

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

- *Cuando digo una palabra- dijo Humpty Dumpty-, esta quiere decir lo que quiero que diga, ni más ni menos.*
- *La pregunta es -insistió Alicia- si se puede hacer que las palabras puedan decir tantas cosas diferentes.*
- *La pregunta –dijo Humpty Dumpty-, es saber quién es el que manda... eso es todo.*

Diálogo entre Alicia y Humpty Dumpty,
LEWIS CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas*, 1865

El presente trabajo consta de tres partes:

En la *PARTE I*, compuesta por la introducción y la estrategia de investigación, se explicarán las motivaciones personales, además de la construcción del objeto de estudio y los primeros acercamientos al mismo.

En la *PARTE II*, compuesta narrativamente por el cuerpo teórico y las ideas extraídas de la bibliografía consultada, se expondrán los datos que proporcionarán la perspectiva contrahegemónica y que servirán de armazón para proceder después al análisis.

En la *PARTE III*, compuesta por los informes y resultados extraídos de los análisis, se contrastarán las imágenes, y los discursos que de ellas desprenden observadas en la muestra, con lo estudiado anteriormente.

Índice

PARTE I	5
Introducción	5
Objetivos y estrategia de investigación	10
PARTE II	20
Los efectos de la Gran Recesión	20
¿Cómo hemos llegado hasta aquí? De la ciudadanía de Marshall al efecto Mateo	20
El Estado español, terreno de cultivo para la desigualdad	21
Los excluidos: el trabajador pobre del siglo XXI	22
Jóvenes de clase trabajadora y empleo. La falacia de los <i>ninis</i>	23
El retorno de las clases peligrosas: el precariado	25
La importancia de la representación: el mapa no es el territorio	27
La telerrealidad: lo difuso del efecto de lo real	28
Historia de la telerrealidad	29
Clasificación de los programas de telerrealidad	20
Características formales de la telerrealidad	31
La telerrealidad en el Estado español	32
El <i>docureality</i> , todo a la vista	33
<i>Make over shows</i> , cambios radicales	34
PARTE III	36
<i>Callejeros</i>, redefiniendo cuerpo y espacio	36
Acercamiento al <i>docureality</i> de Cuatro: recursos formales e hipervisibilidad	36
Violentos, el discurso del miedo: análisis de <i>Zona Hermética</i> , Temporada 6 (2010)	41
Cuerpos sexualizados: análisis de <i>Callejeros Tetas</i> y <i>Tetas</i> , Temporada 8 (2013)	48

Puestos hasta el culo: análisis de <i>Callejeros Fin de fiesta</i> , Temporada 7 (2011)	54
<i>Hermano mayor, lo que usted necesita es un experto</i>	58
Casas conflictivas: Análisis de los capítulos Paula, Raúl y Lidia, Temporada 1 (2009)	59
Conclusiones	69
Bibliografía	74
Anexos	78

PARTE I. Introducción y estrategia de investigación

Introducción

Mis padres nacieron en la década de los sesenta, en una provincia al norte del Estado español, Asturias. Vivimos en un barrio llamado Pumarín, en el distrito sur de Gijón. Pumarín ha sido históricamente un barrio obrero desarrollado en pleno auge industrial, a mediados de siglo XX. A unas manzanas de mi casa están “Las mil quinientas”, abreviatura de “Las mil quinientas viviendas de Pumarín”. Estas viviendas, distribuidas en 68 bloques de distintas alturas, se construyeron por aquel entonces alejadas del centro urbano para albergar a obreros ante el incremento de la población que vivía la ciudad.

Mis padres no cayeron en ese barrio de casualidad, sino que el origen obrero de Pumarín se extrapola también al de mi familia, por parte materna y paterna. Tanto mi colegio como el de mi hermana, en el mismo barrio, era el lugar de destino de los hijos de trabajadores que necesitaban de servicio de comedor y desayuno, debido a las jornadas laborales de, en ocasiones, mayor volumen de las 8 horas diarias permitidas. Compartí clase tanto con niños del barrio, de mi misma nacionalidad, como con migrantes¹ que acababan de llegar y aún no se adaptaban al país. Cuando llegaba un niño con la tez más morena que la nuestra apenas dudábamos: o era dominicano o era colombiano. Normalmente tenían horas extra en un aula de bienvenida donde la pedagoga trataba de facilitar su integración.

Todos los miedos de mi infancia y de parte de mi preadolescencia se concentraban en terminar en lo que en mi instituto era conocido como “*diver*”. Tan poco divertida, la abreviatura de “diversificación” hacía referencia a la clase a donde iban a parar todos aquellos que no habían logrado superar a ritmo normal el curso lectivo en dos ocasiones consecutivas. Ubicada en el cuarto y último piso del edificio, todos los preadolescentes mirábamos con una mezcla de desdén y curiosidad el aula que escenificaba la imagen

¹ El término migrante será utilizado como “alguien que se traslada de un lugar, área o país a otro, ya sea temporal o permanentemente”

del fracaso. Fracaso, porque así venían diciéndonoslo desde que habíamos entrado con tres años al patio de barrotes blancos.

Acabar en “diversificación” significaba no ser capaz de seguir el ritmo del resto de estudiantes, y los motivos podían ser dos: o no eras capaz, o eras un vago. Los privilegiados que lográbamos sacarnos el graduado escolar en los *tempos* pactados veíamos cómo se establecía una frontera entre los alumnos de diversificación y nosotros mismos. Frontera espacial, puesto que ni siquiera compartíamos los mismos espacios; fronteras sociales, ya que tendíamos a relacionarnos endogámicamente; fronteras de estatus, ya que sacarse el graduado después de haber pasado por diversificación desvalorizaba cualquier título académico obtenido.

Alrededor del aula de diversificación, desconocida para nosotros, se articulaban rumores que, de oído a oído, terminaban erigiéndose como verdades absolutas que creíamos a pies juntillas. Era bien sabida por todos la dificultad de los profesores para dar clase allí, no sólo por la falta de atención de los alumnos, sino también por la agresividad que a algunos docentes les había hecho ser víctimas algún lanzamiento de tiza o enfrentamiento subido de tono. También era comentado por el resto del instituto lo anecdótico de que tantas chicas que iban a esa clase terminaran siendo madres a edad temprano y, en consecuencia, abandonaran los estudios, además del hecho de que la mayoría de los migrantes que se matriculaban en nuestro instituto tuviese tantas dificultades para aprobar los exámenes y terminaran destinados allí.

Años más tarde escuché a alguien hablar acerca de la mala gente que vivía en mi barrio y los *canis* y *chonis* que iban a mi instituto. La rabia que sentí ante ese comentario sirvió para hacerme repensar el que había sido mi entorno durante los dieciocho años que allí había vivido y repensarme a mí misma a la vez. Me pareció todo tan evidente que no pude evitar sentir que los árboles no me habían permitido observar el bosque durante tanto tiempo.

La injuria contra mi barrio, Pumarín, me sirvió para pensar que tal vez las imágenes que se construyen desde el exterior, que caricaturizan una amplia totalidad bajo unas pinceladas no demostradas empíricamente, no son del todo ciertas. Yendo aún más allá, intenté buscar las causas a la existencia de esa aula que en ningún momento había tenido relevancia más allá de lo anecdótico. ¿Por qué hay jóvenes que son violentos?

¿Por qué hay parejas adolescentes que deciden formar una familia a edad temprana?
¿Por qué algunos dejaron de estudiar?

Al igual que en la mayoría de hogares, el ritual que sirve para poner en común vivencias del día en casa de mis padres se estructura en torno al momento en el que nos sentamos en el gran sofá del salón después de cenar y vemos la televisión. No son muy exigentes, y a pesar de tener televisión de pago, suelen conformarse con cualquiera de los cinco canales más vistos de la TDT. La hora estrella de consumo televisivo en el país, las diez de la noche, el peleado *prime-time*, lo es también en mi casa. Ante ciertos programas en los que se retrata a la juventud y sus formas de vivir el ocio, los comentarios recurrentes de mis progenitores versaban siempre alrededor de lo mismo:

“Míralos, no hacen más que beber alcohol, tomar drogas y pelearse. Abandonan los estudios en cuanto pueden, no buscan ni trabajo y se gastan lo poco que tienen en cosas que no necesitan. Además, tienen hijos muy pronto porque no toman precauciones, o ni siquiera son capaces de sentar la cabeza y se pasan la vida de flor en flor”.

Esta era la imagen que mis padres asumían acerca de los jóvenes de clase trabajadora cuando veían la televisión. Incluso yo llegaba a creérmela. Cuando me paré a pensarlo con más detenimiento, me di cuenta que ninguno de estos programas era grabado en barrios como el de Cabueñes, en Gijón, o Sant Gervasi, en Barcelona. Fue entonces cuando, fruto de la casualidad, cayó en mis manos *Chavs, la demonización de la clase obrera*, del británico Owen Jones.

En esta obra, publicada por Capitan Swing en nuestro país, se retrataba la realidad de la clase obrera británica desde la llegada del *thatcherismo* en 1979, pasando por el neolaborismo, y su atropello sin sutileza a manos del gobierno conservador de Cameron. Mediante un análisis del discurso, tanto de políticos como de medios de comunicación, el británico analizaba el mensaje que impregnaba el imaginario colectivo en Reino Unido acerca de los jóvenes de clase trabajadora: son vagos, son violentos y viven de las prestaciones sociales.

El lenguaje nunca es inocente, y este se nutre y retroalimenta de las percepciones sociales. *Chavs*, el término por antonomasia usado en Gran Bretaña para designar a este sector de la clase trabajadora “sin aspiraciones”, proviene de un origen no muy claro,

aunque se cree que este podría ser el romaní-. Sin embargo, la versión más extendida es la de que sus letras son el acrónimo de “violento que vive en casas municipales”²

A lo largo del ensayo, Owen Jones desnuda de sus vergüenzas a una parte de la izquierda que cae en el *snobismo* de reducir el problema de la desigualdad social a una mera atribución individual de características negativas. La *izquierda caviar*³, mediante la asunción del estereotipo, le quita responsabilidad al Estado y gobernantes encargados de la elaboración y puesta en práctica de políticas que promuevan el pleno empleo y la paliación de la desigualdad de oportunidades. ¿Por qué buscar la inserción laboral de quien no quiere trabajar? ¿Qué hacer con los violentos delincuentes que no pase por la aplicación de las ASBO⁴?

La lectura de la obra de Owen Jones, más allá de ampliar mi perspectiva respecto a la realidad obrera británica y el maltrato mediático sufrido por esta durante las últimas cuatro décadas, vino a plantearme la posible transposición de términos de realidades no tan distintas. ¿*Chavs* es únicamente un fenómeno del Reino Unido, o podía establecer una relación con el Estado español? La respuesta fue positiva. No hacía falta echar la vista muchos años atrás para recordar el término surgido a raíz de la crisis económica para hacer referencia a los jóvenes: *ninis*⁵. Ni estudian, ni trabajan, pero implícitamente, el mensaje parecía ser otro: ni quieren hacerlo.

