segregación en autobuses, escuelas, restaurantes y otros lugares públicos.

Posteriormente al hecho de Montgomery, King dedicó los próximos años de su vida a la lucha por la igualdad racial por medio de marchas, boicots, bloqueos, toma de edificios, entre otras acciones.

Algo a destacar es que siempre los actos fueron pacíficos. Además, optó por buscar alianzas con los sectores más liberales para llegar a reformas (Nevins, 2006).

Según el pastor, el cambio llegaría con la colaboración de los hombres blancos.

Desafortunadamente, Martin Luther King fue asesinado en 1968 aunque la lucha por la igualdad social continuó.

En paralelo, en aquellos años, algo que preocupó a la comunidad negra fue el asesinato y reemplazo de John F. Kennedy por Lyndon B. Johnson. La preocupación radicaba en las posturas de los mandatarios. Kennedy siempre se mostró a favor de

los derechos y la lucha de los afroamericanos, mientras que Johnson nunca se había mostrado a favor de la lucha por los derechos.

Para la sorpresa de todos, entendió la lucha por los derechos y usó todo su poder e influencia para conseguir que el Congreso aprobara la ley de derechos civiles en 1964. Esta ley promulgaba que se prohibiera la discriminación en los espacios públicos pero, además, pasaba a ser ilegal la discriminación en el trabajo por sexo, raza u origen nacional.

Pese a que la lucha por la igualdad se caracterizó por su accionar pacifista, hubo otra parte de afroamericanos que manifestaban su rencor hacia los blancos y preferían reclamar sus derechos mediante la confrontación. Estos rechazaban la resistencia, los reclamos pacíficos y las alianzas de Luther King por lo que demandaron la creación del *poder negro* o "*Black Power*", un movimiento que sostenía que el destino de los afroamericanos no podía depender de la sociedad blanca y, por ende, crearon instituciones y movimientos propios que formasen la agenda de la comunidad negra.

Así como los movimientos pacíficos tuvieron sus pilares gracias a Rosa Parks o Martin Luther King, el poder negro estuvo fuertemente influenciado por las ideas de Malcolm X.

Su pensamiento e ideología tenía una gran tendencia a lo separatista como nacionalista. Gracias a su gran oratoria e inteligencia, insistió e influenció a que los afroamericanos tomaran conciencia y se levantaran contra los blancos en defensa de sus derechos hasta poder alcanzar sus cometidos.

Según él, la población negra debía estar orgullosa de sus raíces africanas. Además, criticó a King ya que para Malcom X debían llegar a la libertad usando todos los medios posibles, incluyendo la violencia.

Con este contexto desarrollado por Malcolm X, en 1966, se fundó el *Partido de las Panteras Negras*, una organización que incentivaba la autodefensa de la sociedad negra y, además, a poder portar armas.

El movimiento lleva el nombre de dicho animal gracias a que, en la naturaleza, este no ataca porque sí. Lo hace cuando se siente atacado, hostigado o acorralado por lo que responde fuertemente a su agresor. Esta definición es donde el partido toma las ideas de autodefensa de Malcolm X.

El partido llegó a su apogeo pero también su declive durante la década de 1970. Pese a tener presencia en 68 estados, gracias a los informes sobre tráfico de drogas y extorsiones que difundían los grandes medios, el movimiento decayó al

punto de quedar completamente aislado por la pérdida de aprobación de la población.

Contracultura

Dentro de Estados Unidos, la contracultura no pasó desapercibida. Recordemos que esta era y es el movimiento que defiende e incentiva un modo de vida, acciones, costumbres y valores que son sumamente contrarios u opuestos a los principios que posee la cultura dominante.

Teniendo como referencia esa definición, podemos decir que lo antes narrado sobre el racismo y los movimientos de los derechos civiles también constituye uno de los pilares sociales dentro de la contracultura emergente en Estados Unidos en los años '60.

Con la finalización de la Segunda Guerra Mundial, el panorama social cambió rotundamente.

Entre 1946 hasta mediados de la década de 1960, surgió la *Explosión de la Natalidad*, época de la cual se desprende el término generacional de *baby boomers* en referencia a todos los nacimientos postguerra.

Otro de los grandes efectos producidos por la guerra, fue comenzar a hablar de una nueva etapa generacional, una nueva etapa dentro de la vida de una persona. A los términos “joven” y “adulto” se le agregó el término “adolescente” (Morison, Commager & Leuchtenburg, 2017).

Este último llegó para romper el esquema dentro de, si se quiere llamar, “plan de vida” de una persona. Antes de la guerra, una vez que un joven finalizaba sus estudios pasaba directamente a la vida adulta con la búsqueda de un trabajo, una relación estable, una vivienda e hijos, etc. Lo que luego desembocaría en el *sueño americano* y estándar de vida de una familia tipo.

La llegada de los ahora conocidos como “adolescentes” significó una gran serie de cambios dentro de la sociedad norteamericana y mundial.

Como se mencionó antes, una vez finalizado los estudios proseguía, por ejemplo, la búsqueda de un trabajo. Entre los adolescentes de la posguerra era muy común que, en lugar de ello, decidieran tomarse un *año sabático* para saber qué hacer con su vida. Pero algo que englobó a la contracultura en los Estados Unidos, en la década del sesenta, fue el origen del conocido movimiento *hippie*.

Sus inicios fueron gracias a la toma de los valores de su generación previa, *los beatniks*. Estos valores eran la oposición al consumismo/capitalismo, el pacifismo, la revolución sexual, el amor libre, la preocupación por el medio ambiente y la vida simple y distendida contraria a toda tendencia marcada por el sistema.

Por otra parte, entre sus formas de expresión se valoraba e incentivaba el consumo recreativo de drogas alucinógenas -principalmente LSD y marihuana- y escuchar rock psicodélico, groove y folk.

La diferencia entre el movimiento hippie frente a su antecesor era que optaban por la utilización de colores en lugar de prendas monocromáticas y de estilo fúnebre. Además de una imagen con el cabello largo y, en general, siempre las flores predominaban en sus prendas.

Aunque gracias a este aspecto, frecuentemente, eran tildados de vagos, holgazanes, sin aspiraciones de vida o desempleados.

Algunos de los grandes íconos y estandartes del movimiento hippie, ligados a la música, fueron Jimi Hendrix, Eric Clapton, Janis Joplin, The Doors, Jim Morrison, Bob Dylan, John Lennon, entre otros.

Con el movimiento hippie como motor contracultural, la nueva juventud comenzó a protestar y manifestarse en cuestiones, que ahora se detallarán, como la liberación femenina, igualdad racial (por eso tanto la revolución por los derechos civiles como los Panteras Negras entran en la contracultura), entre otras.

Segunda Ola Feminista

Las mujeres entre la década de 1960 hasta los años 80 comenzaron a tener roles dentro de la sociedad.

A finales de los años '50, la sociedad norteamericana empezó a observar el descontento de muchas mujeres con respecto al estatus que tenían en la sociedad. Empeorado con el hecho que la misma sociedad les negaba hasta el derecho al estudio.

Con la llegada al poder del presidente Kennedy, las mujeres comenzaron a tener cambios gracias a la postura a favor de la igualdad por parte del mandatario así como una parte de suma importancia en su agenda política.