Sin embargo, en el término *nini* me encontré con una amplitud que englobaba en base tanto a jóvenes que no necesitan trabajar por facilidades económicas, como a aquellos cuya actividad está relacionada con la economía sumergida, que no poseen ninguna fuente de ingresos y tampoco ningún título académico, o que, ya graduados, no consiguen insertarse dentro del mercado laboral. La diferencia en el uso del homónimo inglés, *chav*, era evidente, ya que mientras que *nini* servía de significante unificador en

² El acrónimo *Chavs*, del inglés, significa “Council House and Violent”

³ La *izquierda caviar* es una expresión política de uso coloquial y peyorativo, utilizada para referirse a aquellos que proclaman tener ideas de izquierda pero que mantienen una vida con ciertos lujos o alejada de los ideales que algunos suponen propios de una política de izquierda.

⁴ Orden de arresto por comportamiento antisocial. En España, el referente más cercano es la *Ley de peligrosidad social*, que entró en vigor el 5 de agosto de 1970, durante la dictadura franquista, y fue derogada completamente el 23 de noviembre de 1995. Esta ley sustituía a la Ley de vagos y maleantes y penalizaba elementos considerados “antisociales”, como el vandalismo y la mendicidad, entre otras.

⁵ Nini es un concepto que apareció coincidiendo con la publicación de un estudio de la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos (OCDE), en el que se alertaba que el 14% de los jóvenes españoles de edades comprendidas entre los 14 y los 16 años ni estudiaban ni trabajaban.

⁵ Nini es un concepto que apareció coincidiendo con la publicación de un estudio de la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos (OCDE), en el que se alertaba que el 14% de los jóvenes españoles de edades comprendidas entre los 14 y los 16 años ni estudiaban ni trabajaban.

torno a una base estrictamente de edad, el peyorativo usado en Gran Bretaña partía de la clase social como aglutinador.

Fue entonces cuando observé, a pesar de los cambios generacionales y geográficos en lengua castellana, que lo más equiparable a *chav* que podía encontrar en mi idioma era el par de sustantivos *cani*, para hombre y *choni*, para mujer. Cabe aclarar que no son términos tan extendidos, utilizados en su inmensa mayoría por jóvenes para designar a otros jóvenes, y que pertenecen al ámbito coloquial, por lo que no es común encontrar referencias de los mismos en los medios de comunicación, sobre todo en el ámbito de la prensa escrita. A pesar de ello, tanto *cani*⁶ como *choni* incluyen en su seno características más clarificadoras y peyorativas que no podía encontrar al referirme a los *minis*: la crítica a la actitud, y sobre todo, al estilo.

Partiendo del estereotipo, las dudas que me surgían y que veía necesario resolver para poder analizar cómo los medios de comunicación tradicionales contribuían a criminalizar a los jóvenes de clase obrera eran diversas. ¿Cuál es el origen del triunfo de la lógica neoliberal? ¿Qué transformaciones han tenido lugar en el mercado laboral español desde la Gran Depresión del 2007? ¿Cómo han afectado estas a los jóvenes? ¿Qué repercusiones tiene el actual contexto de incertidumbre e inseguridad social? Solo profundizando en ellas podría llegar a obtener una visión panorámica que me permitiese después observar cómo todo el contexto socioeconómico y desigualdad de oportunidades era obviado en ciertos medios de comunicación para regodearse en la movilidad social a la que todos, en una teoría muy distanciada de la práctica, podemos supuestamente acceder.

Así, este trabajo de análisis intenta dar luz acerca de un tema poco explorado en el contexto español. En un presente de convulsión y efervescencia de nuevos movimientos sociales y protestas, de la pasada Plaza del Sol en 2012 a la actual toma de la Plaza de la República en Francia, nadie ha de ser dejado atrás. Aquellos sobre los que recaen con más crudeza reformas laborales y recortes de prestaciones, son los que soportan el escarnio mediático: el chivo expiatorio servido en bandeja y los frutos recogidos del “divide y vencerás”.

⁶ El estereotipo de *cani* y *choni* –hombres y mujeres jóvenes de clase trabajadora– tal como se representa en los medios de comunicación, hace referencia a personas incultas, que no saben hablar correctamente, maleducadas y violentas. Suelen tener hijos a edades tempranas son, irresponsables, y no saben cuidar de sí mismos. Para más información, consultar Salvados, Viva la clase media (2015) en webgrafía.

Estrategia de investigación

La manera de abordar el objeto de estudio y la manera de analizarlo pasó por diferentes etapas. En primer lugar, partí del conocimiento empírico que me había proporcionado mi propia experiencia durante toda mi infancia y adolescencia en el barrio donde crecí y el instituto donde estudié. Etnográficamente, estos hechos pudieron ser contrastados con las imágenes que a diario veía emitidas en ciertos programas de televisión. Partiendo de la base de que los medios de comunicación masiva actúan como constructores de la realidad mediante la jerarquización y selección de lo considerado noticiable (Martini, 2000), hemos de considerarlos configuradores de las imágenes que incorporamos al imaginario colectivo como receptores de sus mensajes. Hay, por tanto, dos hecho interrelacionados entre sí: en primer lugar, la proliferación de nuevos formatos televisivos, como la telerrealidad, en los que se establece un contrato de lectura realista, y en segundo lugar, una sobrerrepresentación de los jóvenes de clase trabajadora en estos formatos⁷.

Poniendo en relación ambos hechos, y conjugándolos con los efectos de la Gran Depresión y las medidas de ajuste ejecutadas por el Gobierno en los últimos años, surgió mi pregunta de investigación: “¿Implica la sobrerrepresentación de los jóvenes de clase trabajadora en los medios de comunicación una democratización de las representaciones mediáticas? Así pues, mi objeto de estudio no son los jóvenes de clase trabajadora, sino las representaciones mediáticas que de ellos son creadas en los productos de telerrealidad que tanto éxito han tenido, hablando de audiencias, en los años coincidentes con la crisis comenzada en el 2008.

La hipótesis, por tanto, es que la sobrerrepresentación de los jóvenes de clase trabajadora en los medios de comunicación no implica una democratización en las representaciones mediáticas, y acorde con esta surgen otras hipótesis específicas, que se basan en las siguientes preguntas:

- ¿Qué tipo de valores se relacionan con los jóvenes de clase trabajadora en los formatos audiovisuales de telerrealidad?

⁷ A pesar de que a la hora de realizar este trabajo de análisis, la muestra es extraída de dos programas, el grueso de productos audiovisuales que tienen por protagonistas a los jóvenes de clase trabajadora es basto: *Generación Ni-Ni*, *SOS Adolescentes*, *Princesas de Barrio*, *Mujeres, hombres y viceversa*, *Las joyas de la corona*, *Gandía Shore*, etc.

- ¿Son la hipersexualización, la violencia, el consumismo, el abandono de estudios y trabajo, el desarraigo familiar y el consumo de drogas y alcohol constantes en la representación de los jóvenes de clase trabajadora?
- ¿Qué tipo de relevancia tiene el contexto (la estructura socioeconómica) a la hora de representar a estos jóvenes?
- ¿Se presentan sus situaciones como fruto de decisiones personales?

Antes de proceder al trabajo de análisis textual, me serví de un bagaje de conceptos que me proporcionaron la fusión entre mi experiencia personal y las explicaciones económicas y sociológicas al fenómeno que después vería representado en la televisión. A pesar de no estar reconocido implícitamente en este trabajo, partir de la lectura de Erik Olin Wright sirvió como punto de inicio a la hora de reconocer el clivaje de clase y la manera en que estas se forman, donde entran en juego más factores que la propiedad de los medios de producción del marxismo más ortodoxo. Autores como Robert Castel, Joaquín Estefanía y Guy Standing me acercaron al cambio de paradigma fruto del triunfo del neoliberalismo y las consecuencias del mismo para la configuración del mercado laboral. Desde la sociología del trabajo y la educación, Paul Willis y Rafael Feito pusieron luz a las raíces de la reproducción del orden social de la clase trabajadora. La profundización en las representaciones mediáticas y cómo estas se articulan vino de la mano de conceptos que, presentes en la obra de Pierre Bourdieu, encajaban a la perfección en la actualidad. Los trabajos de investigación de María Graciela Rodríguez y Mariana Álvarez Broz, sociólogas argentinas, me sirvieron de inspiración y me proporcionaron una base teórica en la sociología de la cultura. Por último, tras la lectura detenida de los trabajos de Mercé Oliva, pude aplicar su estrategia de análisis a mi objeto de estudio, además de acercarme a autoras como Bev Skeggs que, con anterioridad a Owen Jones, ya había hablado acerca del estereotipo creado alrededor de la clase trabajadora, con perspectiva de género.

Al establecer las representaciones de los jóvenes de clase trabajadora como el objeto de estudio, visioné programas de telerrealidad considerados productores de imágenes de estos jóvenes. La selección de la muestra se encuentra dentro de dos de ellos, ambos emitidos en el canal comercial Cuatro, pertenecientes a distintos formatos: *Callejeros*, un docurreality, y *Hermano Mayor*, un *makeover* show. Los criterios de selección de estos dentro de la gran variedad que ofrece la parrilla televisiva fueron varios. En primer

lugar, fueron descartados los formatos *reality show* y serie de ficción, por no adecuarse a los parámetros necesarios para el análisis cualitativo propuesto. Dentro de la muestra seleccionable, *Callejeros* y *Hermano Mayor*, con sus diferencias, habían sido emitidos durante varias temporadas consecutivas coincidentes con los años de la Gran Depresión con una audiencia considerable.

De cada uno de estos programas fue tomada una muestra de tres reportajes/episodios para proceder con su análisis. En el caso de *Callejeros*, el criterio decisorio fue el contenido. Si bien las temáticas abordadas en sus 9 temporadas son diversas, los jóvenes de clase trabajadora suelen aparecer en multitud de sus reportajes, pero no son tantos los que toman a este sujeto como el protagonista. Tras el visionado detallado de los reportajes y el coto de audiencia obtenido por cada uno de ellos, la muestra seleccionada fue “*Zona Hermética*”, “*Tetes y tetas*” y “*Fin de fiesta*”.

En el caso de la selección de la muestra de *Hermano Mayor*, fueron visionados todos los capítulos y, debido a que su totalidad es protagonizada por jóvenes de clase trabajadora y la estructura del programa se repite a lo largo de todas las temporadas sin cambio aparente, el criterio que seguí fue, en primer lugar, la audiencia, y en segundo lugar, la coincidencia de estos tres ejemplos con los aspectos más representativos que se achacan a los jóvenes de clase trabajadora a lo largo de todas las temporadas. De esta manera, los tres capítulos que forman parte de la muestra son “*Paula*”, “*Raúl*” y “*Lidia*”.

La propuesta metodológica es un análisis intensivo/cualitativo, ya que la muestra seleccionada es reducida, pero el estudio de todos los elementos que conforman el producto audiovisual es muy detallado y nos permite detectar qué se representa del objeto de estudio y cómo se hace. Parto de cinco tropos que creemos que se relacionan constantemente con los jóvenes de clase trabajadora. Tras el visionado de la muestra de *Callejeros* y *Hermano Mayor*, son identificados, de forma sutil, pero también explícita, a lo largo de los reportajes o capítulos.

- La hipersexualización o promiscuidad
- La violencia
- El abuso de drogas y alcohol
- El consumismo
- El abandono de estudio y trabajo

- El desarraigo familiar

La metodología empleada para realizar este trabajo es el análisis textual (Casetti y Di Chio, 1999), que permite localizar qué se retrata y cómo se retrata. Para realizar el análisis, se han relacionado los tropos anteriormente nombrados con elementos destacables, aunque estos elementos no han sido los mismos para el análisis de *Callejeros* y *Hermano Mayor*, ya que al tratarse de distintos formatos hemos encontrado más útil utilizar unos u otros.

Para el análisis de *Callejeros*, hemos tenido en cuenta, en primer lugar, la introducción o sumario de los programas, que cumplen la misma función que los titulares en los telediaris: expresar una lectura preferencial⁸, programar el proceso de interpretación y aportar una definición subjetiva de la situación (van Dijk, 1999). Por otro lado, hemos analizado la caracterización de los sujetos que aparecen en los reportajes y con qué tropos se les relaciona, el papel del reportero dentro de la narrativa y su nivel de intervención, los espacios en los que se han más visibles los tropos y el tipo de resolución que se puede sacar de cada uno de ellos tras el visionado de los reportajes.

FIGURA 1. Ejemplo de tabla utilizada para el análisis de *Callejeros*

Introducción	Sujetos	Narrador	Espacio	Resolución
Hipersexualización				
Violencia				
Abandono de estudios/trabajo				
Abuso de drogas y alcohol				
Consumismo				
Desarraigo familiar				

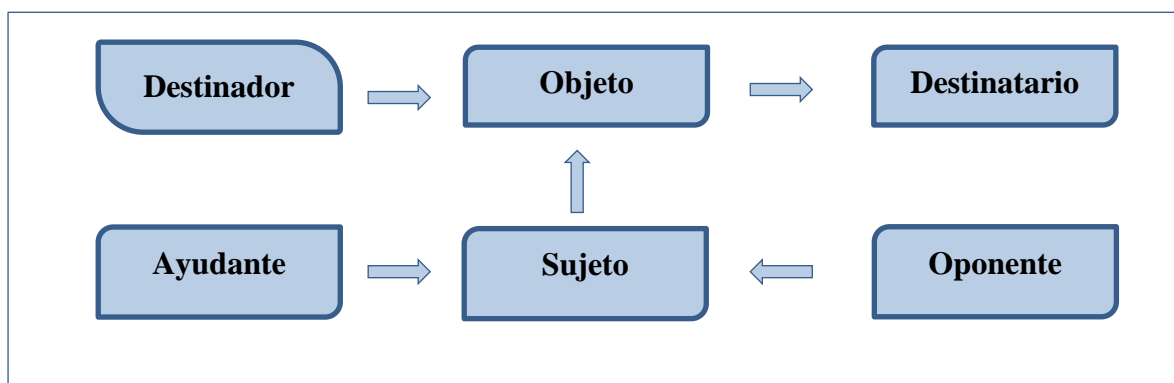
Los resultados del análisis de *Callejeros* han sido plasmados en formato de informe monográfico. Cada uno de los capítulos que forman la muestra tiene su propio informe.

⁸ El valor de la lectura preferencial, término elaborado por Stuart Hall, no reside en que sea un método para fijar de manera abstracta una interpretación, sino que sirve como medio para explicar que, en determinados contextos, un texto tiene de ser leído de una manera particular por la audiencia.

A pesar de que en todos los reportajes se han distinguido diversos tropos, si bien es cierto que en cada uno de ellos ha habido uno que sobresalía por encima de todos los demás. Por ello, cada informe se basa en el tropo destacado del reportaje.

En cuanto a *Hermano Mayor*, el análisis textual parte del esquema actancial (Greimas, 1971). El esquema actancial es aquel que se puede aplicar al análisis de un relato. Este trabajo está compuesto por un análisis del enunciado circunscrito en la semiótica narrativa⁹, y un análisis de la enunciación, donde se estudiarán las implicaciones de las técnicas audiovisuales a la hora de señalar las instrucciones de lectura. Aplicando el modelo actancial al formato del *makeover* show, dividimos los personajes en participantes y expertos. Estos personajes, llamados actantes, pueden adquirir diferentes roles y, en función de los mismos, encontrarse en distintos estados, de manera estática.

FIGURA 2. Modelo actancial de Greimas. Roles



Dependiendo de la relación que los sujetos establecen entre ellos, existen distintos pares opuestos:

Relación por el deseo: Entre el sujeto y el objeto hay una relación de deseo. El sujeto es el actante activo (quien ejecuta la acción principal), y el objeto es el actante pasivo, pudiendo ser el que sufre la acción del sujeto o el objeto de deseo de este. La oposición es, por tanto, sujeto/objeto.

Relación por el eje comunicativo: Entre el destinador y el destinatario hay una relación comunicativa. El destinador es quien proporciona el objeto al destinatario, que lo recibe. La oposición es, por tanto, destinador/destinatario.

⁹ La semiótica narrativa, desarrollada por Greimas (1971), aborda el estudio de la narratividad a partir del análisis de lo que denomina, con rigor, la estructura narrativa del texto.

Relación por la acción: Entre el ayudante y el oponente hay una relación de acción. El ayudante es quien ayuda al sujeto actuando en la misma dirección que el deseo o facilitando la comunicación, pero el oponente crea obstáculos.

Según la relación entre el sujeto y el objeto, se establecen distintos estados o junciones:

FIGURA 3. Los estados de los sujetos

ESTADOS	
Conjunción	Sujeto posee objeto
Disyunción	Sujeto no posee objeto

El paso de un estado a otro, de la conjunción a la disyunción, o viceversa, es lo que constituye el nivel dinámico del relato (Oliva, 2013), ya que en el transcurso tienen lugar las transformaciones. De esta manera, “el ordenamiento narrativo puede esquemáticamente analizarse como una sucesión de relaciones de estado entre las cuales se insertan transformaciones” (Courtés, 1980: 72)

FIGURA 4. Tipos de acciones transformadoras

TIPOS DE ACCIONES TRANSFORMADORAS		
OBJETIVOS	DESTINATARIOS	RESULTADO
Hacer ganar un objeto	Reflexivo (para sí)	Apropiación
(conjunción)	Transitivo (para otro)	Atribución
Hacer perder un objeto	Reflexivo	Renuncia
(disyunción)	Transitivo	Desposeimiento
Mantener un objeto	Reflexivo	Apropiación
(conjunción)	Transitivo	Atribución
Mantener la falta de un	Reflexivo	Renuncia
objeto (disyunción)	Transitivo	Desposeimiento

Sin embargo, para poder llegar a realizar las acciones, el sujeto debe tener las competencias necesarias. Courtés (1980), identifica tres:

FIGURA 5. Tipos de competencias según Courtés

COMPETENCIAS	
Querer	Virtualizante: convierte al personaje en sujeto de acción potencial
Poder	Actualizante: confirma al sujeto de acción como tal. Permiten llevar a cabo una acción
Saber	

Por otro lado, las fases del esquema actancial serán abordadas según la propuesta de Ruiz Collantes (2006), que encuentra semejanzas con las del relato canónico de la literatura y el cine: introducción, nudo y desenlace.

FIGURA 6. Fases del esquema actancial

FASES DEL ESQUEMA ACTANCIAL	
Estado inicial	Identificación del estado inicial de los personajes Identificación del objeto de valor
Fase de contrato	Identificación de la misión Identificación del destinador y destinatario del contrato
Fase de ejecución	Identificación del tipo de acción Identificación de la esfera de la acción Identificación de las competencias
Sanción y estado final	Valoración Tipo de sanción

El análisis de la enunciación tendrá lugar a partir de la identificación de los recursos audiovisuales y los diseños empleados a la hora de narrar la historia de acuerdo a la construcción del “efecto realidad”. Elementos como el tipo de planos o la banda sonora no son casuales, sino que buscan un enfoque concreto y hacer hincapié sobre determinados hechos, propiciando unas instrucciones de lectura. Además, se analizará la curva narrativa, es decir, la manera en la que se organiza el episodio para poder llegar a un clímax de expectación. Esta curva narrativa puede observarse a partir de:

- *El orden*, la relación temporal establecida entre la sucesión de un hecho en la historia y el orden de aparición en el relato. Podrán distinguirse analipsis/flashbacks¹⁰ y prolepsis/flashforward¹¹
- *La duración*, la relación establecida entre la duración real de los acontecimientos y la duración en la historia. Podrán distinguirse la escena, la pausa, el sumario y la elipsis.
- *La frecuencia*, la relación establecida entre el número de veces que es narrado un acontecimiento en el relato y el número de veces que ocurre en la historia

Por otro lado, dentro del punto de vista podemos distinguir la *focalización* y la *ocularización*. La *focalización* hace referencia a la distribución del saber. En el relato puede haber una *focalización interna* cuando el conocimiento del espectador se restringe a lo que sabe un personaje, *focalización externa* cuando el espectador sabe menos que los personajes, y *focalización espectral*, cuando el espectador sabe más que los personajes. Por otro lado, la *ocularización* se refiere a lo que el espectador puede ver: mediante la *ocularización interna* el espectador ve lo mismo que el personaje, y mediante la *ocularización cero*, el plano está desvinculado de los personajes.

De la suma del análisis del enunciado y la enunciación, la tabla de análisis utilizada para el programa *Hermano Mayor* es la siguiente:

¹⁰ El flashback o analipsis es una técnica narrativa que altera la secuencia cronológica de la historia y nos traslada hacia el pasado

¹¹ Un flashforward o prolepsis es una técnica narrativa que altera la secuencia cronológica de la historia mediante una escena que representa un acontecimiento futuro.

FIGURA 7. Ejemplo de tabla de análisis del enunciado de *Hermano Mayor*

NOMBRE DEL PERSONAJE
Categoría
Rol del personaje
Estado
Acción transformadora
Transformación conjunta
Competencias

FIGURA 8. Ejemplo de tabla de análisis de la enunciación de *Hermano Mayor*

LENGUAJE AUDIOVISUAL	
RECURSOS AUDIOVISUALES	
Tipos de planos	Formato: Duración
Movimientos de cámara	Zoom óptico: Travelling: Manual
Edición	Ralentización de la velocidad de la imagen: Aumento de velocidad de la imagen: Fundidos en negro: Cambio a blanco y negro:
Efectos sonoros	Música dramática (conflicto): Música dramática (armoniosa): Música dramática (resolución de conflicto): Banda sonora: Aumento del sonido: Distorsión del sonido:
Iluminación	
Careta del programa / Infografías	
FORMA NARRATIVA	
Orden	Flashback: Prolepsis:
Duración	
Frecuencia	
PUNTO DE VISTA	
Focalización	
Ocularización	

Los resultados de *Hermano Mayor*, al repetirse la misma estructura y temática a lo largo de todos los programas, se han recogido en un informe que aborda todos los episodios de la muestra en común.