Tal así que en 1961 se creó la *Comisión Presidencial sobre el Estatus de la Mujer* y Esther Peterson, defensora de la mujer dentro del país, fue nombrada como la primera mujer en un puesto de alto rango.

Esta segunda ola comenzó gracias a esta comisión antes señalada, sumado a la publicación del libro *La Mística de la Femenidad* (1963), de *Betty Friedman*, una de las madres del movimiento feminista en los Estados Unidos.

Con la llegada de la década del '60, y gracias a la creación de la píldora anticonceptiva en 1961, uno de los cambios más grandes producidos por el feminismo -y también el hippismo-, fue la *Revolución Sexual*.

Este fue un profundo, y radical a su vez, cambio dentro de los conceptos de lo que era la moral sexual, el comportamiento humano y sus relaciones sexuales. Se criticó a lo que se conocía como la *moral victoriana*. Este modelo se caracterizaba por la prudencia sexual, el código de etiqueta social, la educación sexual como algo tabú y, entre otras cosas, llegar virgen hasta el matrimonio en el que la mujer experimentaba por primera vez una relación sexual con su marido.

Para muchas mujeres de clase alta y media, cuando llegaba la hora de consumir el acto, les resultaba traumatizante ya que hasta ese momento nunca habían tenido siquiera educación al respecto (Morison, Commager & Leuchtenburg, 2017)..

La revolución buscó reformas como la denominada *amor libre*, término que, además de existir incluso previo al siglo XX, refería a la libertad matrimonial. Según John Humphrey Noyes (1870), el matrimonio funcionaba como un método de dominio sobre la mujer, frente al cual el amor libre representaba una alternativa de emancipación.

El movimiento feminista tomó este significado y lo transformó hasta en un ideal en su lucha. El amor libre durante la década de los '60, también alentado por el movimiento hippie, suponía no sólo la libertad sexual/matrimonial de las mujeres sino también de los hombres.

A partir de aquel momento al amor libre se lo reconoció como una "sexualidad alternativa" y una característica de la contracultura. Los nuevos parámetros sexuales, bien vistos en los adolescente, eran el sexo premarital, sexo espiritual y el poliamor. Todas estas fueron consideradas prácticas promiscuas por parte de la generación juvenil.

Esta nueva visión sobre la sexualidad, con el auge de la guerra de Vietnam e impulso de los hippies, llegó a representar el eslogan del reconocido *Verano del Amor* de 1967: "*Haz el amor, no la guerra*".

Movimiento LGBT

Con el éxito de la Revolución Sexual en California, en New York comenzó a surgir el *movimiento de liberación LGBT*.

Como explica David Carter en *Stonewall: The riots that sparked the gay revolution* (2004), los movimientos homófilos ya eran conocidos. Entre las décadas de 1950 y 1960 los gays, bisexuales, lesbianas y transexuales intentaban demostrar a la sociedad que ellos no eran diferentes a aquellos considerados “normales” para el contexto con protestas sin confrontaciones o disturbios (Carter, 2004).

Llegando a finales de los años ´60 la situación comenzó a tornarse más aguerida gracias a la cantidad de movimientos contraculturales y no solo el de la comunidad LGBT.

Pero el gran cambio ocurrió cuando, el 28 de junio de 1969, se produjeron los *disturbios de Stonewall*. El nombre se debe al lugar del hecho que era el conocido pub *Stonewall Inn*. Bar que, junto con otros, era de los pocos que permitían el acceso a personas reconocidas abiertamente como homosexuales pero también a drag queens, transexuales, prostitutos masculinos y jóvenes sin techo (Carter, 2004).

El problema dentro de este pub, así como algunos otros, era que estaban bajo el control de la mafia por lo que era común que la policía hiciera redadas en ellos.

En la madrugada del 28 de junio la policía, algunos encubiertos de civil y otros no, entró al pub. La redada no resultó como esperaban ya que, quienes estaban adentro, se negaban a dar sus identificaciones así como ser escoltados fuera del local.

Una vez echados a la fuerza del pub, y ya con una gran muchedumbre fuera además de clientes arrestados en furgonetas, los verdaderos problemas ocurrieron cuando al momento de llevarse a un patrullero a una mujer de las que describían como “una típica marimacho neoyorkina” (Carter, 2004), comenzó a forcejear con los policías y todos los espectadores del hecho empezaron a agredir a los uniformados e intentar tumbar a las camionetas de la policía.

Gracias a este hecho se formó el *Frente de Liberación Gay* y la *Alianza de Activistas Gays* y exactamente un año después de los disturbios de Stonewall, además de conmemorar lo ocurrido, se celebró la primera marcha por el orgullo gay.

Música y Psicodelia

Durante los años sesenta y toda la década siguiente, la música disco y por sobre todo el rock se consolidaron como los dos géneros más escuchados por toda una nueva generación de jóvenes adolescentes. En los primeros años, la nueva ola de música británica ganó una gran fama y reconocimiento popular en los Estados Unidos. Incluso es importante remarcar que gracias al desembarco de The Beatles en el país, se originó lo que se denominó la “invasión británica”. Este fue un fenómeno, como lo explica Chastagner (2012), que implicó una transformación cultural donde el rock pasó de verse como un entretenimiento juvenil a un espacio de resistencia.

Bandas como *The Who*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Black Sabbath*, *The Yardbirds* o *The Rolling Stones* además de alcanzar una gran fama a nivel mundial, también lograron reforzar identidades juveniles que tenían una oposición declarada al orden establecido.

Por otro lado, *The Kinks*, grupo de rock caracterizado por la rebeldía y un sonido crudo y distorsionado, dio a origen al garage rock uno de los principales géneros de rock que se tomó como una música de rebelión por los jóvenes. Con esto podemos afirmar lo que Hebdige plantea en su libro *Subcultura: El significado del estilo* (1979), donde planteó a esta música como una práctica de resistencia. A su vez, esta primera ola fue acompañada con lo que luego se denominó “La respuesta Estadounidense”, otro movimiento que dio a conocer y llevar a la fama mundial grupos y artistas como *Jimi Hendrix*, *The Beach Boys*, *The Doors*, *Janis Joplin* o *Bob Dylan*. Como señala Simon Frith en *Efectos sonoros: Juventud, ocio y la política del rock and roll* (1981), estas nuevas expresiones musicales y artísticas se fueron tornando también en vehículos políticos que lograban reflejar las tensiones de clases, género y raza en la sociedad estadounidense.

Particularmente hay que tomar el ejemplo de Bob Dylan que fue un antes y después en la música rock y contracultura norteamericana. Esto debido a que se presentó en el festival Newport Folk Festival, conectó una guitarra eléctrica y comenzó a forjar el camino al rock psicodélico. Este género como recuerda Frith (1981), era un símbolo de ruptura radical a todos los géneros conocidos, incorporando drogas, nuevas estéticas y aparte, un discurso de transformación y conciencia ligado al movimiento hippie. El impacto de este nuevo género de rock no se limitó solo al estado de California de donde es oriundo, sino que se extendió a ciudades como New York con

bandas referente como *MC5*, *The Stooges* o *Velvet Underground* que luego con el tiempo darían paso a géneros como el punk, el new wave y el heavy metal. Incluso en el estado de Texas, un estado considerado ultra conservador, la contracultura musical tuvo su bastión en el reconocido festival de Austin donde nacieron artistas como Stevie Ray Vaughan.