PARTE II. Bagaje conceptual y aproximación bibliográfica

Los efectos de la Gran Recesión

¿Cómo hemos llegado hasta aquí? De la ciudadanía de Marshall al efecto Mateo

Para aproximarnos a la realidad social actual, tanto mundial como europea y, más concretamente, española, tendríamos que partir de la revolución conservadora que tuvo lugar a principios de los años 80, cuyo fruto fue la transformación de, lo que se llamó “keynesianismo de posguerra”, a la dogma económica que domina en la actualidad: el neoliberalismo. El neoliberalismo contiene la mezcla perfecta entre liberalismo clásico del *laissez faire* y capitalismo de Estado, una práctica intervencionista presente sólo cuando es necesario evitar la quiebra de sistema financiero internacional.

A ello se sumó la caída del Muro de Berlín, en 1989, despejando del mapa cualquier opción a un sistema alternativo. Con la caída del llamado “socialismo real”, “ya no se precisó convencer a los trabajadores occidentales de que la economía social de mercado era una buena alternativa al comunismo porque proporciona protección social a un régimen de libertades, ya que aquel había dejado de existir” (Estefanía, 2015: 46). Desde los años 70, según Castel (2004), asistimos a un debilitamiento del Estado nacional-social, capaz de garantizar las protecciones necesarias a sus habitantes debido a la no posesión por parte del sector público del control de los principales parámetros económicos: ya no lidera el Estado, lidera la empresa. Las consecuencias del cambio de paradigma son visibles, y, a grandes rasgos, se pueden resumir en dos: la disminución del peso ejercido por los salarios y demás cargas sociales y la reducción del efecto de las regularizaciones sobre la estructura del trabajo.

La organización colectiva también sufrió una erosión. Hasta los años 70, el compromiso social se negociaba por ramas y profesiones, y en él intervenían sindicatos y asociaciones patronales. Pero la actualidad guarda distancia con aquel escenario. Las actuales disparidades intracategoriales y la precariedad laboral llevan a la competencia entre iguales, donde cada individuo es impulsado a privilegiar su diferencia para mantener su propia situación (Maurin, 2002). Con la individualización de las tareas, entran en juego la movilidad y la adaptabilidad, lo que en otras palabras quiere decir flexibilización del mercado de trabajo con unas reformas que han suspendido, sin

reconocerlo, el contrato social de los antiguos trabajadores estables a los que las empresas ofrecían la seguridad y la formación a cambio de la fidelidad y la subordinación.

A paso firme, pero sin dar lugar a pausa, la Gran Recesión explotó en el año 2007, sembrando a su paso un crecimiento exponencial de la desigualdad, un constante estado de inseguridad social y la alarmante dificultad para acceder a un empleo –que sea, además, digno-. La Gran Recesión ha roto con el triple concepto de ciudadanía de Thomas H. Marshall (1950), definida en su forma moderna como un estatus otorgado a aquellos que son miembros plenos de una comunidad. Ser ciudadano, por tanto, significaba tener un derecho absoluto a un determinado nivel de civilización solo condicionado al cumplimiento de los deberes generales de la ciudadanía. La ciudadanía, que antes era política, civil y económica, se ha transformado en un papel mojado que parece supeditada al *efecto Mateo*: a quien más tiene, más se le dará, y al que menos tiene, más se le quitará.

El Estado español, terreno de cultivo para la desigualdad

El Estado español es el segundo país más desigual de toda Europa, solo por detrás de Letonia. Una vez “superada” la fase de recesión de la crisis que comenzara en 2007, el 70% de la población ha salido adelante –no sin devaluaciones en sus condiciones de vida-, mientras que el 30% restante vive en la pobreza relativa¹². Estos datos fueron ofrecidos en el 2015 por un trabajo titulado “Informe sobre el estado social de la nación”. Las veinte personas más ricas en España poseen una fortuna similar a los ingresos del 30% más pobre de la población (casi 14 millones de personas), según un informe de la ONG *Oxfam*. Esto no atañe solo a la justicia social, sino al crecimiento económico: según todos los últimos estudios, tanto de la OCDE como del FMI, cuanto más concentrada está la riqueza en pocas manos, menor es el crecimiento de un país. Las cifras del primer semestre del 2015 dibujan la radiografía de un estado que no volverá a ser el que era antes de la Gran recesión (Estefanía, 2015).

El aumento de la pobreza tiñe las estadísticas: uno de cada diez hogares cuenta con todos sus miembros activos en el paro, esto es, el 9,6% del total. Además, cuatro de cada cien hogares no tiene ningún ingreso, un 3,9%. La mala alimentación por motivos

¹² La pobreza relativa define la pobreza como la condición de estar debajo de un umbral relativo de pobreza. Es la falta de recursos de algunas personas que el resto de la sociedad da por hecho.

económicos ya afecta a más de dos millones de personas, y el número de desahucios ejecutados el pasado año fue de 67.359. Además, un 21% de la población está en paro, según el último informe de la EPA¹³, y casi uno de cada dos jóvenes que buscan trabajo están en paro, un 45,5%. Por otro lado, la crisis no solo ha destruido empleo, sino que el que ha creado es de carácter temporal y precario. Solamente Chile y Polonia son los únicos países de la OCDE que superan a España en creación de trabajo temporal. Además, uno de cada tres trabajadores cobra menos del Salario Mínimo Interprofesional (648,40 euros/mes). Esto ha dado lugar a un nuevo fenómeno: el trabajador pobre.

Los excluidos: el trabajador pobre del siglo XXI

A pesar de los lentos incrementos del crecimiento, el paro, la precariedad y la pobreza seguirán instalados a largo plazo como situaciones estructurales. El paso de la pobreza a la exclusión es una de las principales amenazas de la sociedad española. La desigualdad y la exclusión son intrínsecas al sistema capitalista, porque este está basado en la universalización de las relaciones de mercado y es un simple mecanismo de intercambio que funciona a partir de la desigual dotación original de recursos con que los diferentes seres humanos lo hemos de utilizar para tratar de satisfacer nuestras necesidades (Torres López, 2008). A pesar de ello, el capitalismo ha podido generar una supuesta inclusión gracias a las fuerzas que han servido de contención de estas desigualdades, como los poderes públicos. Esta inclusión ha sido también gracias al salario, vínculo entre trabajadores y sistema social, gracias al cual el trabajador se aseguraba su inclusión en la vida social. La sociedad salarial permite el acceso a la ciudadanía social a partir de la consolidación del estatuto del trabajador.

Sin embargo, la tendencia que poco a poco se afianza en el mercado laboral español contradice este presupuesto que unía salario e inclusión. Ahora, tener según qué empleo contribuye al empobrecimiento efectivo en términos monetarios, además de a la completa exclusión de las relaciones sociales cuando se produce en determinadas circunstancias coadyudantes (Torres López, 2008). Según autores como Rafael Muñoz (2002), cuando se estudian las estadísticas de pobreza, probablemente uno de los datos más sorprendentes es el alto volumen de los trabajadores ocupados que forman parte del colectivo de la población pobre.

¹³ La Encuesta de Población Activa puede ser consultada en el INE

El desempleo, por tanto, ya no es el problema de raíz, sino el mismo empleo, tal como lo ha reconocido la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), que en uno de sus informes afirma que “muchos hogares se caracterizan por salarios bajos y empleo precario más que por una exclusión permanente del mercado de trabajo”

La flexibilización ha llegado a tal límite en las condiciones de contratación que los contratos por horas han sustituido a los indefinidos. La desregularización y desaparición de barreras económicas y políticas también ha contribuido a la deslocalización de las empresas. Otros rasgos significativos son la generalización estratégicamente programada de valores contrarios a todo lo colectivo, la creación de infraestructuras sociales que dificultan el encuentro y producen soledad y aislamiento, la multiplicación de la incertidumbre y el riesgo, y el fomento del individualismo. Todos ellos han consagrado el ensimismamiento y los comportamientos que aíslan a unos seres de los otros, lo cual, entre otras cosas, ha debilitado a las organizaciones de defensa de los trabajadores que han de enfrentarse cada vez más solos al creciente poder de la patronal (Torres López, 2008). Según Castel, (2004), la consecuencia de todo ello es la aparición de una auténtica legión de trabajadores pobres, de empleo precario, temporal o de bajísimo salario, que muy difícilmente pueden hacer frente a la satisfacción de sus necesidades más elementales y que además han de mantenerse constantemente temerosos de perderlo.

El empleo precario y los bajos salarios, por tanto, harán que la sociedad permanezca en un constante ambiente de inseguridad e incertidumbre, dando lugar a las “sociedades del miedo” o “economías del miedo”. Esta situación desocializa a los individuos: se establece una ruptura de los individuos respecto de sus inserciones sociales para dejarlos frente a sí mismos y a su inutilidad. Los excluidos solo tienen en común compartir una carencia, se definen en función de su base negativa, como si vivieran en un espacio fuera-de-lo-socia, pero la descolectivización en sí misma es una situación colectiva.

Jóvenes de clase trabajadora y empleo. La falacia de los *ninis*

“Tirado en ese sofá de quinta mano de la lonja, echando una partida en bucle al Fifa, para después zapear entre 'chonis', garrulos y viceversa y repeticiones de series de

vecinos. Una vuelta por el barrio, una birra (otra) y más lonja hasta hacer tiempo para la hora de dormir y esperar entre las sábanas de unos Simpsons descoloridos a que el ruido de la aspiradora o ese grito materno con soniquete de reproche le despierte. Para empezar otro día idéntico al anterior. Y otro más. Y otro más. Con levísimas variaciones, así vive uno de cada cuatro chicos de entre 15 y 29 años en España, el país que más chavales que ni estudian ni trabajan (los denominados 'ni-nis') concentra de toda la Unión Europea" (El Correo, 2014)

Así describía el diario vasco *El Correo* la dramática situación de los jóvenes que no estudian y tampoco trabajan en el Estado español, el llamado fenómeno *nini*. Actualmente, mientras que el 45'5% de los jóvenes en edad de trabajar no tiene empleo, una quinta parte de los jóvenes ni estudian ni trabajan. La imagen que se desprende en los medios de comunicación y, por tanto, en el imaginario colectivo, es la de que a ese "ni trabaja", "ni estudia", se suma un "ni quiere".

Jose Saturinino Martínez García (2015), reduce en un análisis los factores que han propiciado la aparición de la figura del *nini* a cuatro factores: el ciclo económico, desajustes del sistema educativo, la desigualdad de oportunidades o disponer de un futuro asegurado por la capacidad económica de la familia. Clasifica, a su vez, a los llamados *ninis* en dos categorías: *ninis* por obligación y *ninis* por convicción. Dentro de estos *ninis* por obligación están los jóvenes parados, es decir, aquellos que buscan trabajo pero no lo encuentran.

Según un estudio de la FEDEA (2016), elaborado por elaborado por los economistas Marcel Jansen, Sergi Jiménez-Martín y Lucía Gorjón, el *boom* inmobiliario que vivió España en los 2000 tiene gran parte de la culpa. La mayor parte de los jóvenes que no estudia ni trabaja está en la franja de edad que va desde los 25 hasta los 30 años, lo que revela que "el estatus de *nini* es muy persistente entre aquellos jóvenes que abandonaron sus estudios en los años previos a la crisis" (FEDEA, 2016). También achaca parte de la culpa de la existencia de *ninis* por obligación al sistema educativo, el cual prohibía que la gente estudiara educación formal post-obligatoria. Esto intentó ser erradicado mediante la introducción de la FP Básica, pero en su lugar se ha convertido en el espacio al que se deriva al alumno que requiere de un tipo de atención específica en lugar de servir como espacio donde formar en vocación. Además, si son comparados dos jóvenes con educación post-obligatoria, la probabilidad de ser *nini* de uno que

provenga de una familia de alto origen social es la mitad que la de uno que provenga de una familia de origen popular, según el análisis de Saturnino (2015).