En líneas generales, como sostienen Chastagner (2012), Frith (1981) y Hebdige (1979), la música juvenil de las décadas de 1960 y 1970 debe entenderse no solo como entretenimiento, sino como un espacio de significación social y de resistencia frente a la cultura dominante, donde se articularon estilos, identidades y prácticas de oposición.

Capítulo 4: That 70's Show



Foto del casting original de That 70's Show

Como dijimos al inicio de este trabajo, *That 70s Show* es una serie que cuenta la cotidianidad de un grupo de amigos y sus familias a lo largo de la década de los 70 en Wisconsin, Estados Unidos.

Más concretamente, la serie está contextualizada entre el 14 de mayo de 1976 y el 31 de diciembre de 1979. La sitcom arranca en 1976 porque ya a esa fecha se puede decir que hay un panorama político, económico y social bien delimitado.

Si hablamos de la política en concreto, pueden notarse entre diálogos o escenas puntuales, el caso Watergate, la posterior renuncia de Richard Nixon, la presidencia de Gerald Ford y Jimmy Carter, además de menciones de eventos puntuales de otros exmandatarios como Kennedy y Dwight Eisenhower. Desde la temática

sociopolítica pueden verse eventos como la lucha por la igualdad de derechos, la revolución sexual, la quema de vinilos de música disco, entre otros

Por otra parte, el director y guionista de serie, Mark Brazill, admitió que a la hora de pensar en la creación del programa se basó en su adolescencia:

Era mi vida, era como recordaba todo.

Muchas de las cosas que viste, fueron verdad.

That 70 's Show era mi infancia, incluso Red me hacía acordar a mi padre [...]

Conté la historia de mi infancia creciendo con mis amigos.

Mi paso por la secundaria se transformó en la serie.

La inspiración detrás de THAT 70S SHOW (MAQE#10) (*Mirá a Quién Encontré*, 2018, 1:13)

Antes de hablar puntualmente de los personajes y todo respecto a sus contextos, está bueno poder distinguir características puntuales y por qué la serie puede ser categorizada como una sitcom.

Como mencionamos al inicio del trabajo, esta serie encuadra perfectamente en la categoría de sitcom porque siempre responden al género de comedia, cada capítulo ocurre en lugares que se tornan repetitivos a lo largo de la serie y siempre con los mismos personajes.

Además, su duración generalmente es de 30 minutos previos al horario estelar. Son la antesala a ello y, algo de suma importancia, toda la sitcom posee risas grabadas para enfatizar los chistes dentro del guión.

Así como la serie está ambientada en la década del '70, cada actor del reparto representa a un estereotipo puntual de la verdadera época. Tal representación no solo es en base a los defectos, sino que también a las virtudes.

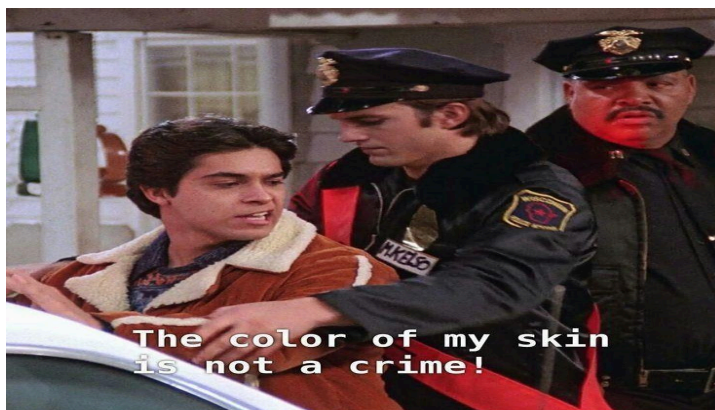
Pero antes de enfocarnos en cada personaje en concreto, no hay que dejar de lado, como se fue comentando en el capítulo 2, ejemplos de lo tratado pero puntualmente dentro de la serie.

Ejemplo de problemáticas y tópicos tratados dentro de la serie:

Sexismo



Cuestión Racial:



Machismo:



No obstante, y sumando a lo antes mencionado, dentro de *That 70's Show* se pueden observar otros campos que influyen o enmarcan como es la vista de la realidad dentro de la serie:

Demografía americana:



Homosexualidad



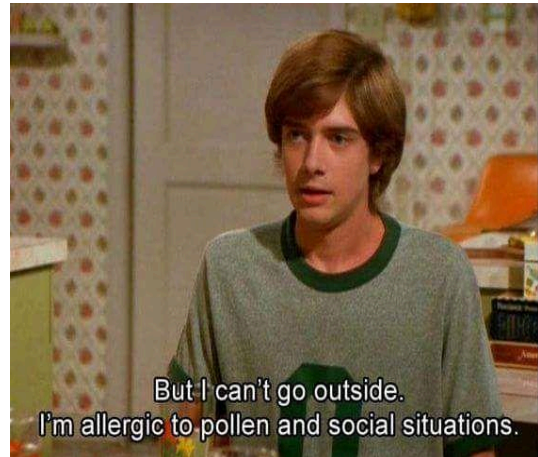
Antes de adentrarnos en cada uno de los personajes de *la serie*, es necesario subrayar nuevamente que los personajes en las sitcoms tienen y cumplen un rol estructural: encarnan a estereotipos sociales y culturales que permiten a la audiencia identificarse y, en simultáneo, reírse de sus defectos, problemas y contradicciones.

Como mencioné en el capítulo 2, la sitcom se caracteriza por construir mundos reconocibles a partir de situaciones cotidianas y personajes recurrentes, con lo que facilita la familiaridad y la complicidad del público (Vilches, 1993). En este sentido, cada personaje de la serie puede leerse como la representación de un arquetipo cultural propio de los años setenta.

Eric Forman

Eric es el personaje basado en el creador de la serie.

Ante todo una de sus grandes virtudes es que es buena persona con quien sea. Llegó a resignar ir a la universidad para ayudar en su casa por los problemas cardíacos de su padre. Físicamente es muy delgado sin musculatura, poco adepto al deporte y se lo reconoce como un *freak and geek* gracias a su fanatismo por *Star Wars* y los comics.



Forman, en resumen, es la personificación del estereotipo del perdedor y friki de la clase. Tal así que, durante todo el transcurso de la serie, fue adoptando diferentes apodos como "*Forgirl*" por su bajo rendimiento físico, "*Forflash*" por su duración en la cama con su novia, o bien "*Dumbass*" (tarado o estúpido en español) por su padre.

Eric y la tensión Generacional

Eric encarna las diferencias o bien las brechas de los jóvenes y sus padres. Especialmente con su padre, Red. Su relación conflictiva es denominada por Raymond Williams como una "estructura de sentimiento" (Williams, 1977). Es un choque entre los valores heredados de la posguerra - basados en el sacrificio, trabajo duro y por sobre todo, la obediencia - y los nuevos estilos de vida adoptados por la vida juvenil donde apostaba por la libertad, el ocio y la experimentación cultural.

En este sentido, Eric simboliza a los adolescentes que, como señala Hall (2014), construyen una identidad propia pero en oposición a la cultura dominante. Su afición por la ciencia ficción, los cómics y la televisión lo conecta con la subcultura de los geeks.

Finalmente Eric también puede verse desde otra perspectiva, la teoría del cultivo de George Gerbner. Acá el joven tiende a pasar horas frente a la televisión y el cine y luego termina absorbiendo esas narrativas como parte de su realidad (Gerbner, 1996).

De ahí que *Star Wars* o los cómics no sean solo un pasatiempo para el personaje, sino un modo de interpretar y significar su mundo.

Donna Pinciotti

Cuando hablamos de Donna, hablamos de la novia de Eric y, además, del personaje feminista de la serie.

Pese a que se la reconoce como el personaje más fuerte físicamente, es muy inteligente, segura y firme al punto que varias veces en la serie se la puede ver como arrogante.



Así como se puede ver en la imagen de arriba como en la próxima debajo, Donna es reconocida por ser la personificación dentro de la serie de la mujer feminista, progresiva y que lucha por la igualdad de género. Por otro lado, su personaje goza también de características (a propósito o no) y detalles como que se la reconoce como el personaje con más fuerza física de toda la serie, es muy inteligente, segura de sí misma y muy firme con sus convicciones, al punto que en varias ocasiones a lo largo de las temporadas podía caer o tenderse a ver rasgos de arrogancia.

Frases como la que se presentó arriba condensan o resumen la visión del personaje.

Es importante remarcar este estilo de dichos porque alimenta a lo planteado por Stuart Hall en *Rituales de Resistencia* (2014), donde las subculturas y los grupos subordinados encuentran sus discursos formas de oponerse a la cultura dominante. En este caso, Donna rompe con la imagen o estereotipo femenino tradicional de los años setenta e incluso con los precursores de los 50 y 60. Hablamos de un estilo de mujer que se la reflejaba sumisa, ama de casa y dependiente de su marido. Acá es donde el personaje más que seguir una forma ya planteada de mujer, prefiere definirse desde sus capacidades, sus intereses y por sobre todo su independencia.

Llegando al final de la serie, la ambición de Donna por convertirse en una importante periodista musical en la radio "Point Place FM" refuerza este posicionamiento. Incluso, en el libro *Mujeres del Rock* (2018) escrito por Anabel Vélez, se reafirma esta visión ya que la autora menciona que las mujeres desde los años 60 pero con mayor firmeza en los primeros años de los 70 y gracias a ejemplos como la carrera solista de la cantante Cass Elliot (ver foto a la izquierda), ex miembro de la reconocida banda The Mamas & the Papas, intentaban abrirse camino diferentes ámbitos donde históricamente fueron predominadas por los hombres, el musical en este caso.

Ejemplos como el de Janis Joplin, Cass Elliot o más tarde la mismísima Stevie Nicks (ex Fleetwood Mac) muestran que, incluso dentro de la contracultura, la igualdad "real" no estaba garantizada y para que las mujeres pudiesen ser tomadas en serio necesitaban siempre "un poco más".

Dentro de la cultura rock, nuevamente Anabel Vélez, reafirma que generalmente los artistas y músicos hombres eran elevados al status de "dioses".

En la serie, para ser más claro, el personaje de Steven Hyde hace un gran guiño a esta afirmación al ser invitado por el pastor de la iglesia de Point Place y dibujar para él como se ve Dios y los representa con una guitarra y afirmando: "No es Jesús, es (Eric) Clapton".

Finalmente con esta escena y más la afirmación de la autora, deja en evidencia lo difícil que era la escala personal y social de las mujeres en aquellos años.

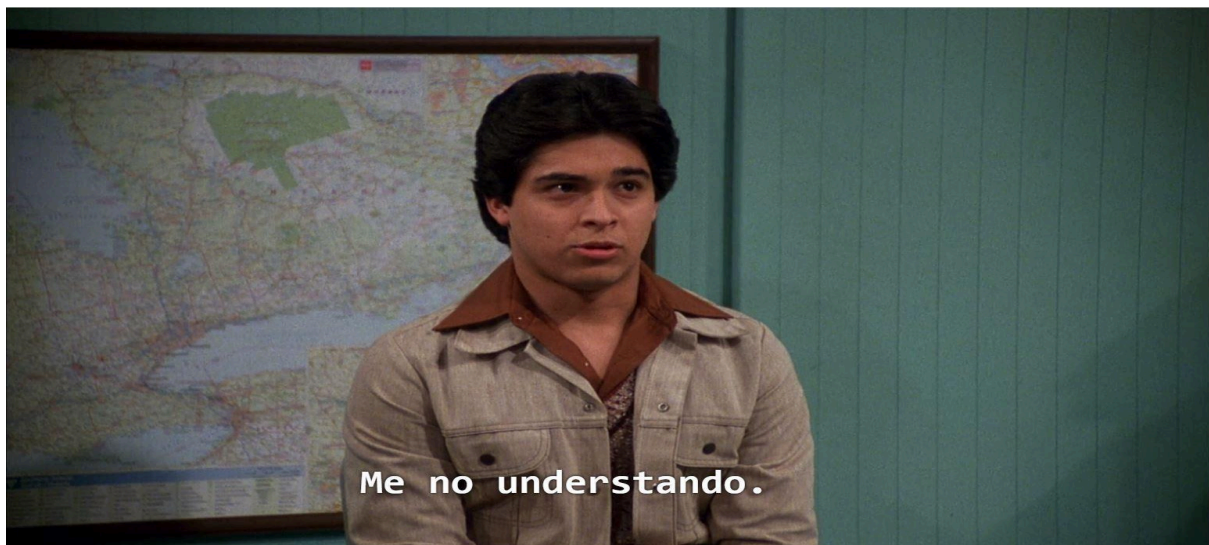
Sumado que hasta hoy en día, es más resonante hablar o escuchar de Eric Clapton, Jimmy Page (guitarrista de Led Zeppelin), Brian May (fundador y guitarrista de Queen), entre otros pero no de mujeres como Patti Smith (pionera de la música punk americana), Suzy Quatro (primer bajista mujer en llegar a la fama mundial) o Tina Weymouth (fundadora de los Talking Heads).

Con estos datos se puede decir y afirmar que el personaje de Donna, volviendo a la serie, tiene y transmite la determinación de imponerse por mérito propio así como lo hicieron las anteriores figuras históricas mencionadas. Aunque por otro lado su lucha contra la cultura dominante se ve mostrada o está más bien presente desde un registro cómico pero sin dejar de demostrar que hubo un gran desafío real en aquella época: obtener credibilidad, respeto personal y profesional en un mundo y un contexto laboral donde aún había fuertes prejuicios frente al género.

FES

Fes es un personaje muy peculiar dentro del programa y sin lugar a dudas representa el estereotipo del inmigrante tipo televisivo.

Discriminado por la sociedad justamente por venir desde otro país además de su tono de piel más moreno pero que busca encontrar su futuro dentro de Estados Unidos. Tal así que, al final de la temporada 5, se casa con la promiscua hermana de Eric, Laurie, para conseguir la residencia americana.



La particularidad de este personaje radica en dos temas:

1. Su nombre:

Fes no es su verdadero nombre, es el sobrenombre que adoptó gracias a sus amigos. Este corresponde a las siglas de *Foreign Exchange Student*.