Los ninis por convicción, por su parte, aquellos que además de no trabajar ni estudiar, tampoco quieren hacerlo, son uno de cada veinte. Esta cantidad no ha aumentado tras la crisis, sino que se mantiene constante. Dentro de este grupo, sin embargo, también podemos incluir a aquellos que tienen empleos dentro de la economía sumergida o aquellos con algún tipo de discapacidad. La cifra real de aquellos que no quieren trabajar no llega ni al 5%, y suele coincidir con sectores de considerable poder adquisitivo que puede permitirse la “vida contemplativa”.

El retorno de las clases peligrosas: el precariado

La situación actual lleva a un desasosiego marcado por el resentimiento, atravesado por la envidia y el desprecio de la situación social diferencial (Castel, 2004). La responsabilidad de esta situación es achacada a quien está justo encima o justo debajo: de la frustración colectiva nace la necesidad de buscar culpables, debido al sentimiento de desatención y de no conseguir los mismos beneficios respecto a otros grupos. Ante esta degradación, se plantean dos posibles situaciones: la conversión a mano de obra de una economía mundializada o la mera supervivencia a partir de las exigencias de la eficiencia y la rentabilidad. Al hablar de inseguridad social, hemos de tener en cuenta que la opción que parece en boga es la segunda: gran parte de la población está convencida de que ha sido dejada de lado, incapaz de dominar en un mundo mutante.

La consecuencia de este resentimiento es la actitud defensiva, que no concibe asumir riesgos sino conservar lo que se tiene, y para defenderlo, se rechaza la novedad, el pluralismo, lo diferente. Lo que ayer era envidia al trabajador independiente, hoy es racismo ante el inmigrante que “acumula las ayudas sociales” que deberían pertenecer al trabajador nacional. El resentimiento, como respuesta al malestar social, busca chivos expiatorios. Pongamos como ejemplo los barrios carenciados de las áreas periféricas¹⁴, aquellos sobre los que las consecuencias de la Gran Recesión han recaído con mayor intensidad. En estos lugares las tasas de desempleo son muy altas, los empleos son precarios y abundan los jóvenes que no se han insertado al mercado laboral y que ya han

¹⁴ Los barrios de las áreas metropolitanas son los lugares donde habitan los jóvenes de clase trabajadora sobre los que recae el escarnio mediático, los que anteriormente hemos nombrado “canis” y “chonis”, y sobre los que Owen Jones teoriza en *Chavs*, la demonización de la clase obrera

dejado de estudiar. Estos barrios son retratados mediáticamente como lugares inseguros –que combinan tanto inseguridad social como civil–, demonizados, mediante un discurso que viene a pregonar la vuelta de las clases peligrosas¹⁵, de aquellos que no encajan, que se quedan en la periferia del cuerpo social.

La nueva clase peligrosa del siglo XXI fue definida por Standing (2013) como el precariado. El precariado habría nacido con la globalización, estableciéndose su época de mayor “esplendor” durante la Gran Recesión. Standing no lo cataloga bajo la clase obrera o el proletariado clásico, sino una clase en creación, caracterizada por la exclusión económica y cultural a la que lleva la precariedad. Son “nómadas urbanos” y no comparten identidad por el tipo de ocupación –debido a la inestabilidad de la misma y a los contratos temporales que han dejado a un lado la lucha por mantener el mismo empleo de antaño–, sino que solamente les une “la ira, la anomía, la ansiedad y la alienación” (Standing, 2013)

Esta simplificación de los barrios humildes, que ciertos medios de comunicación retroalimentan mediante el estigma y la estereotipación, está presente a diario. La idea no es refutar la existencia de la inseguridad en estas zonas –que es obvia–, ni en caer en angelicismos. Sin embargo, achacar a estos jóvenes la responsabilidad de la amenaza a la estabilidad es reducir las causas estructurales y la problemática global de la inseguridad a trayectorias de vida decididas individualmente, sin atacar al problema de raíz: la desigualdad. Esta visión cortoplacista de la política tiene a su favor el hacer ver que, al menos, “se está haciendo algo”, endureciendo las normas, que se erigen como cortocircuitos simplificadores que llevan al Estado de la Seguridad¹⁶ basado en el retorno a la ley y al orden y a las dinámicas de la individualización. La sociedad que emerge de este tipo de estado es una “sociedad del riesgo”, en la que la inseguridad se conforma como horizonte insuperable a la condición del hombre (Castel, 2004). Esta inseguridad, afrontada desde la perspectiva individual debido a la lógica neoliberal, necesita de un “otro” articulador del propio “yo” al que oponerse. Este “otro” es construido o reforzado, la mayoría de las veces, mediáticamente.

¹⁵ Las “clases peligrosas” es la cristalización, en grupos particulares, situados en los márgenes, de todas las amenazas que entraña en sí una sociedad (Castel, 2004: 70) En el siglo XIX este papel lo jugaba el proletariado, aún no inscripto en las formas estables de empleo. En la época preindustrial, el sujeto peligroso era el vagabundo.

¹⁶ Este Estado de Seguridad se contrapone al Estado Social nacido tras la Segunda Guerra Mundial.

La importancia de la representación: el mapa no es el territorio

La construcción de la realidad llevada a cabo por los medios de comunicación no podría entenderse ni explicarse sin tener en cuenta la herramienta de la que se sirven para poner en práctica su cometido: la representación mediática. Para decodificar la representación mediática es necesario desentramar los mecanismos mediante los cuales las representaciones ingresan y se ponen en circulación dentro del imaginario colectivo. Las representaciones constituyen el orden simbólico, y son esenciales para la creación de la subjetividad y la intersubjetividad (Rodríguez, 2012: 94).

Para Raymond Williams (2000), intelectual galés perteneciente a la Escuela de Birmingham, la representación era «aquello que estaba en el lugar de», formas activas de construcción social de la realidad. Sin embargo, según la teoría crítica, el interés que suscitan las representaciones mediáticas no radica en la verosimilitud de las mismas, sino en lo que se tuerce en las bambalinas que se esconde tras ellas: hay un trasvase entre la importancia de la correspondencia con la realidad de lo que se representa a la importancia de quién lo hace y con qué poder. Es necesario interrogar a estas representaciones para reconocer su capacidad de reproducir las jerarquías sociales. En la representación de los sectores subalternos, -el objeto de estudio de este trabajo- nos encontramos con una relación de poder completamente desigual, por lo que estos no poseen funciones legitimantes para constituirse como fuerza activa en la construcción social de la realidad. La representación de los sectores subalternos ejerce una doble violencia simbólica (De Certeau, 1999): en primer lugar, en su naturaleza misma de representación y acotación de la realidad, la síntesis es ya de *per se* una muestra de esta violencia, ya que el mapa nunca es el territorio, el poder de representar implica intrínsecamente el poder de dejar algo en los márgenes. En segundo lugar, al ser los sectores subalternos los representados, lo popular, la violencia proviene de la imposibilidad de los consumidores de nombrarse a sí mismos y producir metadiscursos sobre sus prácticas. De acuerdo con esto, en las representaciones mediáticas se distinguen y, de ellas emanan, los elementos sedimentados socialmente de las diferencias históricas, diferencias que innegablemente velan por las jerarquías y las desigualdades sociales. Hay una evolución desde la definición de representación de Williams de «aquello que estaba en el lugar de» hasta su capacidad productiva de organizar lo social.

El efecto de la representación mediática radica, en gran parte, en su verosimilitud. Conseguir que las representaciones sean creíbles y que aparenten un vaciamiento de ideología es uno de los objetivos que ciertos subgéneros, entre ellos la telerrealidad, han puesto en su punto de mira.

La telerrealidad: lo difuso del *efecto realidad*

Es importante partir de una aproximación de la definición de telerrealidad para saber de qué tipo de producto estamos hablando y qué características entran dentro del concepto y pueden ser relacionadas con las transformaciones del panorama televisivo tras la llegada de la televisión comercial. El término telerrealidad es usado para designar el macrogénero que engloba diferentes formatos televisivos que tienen en común el uso de características de los documentales e informativos, de la ficción y de otros géneros como el concurso o el espectáculo televisivo (Oliva, 2013)

Partiendo de esta definición, la conceptualización se complica debido al signo distintivo de la realidad: su hibridez. Esta hibridez es uno de los signos de la televisión de las últimas décadas, al cual pueden ser sumados, por ejemplo, la fragmentación de los productos audiovisuales y también su reciclado. La telerrealidad se nutre de la confusión entre información y entretenimiento, retóricas que antiguamente no coincidían y que en la actualidad son mezcladas indistintamente. ". La llamada "retórica de la realidad" ha dejado de ser circunscrita al reportaje, documental o informativo, para adoptar la forma de la ficción con apariencia real.

Si bien en ocasiones el ejemplo define mejor que el concepto, clasificar qué es telerrealidad y qué no es telerrealidad resulta complicado debido a, como se ha dicho antes, su hibridez, pero también su continuo dinamismo. El punto de partida fueron programas basados en videos grabados de forma *amateur*, reconstrucciones de la realidad fabricadas con material del ciudadano de a pie. Sin embargo, la telerrealidad logró cruzar la frontera que separa el "representar" del "crear". El efecto de lo que es real¹⁷ está continuamente presente en los productos audiovisuales contemporáneos, tendiendo a suplantarse "la realidad inmediata por los simulacros audiovisuales de esta

¹⁷ Este término fue acuñado por analistas como Jean Baudrillard o Paul Virilio

misma realidad” (Ardévol, 2004: 213). Ejemplo de ello podrían ser los concursos o los *talk shows*, como se aclarará más adelante.

A pesar de su difícil acotación, podemos afirmar que si algo distinguió a la telerrealidad y supuso una ruptura respecto a lo que venía produciéndose en lo audiovisual con anterioridad, fue el papel que tomó la gente anónima, común, como protagonista. Estas personas suelen retratarse a sí mismas en su entorno, hay una ausencia de guión –al menos eso es lo que se quiere aparentar-, con eventos situados dentro de un contexto narrativo y con el entretenimiento como principal objetivo (Nabi, 2007). Estos elementos serán desarrollados en el capítulo referido a las características formales de la telerrealidad.

Historia de la telerrealidad

El primer programa de telerrealidad se remonta al año 1957, cuando en EEUU comenzaba a emitirse *Candid Camera*¹⁸, un programa de cámara oculta, o *An American Family*¹⁹. Sin embargo, a pesar de que a mediados de siglo XX ya se crearon los primeros productos audiovisuales que podemos catalogar de telerrealidad, no fue hasta los años 80 cuando este macrogénero convulsionó y se hizo cada vez más frecuente en todos los televisores, sobre todo en EEUU y Gran Bretaña.

¿A qué factores económicos e industriales podemos achacar la tendencia de la televisión de virar hacia la telerrealidad durante los años 80? La aparición de la televisión comercial, con el consiguiente aumento de la competitividad y la fragmentación de las audiencias urgió la búsqueda de un formato que permitiese, mediante una reducida inversión, unas cotas de audiencia razonables. La lucha por la audiencia es la lucha por el atractivo. Los cambios en la imagen corporativa de los canales y la constante creación de nuevos formatos que se engloban bajo la telerrealidad surgen de la necesidad de resultar atractivos a una audiencia que nutre un modelo comercial sujeto a la lógica del mercado que tiene como única fuente de financiación la publicidad (Bustamante, 1999). Ante la necesidad de rellenar la parrilla televisiva, la ficción se presentaba como un producto demasiado caro cuya primera inversión se recuperaba muy paulatinamente.

¹⁸ *Candid Camera* (CBS, 1959-1967), fue un programa estadounidense pionera en la llamada telerrealidad. Mediante una cámara oculta, se grababan bromas a personas anónimas y se esperaba su reacción.

¹⁹ *An American Family* (PBS, 1971) fue el primer precedente a las docuseries, donde el relato de la vida de una familia se llevaba a cabo mediante la combinación del documental de observación y la ficción.

El escaso coste de la telerrealidad se basaba, sobre todo, en los personajes protagonistas y en el lugar donde este tipo de programas eran grabados. En lugar de tener que recurrir a la contratación de actores de cierto renombre y a la utilización de platós de grabación de preparados decorados e iluminación, el efecto realidad pretendido por el nuevo macrogénero tenía también beneficios económicos: los personajes protagonistas eran anónimos y los lugares de rodaje eran sus ambientes próximos, normalmente al aire libre, o sus hogares y puestos de trabajo. Esto fue definido por Raphael (1997), como *nontraditional labour*, trabajo no tradicional.

Como bien se ha especificado antes, fue durante los años 80 cuando la telerrealidad logró colarse en los televisores, constituyéndose como el único género no deficitario en prime-time (Prado, 1999). En países como Reino Unido, donde la televisión pública tenía mucho más peso que la privada, la responsabilidad pública que venían desarrollando los canales privados durante esos años se vio erosionada por el gobierno de Margaret Thatcher y sus medidas neoliberales, que supusieron una competitividad feroz por llegar al público.

Clasificación de los programas de telerrealidad

Según Oliva (2013), los programas emergidos durante los 80 y que continúan hasta la actualidad pueden clasificarse en tres grupos:

- *Crime-time* o *reality crime televisió*, en este tipo de programas todo giraba en torno a la reconstrucción de un crimen real. Un ejemplo de ello es *CrimeWatch* (1987) o *Unsolved Mysteries* (1984). La estructura típica de este tipo de programas consta de un presentador y, en ocasiones, reconstrucciones. Resulta interesante la relación de este tipo de programas con el supuesto “servicio público” al que servían al ser fuente de datos para la policía. Sin embargo, el programa representativo del *crime-time* por antonomasia fue *Cops* (1989), donde se acompañaba a los policías durante sus jornadas de trabajo. Este modelo fue exportado posteriormente a distintas profesiones, como la de médicos.
- *Accidents & emergency*, donde se retrataban situaciones extremas vividas por personas anónimas. Las imágenes recabadas por estos programas eran de vídeos domésticos, por lo que los costes de producción eran ínfimos. *Rescue 911* (1989) es un ejemplo de este tipo de programas.

- *Reality shows*, donde personas anónimas contaban vivencias íntimas en un plató. Su explosión tuvo lugar durante los 90. Al igual que los *crime-time*, este tipo de programas también se disfrazaban de servicio público al servir el presentador, en ocasiones, como ayudante de la persona que acudía a contar sus vivencias, dramáticas en muchos casos.

A estos han de sumarse algunos géneros que se sitúan en los márgenes y que comparten características formales con la telerrealidad, como el *infotainment*, programas de cámara oculta, programas de vídeos domésticos y *talk shows*, entre otros. Debido al gran dinamismo e innovación creativa de la que se ha hablado a la hora de definir y conceptualizar la telerrealidad, con el paso de los años y la entrada del nuevo siglo, llegaron a escena nuevos subgéneros que pueden englobarse dentro de la telerrealidad. Uno de los subgéneros nacido a mediados de los 90, y que a partir de entonces conformaría gran parte del grueso que la parrilla televisiva destina a la telerrealidad, fue el *docu-soap*. Además, en los últimos diez años han aparecido tres nuevos subgéneros (Oliva, 2013): los *reality game shows*, la *contrived reality TV* y los *reality* protagonizados por famosos. Estas variantes incluyeron nuevas características y complejidades al híbrido de la telerrealidad, al desarrollarse situaciones del día a día en lugares prefabricados, alejados de los lugares comunes cotidianos y al franquear los límites del tabú²⁰ de la visibilidad.

Características formales de la telerrealidad

Si la definición de telerrealidad es complicada, debido a la hibridez y constante cambio del género, definir unas características formales requiere de la misma abstracción. Como su nombre bien indica, el máximo común divisor de todos los subgéneros englobados dentro del macrogénero de la telerrealidad es el efecto de lo real. La autenticidad es su núcleo vertebrador. A nivel formal, la autenticidad se basa en el aspecto de documental o *documentary look* de Caughie (1985): el movimiento de la cámara, en el uso de la cámara al hombro, la iluminación natural, la apariencia de

²⁰ Uno de los casos más controvertidos acerca de los límites que ha de tener la visibilidad televisiva fue el programa *Expedition: Robinson* (Suecia, SVT, 1997), cuya adaptación en el estado Español fue *Supervivientes*. Este reality fue cuestionado porque los concursantes participaban las 24h, sin opción a ningún tipo de intimidad y enfrentando pruebas extremas.

ausencia de guión... Este efecto de lo real²¹ viene determinado por distintos factores, que conforman las características formales:

Las personas anónimas: se configuran como el sujeto protagonista del macrogénero. Esto supone, en la teoría, dar voz a aquellos cuyo discurso antes no tenía cabida en la televisión. Sin embargo, se trata de un tema controvertido, ya que la supuesta democratización de las representaciones mediáticas no siempre lo es tanto debido a las condiciones de desigualdad y a la distancia creada entre espectador y representado.

Acontecimientos reales o espontáneos: todos los hechos que son retratados mediante productos derivados de la telerrealidad son acontecimientos que se producen espontáneamente delante de la cámara –aunque se trate de hechos provocados–, o bien son reconstruidos a posteriori.

Interactividad: una de las novedades que introduce la telerrealidad como norma general, aunque no compartida por todos sus subgéneros, es la capacidad de intervenir en el desarrollo del programa.

La telerrealidad en el Estado español

A finales de la década de los 80 se puso fin al monopolio de las cadenas autonómicas por parte de Televisión Española. Fue en 1984 cuando TV3 llegó a Catalunya, que fue seguida por Canal 9 en Comunidad Valenciana en 1989 y Canal Sur en Andalucía el mismo año, entre otras. La llegada del primer canal privado al país fue el 25 de enero de 1990, con Antena 3 como afortunado. Hace ya 25 años el diario ABC se hacía eco optimistamente de la importancia y las transformaciones que esto podía implicar en el mercado televisivo: “A las ocho de la tarde de hoy, cuando comience la emisión regular de Antena 3 TV, se abrirá para nuestro país un capítulo cuya trascendencia difícilmente podrá ser entendida sin contemplar los treinta y tres años de monopolio de la televisión pública que quedan atrás”²².

21 Este término fue acuñado por el semiólogo Roland Barthes (1987). Barthes explica que en el detalle concreto utilizado en el discurso realista se pretende una relación directa y transparente entre el referente y el significante. Es esto lo que el autor denomina la ilusión referencial: las anotaciones o descripciones realistas significan a lo real: tal es el efecto de realidad, la “base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad.” (Barthes, 1987: 186)

22 La noticia, publicada el jueves 25 de enero de 1990 puede ser consultada en la hemeroteca digital del diario ABC: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/01/25/001.html>

El inicio de las emisiones de Antena 3 abrió la veda a los nuevos canales que aflorarían meses después, como Telecinco, que comenzó sus emisiones el 8 de marzo de ese mismo año, o Canal +, el 8 de junio. Más recientemente nos encontramos con la aparición de Cuatro y La Sexta. Actualmente en el Estado español confluye una oferta distribuida mediante distintas redes de transporte de la señal: la televisión digital terrestre y la televisión por cable. Esta progresiva “liberalización” permitió gestionar de forma privada las emisiones de televisión, desatándose una lucha por la búsqueda de la audiencia. Esta lucha por la audiencia ha llevado a la trivialización de los contenidos, haciendo estallar las barreras entre lo público y privado, político, económico y cultural (Tusdeq, 2001).

Uno de los primeros ejemplos de telerrealidad en el Estado español, sin embargo, lo encontramos en la televisión pública, *La España de los Botajara* (1978, TVE), donde se relataba, a través de una docuserie, el éxodo rural del campo a la ciudad. Sin embargo, el referente de esta época fue *Vivir cada día* (1983, TVE), docudrama basado el día a día de personas anónimas. Pero la característica principal de la telerrealidad en el Estado español no es su carácter creador, sino adaptador. Debido a la dificultad de poder exportar programas completos por las diferencias culturales de cada país, los formatos de la telerrealidad eran normalmente adaptados mediante la compra de permisos. Así, programas como *¿Quién sabe dónde?* (1992, TVE), *Valor y coraje* (1993, TVE) o *Impacto TV* (1993, Antena 3), no eran más que adaptaciones de producciones norteamericanas y europeas.

La tendencia a lo largo de los 26 años de televisión comercial, desde sus inicios hasta la actualidad, fue la de dar cabida a los *reality shows* en la parrilla. Respecto al caso de Cuatro, canal al que pertenecen los dos programas que se analizarán en este trabajo, su entrada en la TDT supuso una diversificación de los formatos (Oliva, 2013) pertenecientes al subgénero de *reality*: desde *El Topo* (2006, Cuatro), donde un saboteador disfrazado trata de boicotear las pruebas uno de los equipos, o *¿Quién quiere casarse con mi hijo?* (2011, Cuatro), donde varios chicos solteros buscan esposa.

El *docureality*, todo a la vista

Al igual que resultaba difícil definir la complejidad de la telerrealidad, tampoco hay una aceptación común de lo que se entiende por *docureality*, debido a la variedad de

categorías utilizadas por distintos autores para hablar de los mismos programas. El *docureality* o *docusoap*, tiene como origen la década de los 90 y la televisión pública británica, la BBC. La propuesta del *docureality* pasa por una mezcla de formatos, como el tradicional documental de observación, conjuntamente con recursos narrativos y técnicos de las series. Los protagonistas de los *docureality* son, principalmente, personas anónimas, las cuales son grabadas en su contexto o lugar de trabajo, siendo invisible la presencia de la cámara –mediante la técnica *fly in the wall*-. El lugar tiene una especial relevancia dentro de este formato, ya que suele mantenerse constante, por lo que el espectador suele familiarizarse con él.