Todos saben su verdadero nombre pero no puede ser dicho de lo difícil que es. El mismo personaje dijo en el capítulo 12 de la temporada 8, que las primeras cinco letras *K* de su apellido no se pronuncian dando alusión de la dificultad a la hora de pronunciar su nombre entero.

Recurrentemente a Fes también lo llamaron, dependiendo de los personajes, como "El extranjero", Hadji, Anwar, Sabu, Ali Baba, Pelé, Ahmad, Stalin, Tutankamón

2. Discriminación:

Como se dijo antes, una de las cuestiones más resonantes y que resalta la serie es el hecho que es extranjero y con piel de color morena lo que lo hace blanco de dichos raciales, o bien, el los dice contra sus discriminadores.

Pese a que sufre discriminación por su color y por ser inmigrante, dentro de la serie, a Fes se lo reconoce por tener ciertos roces con la homosexualidad. Desde frases puntuales como sueños en donde uno de sus amigos le da un baño de esponja con una sugestiva invitación a seguir con “algo más”.



Finalmente una de las grandes incógnitas dentro del personaje radica en que, además de no saber el nombre real, nunca se supo de donde proviene Fes. Mark Brazill para explicar esto afirmó :

Todo el mundo me pregunta de dónde es Fes.
Nunca lo dije y nunca lo voy a decir
porque quería hacer cualquier chiste cultural posible.
Si le daba un país me iban a tildar de racista.

La inspiración detrás de THAT 70S SHOW (MAQE#10) (*Mirá a Quién Encontré*,
2018, 4:52)

Un aspecto que es necesario detallar más en concreto es la construcción de su voz y en particular la relación que posee con los demás personajes.

FES es distintivo por su voz pero particularmente por su pronunciación. El personaje fue diseñado especialmente con el acento indefinido y con lo que refuerza la idea de extranjero. Esto lo convierte en un recurso humorístico constante. La entonación

que tiene es exagerada y rebuscada por lo que siempre queda enmarcado como diferente.

Desde un enfoque comunicacional , su voz es como un signo de identidad. No importa de qué país proviene, el acento lo define como “el extranjero”. En términos de Roland Barthes, este rasgo funciona como un significante que connota su lugar subordinado dentro de la cultura dominante. (Barthes, 1964).

Siguiendo con este planteo, Stuart Hall en *Rituales de Resistencia* (2014), menciona que la cultura dominante clasifica y jerarquiza a los diferentes grupos sociales, y en ese marco los extranjeros y minorías ocupan lugares subordinados. Fes encarna o toma partido de esa tensión. Mientras que los demás personajes son típicos de estereotipos norteamericanos, él es la representación del inmigrante que por más integrado que esté en un grupo no deja de ser “el otro” o “el extranjero”.

Su pronunciación, sumada a los apodos y bromas, es un ejemplo perfecto de cómo opera o actúa el poder cultural en la ficción televisiva: un grupo lo acepta pero al mismo tiempo es simbólicamente subordinado. Con esto, la serie parodia la discriminación social más amplia de aquellos años y reproduce esas tensiones o problemas de la cultura dominante frente a la subordinada.

Michael Kelso

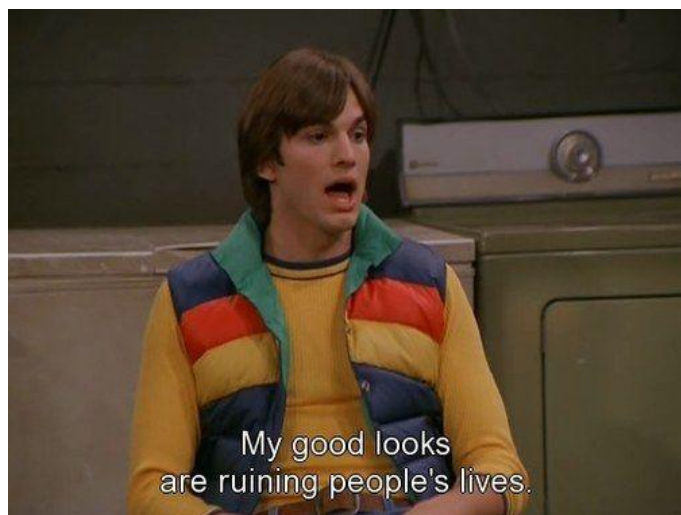
Kelso es el ingenuo pero más atractivo chico del grupo de amigos de Eric.

Representa al estereotipo del chico popular. Aquel que es alto, delgado pero algo tonificado y de pelo largo. Siempre rodeado de mujeres.

Es extremadamente narcisista y todo para él pasa por la imagen.

Pese a que su rol es de chico

estúpido o infantil, varias veces donde los hechos son serios, puede que desprenda cierta madurez.



Kelso y el modelo de masculinidad hegemónica

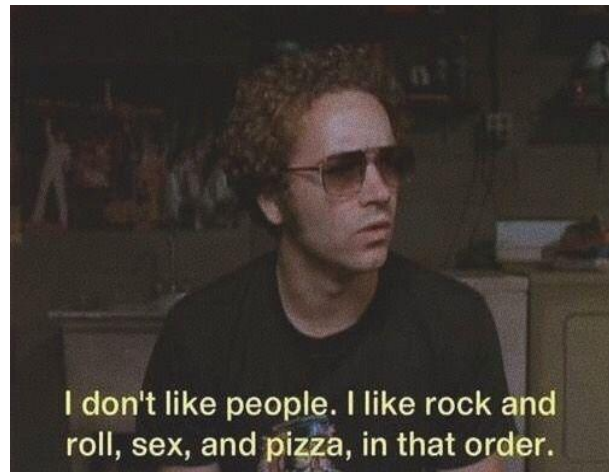
El personaje representa o es una imagen fiel del típico chico popular, atractivo físicamente, con gran carisma (superficial) y por sobre todo, por lo que demuestra en la serie, poseedor de un gran éxito a la hora de ligar con las mujeres.

Pierre Bourdieu (1998) afirmaba que esto es una representación de la masculinidad hegemónica. Que es la masculinidad que se construye o forma en base a la fuerza física, el atractivo y la dominación simbólica frente a los demás.

Su obsesión por la imagen y narcisismo lo convierten en un fiel reflejo de la cultura adolescente de masas. En dicha cultura, el valor social es medido por la popularidad más que por otros rasgos como el esfuerzo o el intelecto.

Steven Hyde:

Cuando hablamos de Hyde, hablamos del personaje representante de la contracultura misma. De carácter rebelde, busca problemas y antisistema pero muy inteligente. A menudo los demás personajes le piden su consejo. Constantemente muestra su descontento con la sociedad usando su humor excesivamente sarcástico e irónico por momentos.



Es el personaje que, desde el inicio de la historia en la sitcom, introduce a todos sus amigos en el mundo contracultural.

Gracias a él se puede hablar de la aparición de las drogas en la serie así como de la música rock. Incluso, en la temporada 3, el padre de Eric tiene una pesadilla en donde un traficante de marihuana alienta a su hijo a consumir. Este era Steven.

Algo a resaltar dentro de la serie es que Hyde conoce a su verdadero padre, William Barnett. La sorpresa de todos ante esto es que es de piel negra y multimillonario gracias a sus tiendas de discos de vinilo.

Este dato es importante porque como dijimos antes en este trabajo, tanto los inmigrantes como los negros, no podían aspirar alto. Acá no fue el caso.

Hyde y la contracultura juvenil

EL personaje condensa o engloba muchos de los rasgos de la contracultura de los años setenta: el rechazo a las autoridades, desconfianza casi total por toda institución, experiencias de liberación en base a las drogas y por sobre todo, adhesión a la música rock como un signo identitario o estandarte. Con estos detalles, se lo puede pensar como una personificación de lo que Stuart Hall definió como *cultura subordinada* frente a otra dominante (Hall, 2014). Además su sarcasmo y rebeldía funcionan como formas discursivas de resistencia. Prácticas que cuestionan el orden social y la cultura dominante.

En paralelo, y basándonos en lo que Phil Cohen hablaba en su libro *Subcultural Conflict and Working-Class Community* (1972), la construcción de la identidad de los jóvenes se da en base a 4 ejes: música, rituales, vestimenta y argot. Casualmente Hyde refleja a todos: el rock como estandarte, ropa desalineada que lo distingue por sobre los demás, el uso y participación de “el círculo” como un ritual en donde se consumía marihuana y, además, un lenguaje sobrecargado de ironía que ponía en tensión y desafiaba a los valores de los adultos.

Como dije más arriba, el descubrimiento de su padre, William Barnett, añade una capa extra de análisis. La contracultura no solo aparecía como resistencia juvenil, sino que también como un espacio en donde podían cuestionar prejuicios raciales. Que Barnett sea negro y un empresario multimillonario de la industria musical rompe totalmente con el estereotipo de marginalidad racial que dominaba en la televisión estadounidense (Vilches, 1993). Por medio de Hyde, la serie une las tensiones de clase, juventud y raza pero en una clave cómica pero sin dejar de lado un trasfondo social más que reconocible.

Jackie Burkhart

El personaje de Jackie cumple el mismo rol que Michal Kelso. Es el estereotipo de la chica más popular del colegio. Hija de familia adinerada, porrista, bonita, narcisista, ingenua pero cuando el momento amerita puede ser muy madura.

Así también como Kelso vive en el mundo de la imagen pero agrega ciertos detalles racistas y carentes de cualquier tipo de igualdad de género a diferencia de Donna.

En la serie alienta a Fes a conseguir empleo pero le advierte que no podría ser más que un taxista o un maletero de hotel. A Donna le critica que se junta con mujeres peludas en manifestaciones haciendo referencia a una oposición al feminismo.

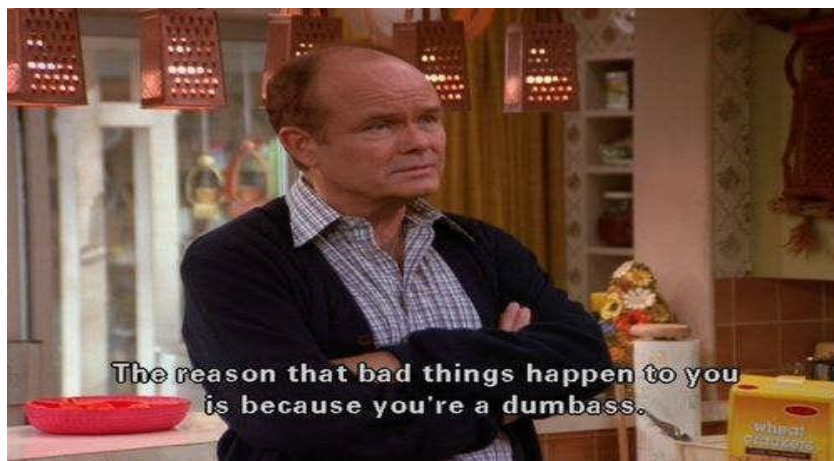


Jackie y la representación femenina tradicional

Jackie es un estereotipo femenino muy opuesto al de Donna. Mientras Donna es un símbolo de mujer independiente y feminista, Jackie reproduce casi a la perfección el modelo de mujer ligado mera y plenamente a la apariencia, el consumo y la subordinación a la mirada masculina. En este sentido, representa a lo que Lorenzo Vilches (1993) denominó como la persistencia de la “mujer objeto” en la televisión: Jackie en este caso, es un personaje construido para reforzar los valores dominantes de belleza, superficialidad y dependencia económica.

Red Forman

Si hay un personaje que pese a su carácter se ganó al público fue Red Forman. El creador de la serie para este personaje se basó en su padre mismo:



*Red se parecía mucho a mi padre. Hasta mi mamá lo decía(...)
Me crié con un padre rudo , era alguien que si no tenias límites
te decía “te mato si haces eso*

*La inspiración detrás de THAT 70S SHOW (MAQE#10) (Mirá a Quién Encontré,
2018, 1:15)*

Red es un ex militar de la guerra de Corea, de carácter duro y muy riguroso. Constantemente pone a prueba a su hijo Eric y siempre lo fastidia al no lograr sus aspiraciones.

A lo largo de la serie si no está trabajando, está bebiendo cerveza, mirando la televisión, leyendo el diario y mirando fútbol americano. Es un fiel seguidor de los *Green Bay Packers*.

Un factor fundamental en este personaje es que casi todo lo relacionado a la política en la serie gira en torno a él.

Pese a no decir jamás su postura concretamente, basados en algunas frases que dice y sumado a su comportamiento a la hora de decir dichas, se puede llegar a la conclusión que Red es de tendencia Republicana. Además, se mostró como fiel seguidor de Richard Nixon y considera que todo lo pasado en el caso Watergate, fue una incriminación para sacarlo del poder.

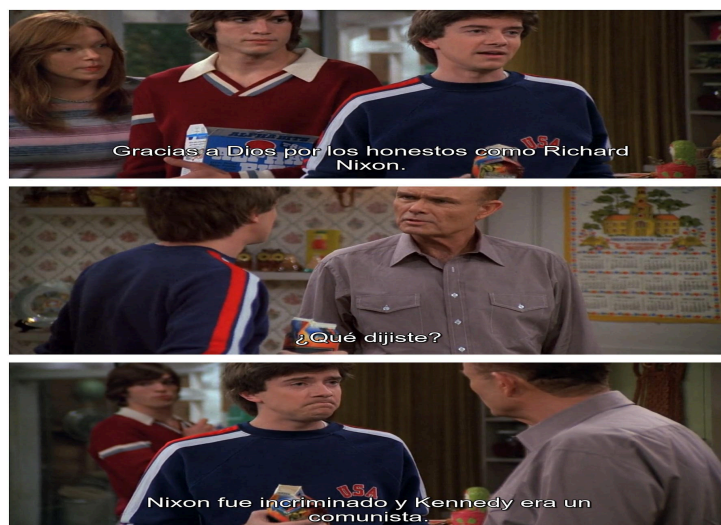
Por otro lado, gracias a su manera de actuar y desenvolverse, también se puede reconocer su postura conservadora y su manera de ser bastante machista.

Con todo esto, se puede llegar a la conclusión que Red Forman es la representación del hombre tipo de la generación previa a los Baby Boomers.

Aquella que vivió en el periodo de posguerra y que ya desde pequeños, les inculcaron la cultura del esfuerzo y el sacrificio

llevándolos a trabajar desde pequeños sin opción de ir a la universidad.