En los primeros años, la temática de los contenidos era muy social, animados por la tradición más realista de los seriales británicos y australianos, como *Coronation Street*, *Eastenders* o *Neighbours*. Sin embargo, la crítica a este subgénero de la telerrealidad versa sobre cómo ha logrado desplazar al verdadero documental de la parrilla televisiva (Corner, 2000): el énfasis en el microrrelato y en los casos personales tiene como consecuencia la descontextualización. Su producción es mucho más asequible que la del documental de grandes formatos.

Make over shows, cambios radicales

Los *make over shows* giran en torno a las transformaciones. El objetivo de este tipo de programas, inscriptos en la telerrealidad, es que el participante o alguna de sus propiedades cambien, y que este cambio pueda ser visible para la audiencia. Esta transformación es llevada a cabo mediante la ayuda de un personaje que se coloca como experto o héroe del programa, y narra el paso de un estado inicial a una sanción final (Courtés, 1980), en la que interviene activamente el propio programa. Estas transformaciones pueden ser de diversos ámbitos: de la apariencia física, del hogar o las propiedades materiales, del comportamiento²³, etc.

El *make over show* nació en la segunda mitad de la década de los 90, y estaba dirigido hacia un público heteronormativamente “femenino”, en los que los cambios representados estaban relacionados con el vestuario y el maquillaje (Moseley, 2000). También proliferaron los *make over shows* enfocados en el intercambio de casas, como *Changing Rooms* (2001, BBC), en el que dos familias realizaban un intercambio y

²³ *Hermano Mayor*, el *make over show* que se analizará, encuadra dentro de este tipo de programas que tratan de transformar el comportamiento.

transformaban la decoración de los hogares gracias a la ayuda de un experto. A través de los primeros programas de este tipo y de los que fueron siendo creados hasta la actualidad, podemos extraer las características generales que rigen hoy este subgénero:

- La hibridez: entra la didáctica y el espectáculo. La temática siempre es un cambio que, de alguna manera, incluye un tipo de aprendizaje. Sin embargo, muchas veces este aprendizaje es relegado, tomando más énfasis la espectacularización del mismo.

- La estipulación de los personajes: al contrario de otros subgéneros de la realidad, en los *make over shows* pueden ser distinguidos dos roles claros: el de experto y el de participante.

- La transformación: es el aspecto central del desarrollo del programa. Esta transformación no se muestra hasta el final del programa, manteniendo el clímax de expectación. Además, estas transformaciones son rápidas, duran menos en la narrativa audiovisual que en la historia real, por lo que se suprimen *tempos* que son considerados irrelevantes. Para enfatizar el cambio, las transformaciones suelen ser radicales

Los *make over shows* de la parrilla televisiva española no son más que adaptaciones, en su mayoría, anglosajonas. El género fue inaugurado por *El patito feo* (2000, Antena 3), en el cual se transformaba físicamente tanto a hombres como a mujeres. Lo que caracteriza nuestra parrilla televisiva, al contrario de las anglosajonas, es la ausencia de *make over shows* en la televisión pública: este ha sido un subgénero solamente emitido por la televisión comercial. Además, las temáticas se centran sobre todo en los cambios de comportamiento, mientras que las transformaciones de hogar o físico quedan relegadas a un segundo plano.

Una de las cosas que llama la atención de los *make over shows*, y que sirve de material para nuestro análisis, es la desigualdad existente entre experto y participante, tanto a nivel social como a nivel jerárquico. Los *make over shows* destinados a transformar el comportamiento de la gente son, en su inmensa mayoría, protagonizados por familias de clase trabajadora y “desestructuradas”.

PARTE III. Análisis del contenido

***Callejeros*: redefiniendo cuerpos y espacio**

Acercamiento al *docureality* de Cuatro: recursos formales e hipervisibilidad

El pasado más inmediato del *docureality* *Callejeros* es *Mi cámara y yo*, emitido en la cadena pública autonómica Telemadrid desde el año 2010. El equipo que trabajaba en la realización de este programa, entre ellos la periodista Carolina Cubillo, abandonó el programa y dio un salto a la emisión nacional mediante su incorporación a *Callejeros*, que sería producida por Molinos de papel. El primer reportaje de este exitoso programa data del año 2005 y hasta la fecha de su última emisión, el pasado 25 de marzo de 2014²⁴, sumó la cantidad de 9 temporadas y 40 programas especiales. Cada una de estas temporadas cuenta con una media de entre 40 y 50 reportajes de unos 35 minutos de duración.

En sus 9 años de emisión, *Callejeros* ha sido galardonado con varios premios ATV -al mejor programa documental y programa informativo, entre otros-, TP de Oro durante cuatro años consecutivos al mejor programa de actualidad y reportajes y un premio Ondas en el 2008 al mejor programa de actualidad o cobertura especial. Más allá de los reconocimientos en formato de premio, la audiencia recompensó a lo largo de las 9 temporadas la emisión de *Callejeros*, que llegó al máximo de cuota en su cuarta temporada, año 2008, con una media de 13,1% de share y 2.101.000 espectadores.

Además, desde el año 2012 y hasta la actualidad comenzó a emitirse a modo de reposición en la cadena Energy, también del gran grupo *Mediaset*. La cita con *Callejeros* no varió nunca su horario, los viernes a las 23:30, en horario considerado *late-night*, justo después del programa emitido en *prime-time*, que en España se fija alrededor de las 22:00. Los programas emitidos en *late-night* suelen tener varias de duración y están relacionados con el puro entretenimiento familiar, para lo que tocan una amplia variedad de temas que atraviesan lo lúdico y también lo divulgativo. El primer *late night* español fue *La noche se mueve*, emitido en Telemadrid entre 1992 y 1993 y presentado por El Gran Wyoming.

²⁴ Si tenemos en cuenta la emisión del último reportaje que no fuera de carácter especial, nos tenemos que remontar al 20 de diciembre del 2013, cuando se emitió *Perros Peligrosos* (Temporada 8)

El efecto *Callejeros* propició la creación de una nueva vertiente de similar formato adaptado a los programas de viajes, de carácter internacional: *Callejeros Viajeros*, emitido desde abril del 2009 hasta septiembre del 2013. Su lugar privilegiado en la parrilla, los domingos a las 21:30, fue un aliciente para conseguir, con la emisión del primer reportaje, *Las Vegas*, batir el récord de audiencia de sus 5 temporadas: 18,2% de *share*.

El mismo nombre del programa *Callejeros* define la esencia de lo que se desea mostrar: lo que se esconde en los barrios más allá de las paredes del hogar y que no puede ser conocido mediante la propia experiencia. Alude, además, a lo urbano como aglutinador de todos sus reportajes, al espacio donde a veces se cruzan, y a veces no, los actores sociales y las fronteras simbólicas. “Modos distintos de entender la vida, colectivos desfavorecidos y personajes hechos a sí mismos que nos rodean y que, paradójicamente, sólo conoceremos en su auténtica dimensión y profundidad a través de las cámaras de *Callejeros*”, así se autodefine a sí mismo el docureality, como un espejo a través del cual observar la realidad sin intermediarios. Hecho que reafirma esta visión de *Callejeros* como producto informativo es haber sido galardonado con el premio AVT a mejor programa de realidad e información.

¿De qué recursos se vale *Callejeros* para conformar esta apariencia de producto informativo? Gran parte de la razón radica en el tratamiento formal y montaje del programa, al igual que de elementos como el narrador. El ritmo acelerado caracteriza al programa, y este puede ser diferenciado ya solo con la visualización de la introducción de cada uno de los reportajes, en los que se presenta a un narrador corriendo con cámara en mano para llegar al lugar de los hechos.

Los planos suelen ser cortos y de poca duración, en ellos destaca el movimiento, tanto interior como exterior al plano. Esta asimilación de los modos de hacer televisión a los del videojuego y el videoclip ha tenido como consecuencia que los espectadores se habitúen a un ritmo acelerado y dinámico que muchas veces resulta pernicioso para poder asimilar la información que el discurso visual proporciona. La cantidad de planos cortos va en consonancia con la cantidad de personajes que son retratados en cada reportaje, cuyo montaje crea un producto final en formato *bombardeo* de información con escasa profundización en cada una de las historias de vida que se relatan. . El espectador ha de tener la impresión de que todo lo que le están contando es cierto, por lo

que la calidad del discurso audiovisual ha de ser verosímil. En este *ser creíble* entran en juego aspectos técnicos como el montaje y la calidad de la imagen: si se da relevancia al valor informativo del plano, queda en segundo plano que estos sean de mejor o peor calidad. Teniendo en cuenta que muchos de los reportajes de *Callejeros* son grabados durante la noche y en lugares donde es difícil tener acceso a la grabación, es normal encontrar más relevante la información que proporciona en sí el plano.

Este interés por lograr la verosimilitud en el contenido también se ve reflejado en la forma de lograr una *modalidad interactiva* (Nichols, 1997). Encajando con la clasificación del crítico de cine estadounidense, los reportajes de *Callejeros* muestran internamente una continuidad lógica derivada de puntos de vista individuales, por lo que las entrevistas se constituyen como jerárquico, la interacción gira en torno a ellas. ¿Pero cuál es el papel que juega el reportero en la interacción? Su presencia es apenas perceptible, solamente toma protagonismo en el sumario y en la presentación de los lugares. El hecho de que el reportero no tome papel protagonista en la entrevista y de que su imagen no aparezca en la cámara hace que parezca más bien un monólogo no dirigido y, por tanto, más veraz y no imparcial. Si analizamos las entrevistas de *Callejeros* también podemos observar que las miradas de los sujetos no son nunca a cámara, sino siempre fuera de campo. Este detalle, la mirada televisiva de los personajes (Maqua, 1992) contribuye a la supuesta transparencia del discurso.

Callejeros comenzó a emitirse a principios de la recesión económica que después se denominaría Gran Depresión y continuó en antena hasta el año 2015. Siendo su tiempo de emisión el coincidente con los años en los que más aumento la desigualdad social en el país, parece lógico que los objetos protagonistas de sus reportajes fueran los colectivos desfavorecidos, los más golpeados por la situación económica que estaba viviendo el país.

A lo largo de las 9 temporadas de *Callejeros* y sus casi 400 reportajes, las temáticas tratadas están clasificadas en su página web²⁵ de la siguiente manera: turismo, prostitución, drogas, barrios, crisis, lujo, marginación, especiales, sexo y noche. El objeto de estudio de este trabajo de investigación son los reportajes dedicados a los jóvenes de clase trabajadora, y todos están enmarcados en las etiquetas de “noche” y

²⁵ La página web donde se encuentra el contenido de *Callejeros* es la siguiente:
<http://www.cuatro.com/callejeros/>

“drogas”. La sola clasificación es una manera de enmarcar y encorsetar la realidad de la juventud alrededor de dos términos que perpetúan el estigma.