En este punto también se puede entender el descontento de Red con Eric, su hijo. Este último al pertenecer a la generación de los Baby Boomers, ve la vida de una manera más relajada. Como dijimos anteriormente en otro capítulo, los jóvenes de esta generación al ver la vida de una manera más libre y era común que, por tomar un ejemplo, luego de egresar del colegio se tomaran un año sabático para decidir



sobre su futuro.

Decisiones que a los padres, viniendo de la cultura del esfuerzo constante y trabajo puro, les molestaba muchísimo.

No obstante, volviendo puntualmente a Red, puede notarse un cambio en el trato duro con su hijo al momento de llevarse la familia al hombre mientras él se recuperaba de un ataque cardíaco.

Kitty Forman

Esposa de Red y madre de Eric. A diferencia de Red, en el que todo lo político pasa por él, Kitty no representa un punto importante en la serie desde lo argumental.

Sin embargo, es el estereotipo perfecto de ama de casa y madre en los 70.

Pese a que tiene un trabajo como enfermera en el Hospital de Point

Place, el bienestar de su familia es su mayor importancia aunque a veces, no es reconocida como ella quisiera serlo. Por otro lado tiene problemas con la bebida así como, por momentos, fuma y lo deja.

Algo notorio es que dentro de la serie, Kitty tuvo un rol como “madre adoptiva” para casi todos los personajes adolescentes dentro de la serie. Se encargó de, además de dar consejos útiles a Eric o Kelso, adoptar a Steven cuando su madre lo abandona y de hacerse cargo de Jackie mientras buscaban a su madre porque su padre fue preso por corrupción

Dentro del elenco principal hay otros personajes como Bob Pincioti, padre de Donna, o Laurie Forman, hermana de Eric, pero que no resaltan mucho más que por la actuación en sí y no aportan nada notorio en este análisis.

Desde el punto de vista de Lorenzo Vilches (*La televisión: los efectos del bien y del mal*, 1993), Kitty es el reflejo de la mujer clásica televisiva que se vio en las décadas del 50 al 70 aproximadamente. Ella es ama de casa y subordinada al universo masculina. Es esta representación una respuesta a lo que Michel Foucault (*El orden del discurso*, 1973) definió como mecanismos de control simbólico donde la



cultura dominante regula qué discursos son legítimos , cuáles no, qué roles son aceptables socialmente y cuáles no.

Pero la serie tuvo personajes secundarios o de temporadas que sí dan más contexto a este trabajo como a desarrollar mejor la narrativa de los años 70 que posee la serie:

Leo Chingwake



Si hubo un personaje que iba a ser breve dentro de la serie ese fue Leo. En principio este solamente iba a aparecer como el empleador de Hyde en su primer trabajo como empleado en la tienda de fotografía de Leo.

En su primera escena en la serie, le hace una entrevista a Hyde para un trabajo en el Foto Hut. Leo pregunta: “¿Te gustan las fotos, man?”, Hyde dice que sí y Leo le da el trabajo. No entrevistó a nadie más porque nadie se presentó.

La imagen de Leo dentro de la serie fue tan positiva que comenzó a tener más participación, en principio esporádica, hasta que fue el reemplazo ideal al momento que Ashton Kutcher (Michael Kelso en la serie) no renovó su contrato para la última temporada de la serie y por ende, Leo tomó el roll del personaje tonto o inocente.

Hablando del personaje en cuestión, no hay dudas frente a que es el estereotipo hippie por excelencia. Leo es devoto de la vida libre, las drogas y la música psicodélica. Como se dijo antes, Leo al ser el exponente del hippismo en la serie, siempre aparece en momentos donde un hippie en la vida real podría perfectamente estar o formar parte.

Generalmente se lo ve en “el círculo” con los demás chicos - este ritual simbolizaba el consumo de marihuana - aunque Leo también aparece en los momentos menos

esperados pero que en el fondo también concuerdan con la irracionalidad de las acciones de un hippie bajo los efectos de las drogas psicodélicas.

En la temporada 5 puntualmente, los chicos no encuentran a Leo hasta que reciben una carta donde decía que hace 8 años pasó por la ciudad y se olvidó de volver con su familia.

Desde la vista de Stuart Hall, Leo entra perfectamente en lo que el autor llamaba *cultura subordinada* que era aquella que se opone a los valores y prácticas de la cultura dominante (*Rituales de Resistencia*, 2014). Su modo de vida, centrado en la libertad individual y el rechazo al sistema capitalista, representa a una forma de resistencia frente a, por ejemplo, lo que simboliza Red Forman. Una figura que muestra orden adulto y conservador. Asimismo, siguiendo la definición de Raymond Williams (*The Long Revolution*, 1961), el personaje hace material a un “estilo de vida” alternativo, donde la música, las drogas y la despreocupación son una manera de estar en el mundo.

William Barnett



Muy ocasional pero a la larga uno de los personajes que llamó más la atención dentro de la serie cuando apareció.

William es el padre biológico de Steven Hyde, por lo que en realidad su nombre sería Steven Barnett y la gran particularidad es que él es negro mientras que su hijo es blanco. Dentro de la serie explican que fue gracias a la madre quien era blanca.

Lo importante del personaje fue que rompió con las ideas y prejuicios que se tenían para con los negros dentro de la sociedad blanca. Es decir, generaba el punto de inflexión entre lo que verdaderamente era y lo que se pensaba. Barnett dejó la idea que no por ser negro, se debía dedicar a trabajos malos o de poca monta. Por el

contrario, es el dueño de una tienda de discos a nivel nacional.

Además del trabajo, entre sus hobbies se encuentra la compra de autos de lujo como el Chevrolet Corvette o bien, se la pasa viajando por el país o Europa para ir a shows de artistas como Led Zeppelin o Eric Clapton.

Dentro de la serie, excluyendo a FES, el personaje de William es un punto más que fuerte para poder hacer los chistes referidos al color racial. Incluso él mismo hace bromas con eso mismo. Pero además, tiene líneas en el guión con bromas o burlas contra los blancos. Con esto último vemos uno de los rasgos fundamentales de los ciudadanos americanos de color. Pese a ser en forma de chistes en la serie, muestra el descontento o la molestia para con los blancos.

Como plantea Stuart Hall en *Rituales de Resistencia (2014)* las identidades raciales a veces suelen construirse mediante estereotipos que simplifican y dejan fijas a las diferencias culturales.

El caso de William altera dicha lógica: en lugar de ser representado desde la marginalidad o la dependencia, su figura en la serie encarna movilidad social, independencia económica e incluso, sin ser un detalle menor, poder simbólico. En este sentido, el personaje funciona como una representación contrahegemónica que tensiona la mirada dominante sobre la comunidad afroamericana.

En *That 70's Show* no solo los personajes dan el contexto a la época. Dentro también hay otros elementos, lejos de la escenografía, que dan el ambiente de época.

Los cortes entre escenas fue uno de ellos. En los cortes se puede ver a los personajes haciendo algún baile siempre con fondos psicodélicos. Pero a veces pueden verse lámparas de lava, flores hippies e incluso, en la primera temporada, usaban fotos de personas reconocidas diciendo alguna frase de rock.

Se llegó a ver incluso a personas como Farrah Fawcett o el ex presidente Richard Nixon. Asimismo, la serie también contó con la participación especial de actores y celebridades de los años 70 tales como Mary Tyler Moore, Valerie Harper, Barry Williams entre otros para darle más énfasis a la época.

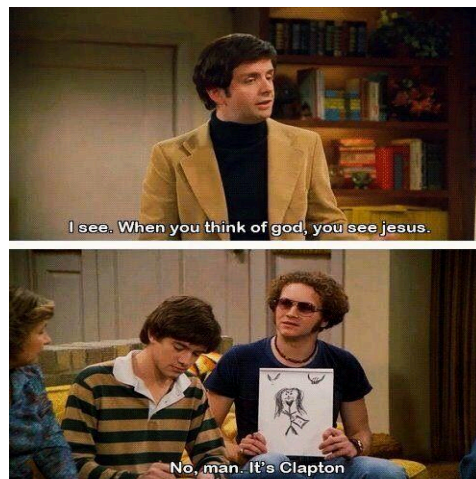
Pero si hubo algo que hizo que la serie encuadrara en la década de los 70 sumado la importancia que tenía esto para los personajes fue la música de la época pero principalmente el rock.

La serie llegó a contar con la actuación de artistas como Alice Cooper y Ted Nugent.



Alice Cooper participando de un capítulo de la serie

Pero donde más se veía los elementos musicales en la serie fue en las propias líneas de diálogos entre los personajes ya sea para chistes o en diálogos serios:



Referencia a que Eric Clapton es Dios

Una particularidad con respecto a la música, que sin embargo alimenta la idea contracultural y la cultura rock es que, a partir de la quinta temporada, cada capítulo tiene el nombre de una canción importante de alguna banda icónica de los años 70. Concretamente la quinta temporada nombra a *Led Zeppelin*, *The Who* en la sexta, *The Rolling Stones* en la séptima y, finalmente, la serie cierra con *Queen* en la octava temporada.

Consideraciones finales

Pese a tratarse de una serie de época que trata sobre el día a día de un grupo de amigos, lo que sorprende de *That 70 's Show* es su complejo pero detallado armado. Acá no hablamos de cómo se armaron las escenas, sino de los personajes, sus historias de vida y sus diálogos.

Como ya se mencionó, cada personaje responde a un estereotipo puntual.

Cada uno de estos, posee un pasado, un presente y un futuro definido pero, a su vez, por momentos puede verse condicionado por la cultura en la que está inmerso.

Para entender mejor esto, tomamos el ejemplo de Steven Hyde. Un chico de mala reputación y busca problemas. De padres ausentes y con excesos. Catalogado como uno de los peores de su clase pero que, con el correr de la serie, el mismo se sorprende de no haber quedado preso, como todos pensaban, y termina siendo dueño de su propio comercio.

Otro ejemplo para tener en cuenta sobre la presión y el condicionamiento de la sociedad es Eric. Pese a tener un buen pasado y presente, con el correr del tiempo en la serie, se da cuenta que no sabe que hacer de su vida y no pretende seguir el camino de sus padres.

Otro punto a tener en cuenta es que, como se dijo, además de los personajes con un alto nivel de armado, sus frases y diálogos dentro de la serie no dejan de ser también un punto más que fuerte.

El porqué de esto radica en que las mismas charlas de los personajes hacen más verosímil y real estar en el espacio y tiempo que transcurre la serie.

Este ejemplo podemos volver a notarlo en el diálogo subido anteriormente entre Eric y Red (*véase página 45*) donde Eric critica la honestidad del ex presidente Nixon, Red lo enfrenta y, con miedo, Eric para quedar bien afirma que a Nixon lo engañaron y al final, Kennedy era un comunista.

Este diálogo es una de las tantas referencias temporales y sociopolíticas que alimentan a la serie.

No solo muestra que entre los personajes, por más cercanos que fuesen, hay grandes diferencias. Sino que deja en claro que estamos en los años 70 gracias a la sensación de proximidad frente hecho narrado en la serie y sin dejar de considerar que, para la audiencia, sirve saber el dato que están hablando del caso Watergate de 1972 y también que hablan sobre unos de los puntos de más crítica de la

administración Kennedy en los años 60, políticas que para los republicanos tenían tendencias comunistas.

Pero los diálogos no solo se limitaban a delimitar el tiempo gracias a eventos sociopolíticos. Las frases que referían a la contracultura de los personajes adolescentes podían e incluso determinaban eventos puntuales que daban mucha más énfasis al año que corría la serie. Un ejemplo de esto fue cuando Donna, ya trabajando en la radio, consigue entradas para la gira de Led Zeppelin o bien cuando Hyde convoca una quema general de vinilos de música disco para el final de la serie.

En la vida real el show de Led Zeppelin ocurrió tal cual lo narra la serie y, exactamente, esto ocurrió en el año 1977. Mientras que la quema de discos mostrada para la octava temporada, se llevó a cabo en Julio de 1979 aunque en lugar de Hyde, quien la convocaba era la banda glam Twisted Sisters frente al lema: *“la música disco apesta”*.



Foto real de la quema de vinilos.

En conclusión se puede afirmar que la serie refleja, de manera caricaturesca y tomando tanto virtudes como defectos, una visión o panorama general de cómo fueron los años 70. Como fue cada estereotipo y sus relaciones sean familiares como sociales, los ambientes en los que se desenvolvía, maneras de pensar y actuar, entre otros.

Esto si lo combinamos con todos los detalles, como son diálogos, vestimentas, escenografía e invitados, daban al espectador la sensación de estar realmente en esa década. Es una sumatoria de cosas que, desde el punto de vista de este

trabajo, hace resaltar a *That 70's Show* frente a otras sitcoms como *F.R.I.E.N.D.S* o, si mencionamos a alguna de Argentina, *Casados con Hijos*.

La explicación para esto es que en las series recién mencionadas, se puede deducir donde estamos ubicados en el tiempo simplemente porque mencionan el año en algún diálogo y no más. Sumando que los personajes no tienen un grado de detalle tan elaborado a la hora de armar a cada uno.

Bibliografía

Carter, D. (2004). *Stonewall: The riots that sparked the gay revolution*. St. Martin's Press.

Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Paidós.

Eco, U. (1975). *Tratado de semiótica general*. Lumen.

Eco, U. (1995). *La estrategia de la ilusión*. Lumen.

Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.

Frith, S. (1981). *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Pantheon Books.

Gerbner, G., & Gross, L. (1976). Living with television: The violence profile. *Journal of Communication*, 26(2), 172–199.

<https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1976.tb01397.x>

Hall, S. (2014). *Rituales de resistencia* (4.^a ed.). Traficantes de Sueños.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.

Mirá a Quién Encontré. (2018, noviembre 1). *La inspiración detrás de That 70's Show* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=i8vcSpdd_1g

Morison, S. E., Commager, H. S., & Leuchtenburg, W. E. (2017). *Breve historia de los Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica.

Nevins, A. (2006). *Breve historia de los Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica.

Noyes, J. H. (1870). *History of American socialisms*. J. B. Ford and Company.

Vilches, L. (1993). *La televisión: los efectos del bien y del mal*. Paidós.

Williams, R. (1961). *The long revolution*. Chatto & Windus.