Pero, ¿qué implica esta proliferación de programas centrados en los sectores más desfavorecidos y sus formas de ocio? En las últimas décadas las nuevas relaciones comunicativas se han traducido en nuevos ritos, nuevos dispositivos formales de prácticas recurrentes que transmiten una determinada representación de la realidad que cumplen una función social: la de crear/reforzar el vínculo con el medio compartiendo el mismo espectáculo, creando así un consenso en torno del ver (Imbert, 2003). Como gran ritual moderno que ha llegado a ser, la televisión es también un extraordinario vehículo de transmisión de mitos (Imbert, 2003) que sirven de caja de resonancia del imaginario colectivo. Este mito se desenvuelve más en el *poder-ser*²⁶ que en la realidad objetiva. El mito da visibilidad a aquello que no es visible, hasta crear una propia realidad o ilusión de la misma. Estos mitos son el de la *transparencia*, por el que se piensa que ver equivale a entender, el mito de la *cercanía*, por el que ver significa poseer, el mito del *directo* por el que se elimina la distancia enunciativa y narrativa y el mito de la *intimidad* que implica que ver más equivale a entender mejor.. Esta sobreexposición implica una saturación o hipervisibilización de los aspectos más íntimos, la llamada cotidianidad o modos de vivir de la gente. A nivel simbólico (Imbert, 2003), la televisión actúa como un dispositivo productor de realidad. Su función no es solo reproducir la realidad objetiva, sino la que el mismo medio contribuye a construir y a la que configura mediante unos modos de representación propios.

Como un narrador realista, se crea un universo de representación que abarca lo referencial con la intrusión de lo que antes no tenía cabida, la parte maldita del discurso social (Imbert, 2003), intentando llegar a un hiperrealismo televisivo. Tras esta apariencia se produce lo que en realidad el autor denomina cierre simbólico: la televisión lo absorbe todo y se apropia del hacer ajeno, al no haber nada indecible, por la lógica postmoderna que defiende que todo es publicable, hasta lo más invisible se vuelve visible. La hipervisibilidad de ciertos colectivos en los nuevos ciclos televisivos (como los marginales y excluidos socialmente) son fruto, por un lado, de no poder mirar hacia otro lugar ante la realidad económica y social del país. Sin embargo, esta no

²⁶ El poder-ser hace referencia a las ilusiones, los sueños, el grado virtual de realidad, según la teoría desarrollada por el semiólogo francés Roland Barthes.

conlleva una democratización del discurso, puesto que estos espacios mediáticos que se erigen como lugares de visibilidad en realidad tienden a deshistorizar y descontextualizar lo retratado, desdibujando el conflicto social.

Violentos, el discurso del miedo: análisis de *Zona Hermética*, Temporada 6 (2010)

No hay derecho que no se escriba sobre los cuerpos

Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*

“El polígono que nunca duerme”, así es presentada en *Callejeros* una antigua zona textil de Sabadell convertida en una de las referencias del ocio nocturno en Cataluña, la Zona Hermética. Durante el día, trabajadores del sector servicios intentan arreglar lo que a la noche se adueña del espacio público: “jóvenes con ganas de fiestas, derrapes, navajazos, peleas a golpes, menores sin carnet²⁷”. Aproximadamente 5000 personas se mueven alrededor de esta zona que alberga 4 calles cada fin de semana.

A lo largo de los 35 minutos de reportaje, el ocio de estos jóvenes es relacionado constantemente con la criminalidad. En el sumario, las imágenes en las que se pone más énfasis son coches acelerando por encima de la velocidad permitida, controles policiales, primeras tomas de drogas, declaraciones de lo que te puedes encontrar dentro, “*mucha guarra*”, y bailes sexuales en la discoteca. También cobran especial relevancia las imágenes de armas “*por si hay problemas*”. Mediante el resumen que proporciona este sumario se lleva a cabo una síntesis que el resto de reportaje trata de redundar a través de imágenes y declaraciones.

La forma de ocio de los menores de edad que acuden a la Zona Hermética ocupa gran parte del reportaje. La fiesta del polígono industrial es dividida entre la sesión *light*, a la que acuden menores de dieciocho y la sesión de adultos. Los rostros pixelados de los menores esperan fuera de las discotecas esperando que sus compañeros salgan para ponerse el sello y poder entrar sin que les hagan mostrar su DNI. La reportera insiste en preguntar cuántos años tienen, a lo que estos responden “14”.

Todos declaran que el consumo de bebidas alcohólicas dentro de la discoteca es normal a pesar de la ilegalidad de su venta. La consecuencia de este consumo indebido se plantea mediante imágenes de menores inconscientes por el abuso del alcohol y padres preocupados. La reportera graba el interior de un coche donde una muchacha yace inconsciente, y su padre la señala: “*mírala como va, y solo tiene 16*”. Además, también

²⁷ Esta es la descripción que hace Callejeros en su página web sobre el reportaje:
http://www.cuatro.com/callejeros/Callejeros-Zona-Hermetica_0_1119300024.html

se retrata el espacio donde todos los padres esperan preocupados a que sus hijos salgan de los pubs, lo que es nombrado como el «parking de los papis». Esta forma de nominación que los ampara bajo el término de menores pone en juego un imaginario social que los constituye a partir de la falta, de aquello que no tienen, lo que vehiculiza implícitamente una conceptualización determinada de sujeto (Álvarez, 2010). Como afirma Mariana Álvarez en su estudio sobre la estigmatización en el consumo de drogas, el hecho de designarlos como menores implica construir una frontera a través del lenguaje, una frontera que divide la infancia y la juventud en dos: aquellos que tienen sus derechos satisfechos y aquellos que tienen sus derechos vulnerados, creando clases de sujetos distintos y profundizando simbólicamente la brecha que los separa y los divide.

La división del reportaje, además de establecerse entre la frontera que supone la edad, también lo hace en torno a las horas del día, que de forma aparentemente inocente y veraz muestra la Zona Hermética como lugar de dos contra-caras: la del día y la de la noche, lo digno y lo repudiable. El papel de la reportera es un puente, una especie de viaje a través del cual es posible observar la alteridad de la noche, lo “otro”. Su papel privilegiado le dota del estatus de intérprete de lo que ocurre en la Zona Hermética, haciendo así posible su inteligibilidad y asumiendo los riesgos que ello supone. La frontera que separa la zona residencial de la zona de fiesta es mostrada por un vecino, que señala el punto donde comienza una y termina la otra. El desplazamiento a uno u otro lado de esa frontera significa tomar conocimiento de aquellos que son diferentes del “nosotros”, papel en el que el reportero no es más que un intruso.

El acceso a la Zona Hermética que cada noche se convierte en lugar de recreo está controlado por la policía local. La unidad de la policía local especial que patrulla Zona Hermética nació debido a la acción de los *skins*. Uno de los policías que aparece en el reportaje, encargado de controlar los incidentes que tienen lugar en el polígono, declara: *“El problema es que si no intervienes de manera rápida, cuando hay una pelea, sin saber bien bien por qué, la gente se pelea”*. Las declaraciones de los policías que definen a los jóvenes que frecuentan la zona como violentos y ostentadores de una conducta hasta irracional que les hace sentir la necesidad de crear disturbios aún sin tener motivo para ello, son reforzadas a lo largo de todo el reportaje. Este refuerzo se lleva a cabo de diversas maneras:

- A través de imágenes nocturnas de peleas en las que la reportera no tiene ningún tipo de interacción.
- A través de imágenes de sujetos que portan armas, como las conocidas navajas mariposa. Uno de estos sujetos, menor, admite que *“su familia le dice que la lleve pero que tenga cuidado con lo que va a hacer”*
- A través de declaraciones de padres que esperan a sus hijos. Ante la pregunta de la reportera: *¿qué es lo que se ve por aquí?*, uno de ellos responde: *“sobre todo peleas. Son más conflictivos los jóvenes que los mayores”*
- A través de declaraciones de agentes de seguridad, que afirman que durante las peleas *“se utilizan bates de béisbol, navajas, armas de fuego”*
- A través de declaraciones de vecinos del barrio. Una vecina del barrio de Gràcia afirma: *“Yo he salido y no me he dedicado a romper cosas de la vía pública”*

La imagen del joven violento, tanto contra otras personas como contra el mobiliario público, se repite una y otra vez a lo largo del reportaje. En el marco de la biopolítica neoliberal²⁸, el joven de clase trabajadora es representado como violento, propenso a la adicción y a un hedonismo excesivo. Estas facetas se dan en la nocturnidad, construyéndolo como riesgo potencial que debe ser temido. Ante la amenaza, *Callejeros* muestra las intervenciones policiales como el único rasgo de orden a lo que un vecino considera [de Zona Hermética] se ha convertido *“es una selva”*. La Zona Hermética nocturna, sin ley y caótica, es presentada como lugar repleto de jóvenes a los que se les niega tener los atributos de los adultos, por lo que se vincula su potencia al impulso, el afán de sensaciones y a la proximidad con el deseo, resultando la encarnación del caos en contraposición al orden representado por la vida adulta (Escobar: 2009).

Estos jóvenes, desviados de la norma, serán “pasibles de una inscripción moral, a la vez defecto del desorden y obstáculo al orden” (Foucault, 1992). Si partimos de la obra de Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (1995), los jóvenes que aparecen a lo largo del reportaje muestran las fallas de la sociedad disciplinaria, y también de la sociedad de

²⁸ En la obra “El nacimiento de la biopolítica” de Michel Foucault (1979), se teoriza que la administración de la vida de una determinada población implica una racionalización de la práctica gubernamental, con la finalidad del control de la vida de esta población: salud, higiene, nacimiento, muerte... El neoliberalismo es una “gubernabilidad” basada en la exigencia de la mínima actuación del poder del Estado, mediante la simplificación de sus procedimientos. El mejor Estado será el que interviene menos para conseguir sus objetivos.

control teorizadas por Deleuze (1991)²⁹. Tanto en la sociedad disciplinaria como en la de control, la preocupación por la seguridad adquiere mayor relevancia, y mediante la “cultura del peligro”, los jóvenes protagonistas de *Callejeros* son representados como capaces de transgredir el orden deseable. Este orden trata de preservarse mediante los dispositivos, aparatos que producen y regulan costumbres, hábitos y prácticas productivas, como la institución policial. La intervención policial constante –que limita el acceso a la Zona Hermética-, es una forma de control social que puede llevarse a cabo gracias a la concepción de peligro que emana de los jóvenes. Esta criminalización, que justifica la estigmatización de estos jóvenes, cristaliza desde la mirada de las instituciones, como el Estado, o del ciudadano de a pie, y gracias a la cual se convierten en objeto de medidas represivas y controles constantes.

A lo largo del reportaje se busca la empatía con los vecinos que habitan en la zona residencial de Zona Hermética. En su relación con el espacio, estos son entrevistados siempre de día, o en sus hogares o en sus lugares de trabajo, en contraposición con los jóvenes, cuyas imágenes se enmarcan siempre en el ocio de la noche. El juego de la ausencia de jóvenes en sus lugares de trabajo es una condena al desvío, a la holgazanería. Respecto a esta última, “si el trabajo no está inscripto en las leyes de la naturaleza, si está envuelto en el orden del mundo caído. Por ello el ocio es revuelta” (Foucault, 1992: 114)

La relación zona residencial/zona de fiesta se construye como un espacio de tensiones y posiciones encontradas, pero en el reportaje se refleja la dominación de un grupo que tiene la voz predominante sobre el otro, estatus que el reportaje les concede desde la dialéctica del *saber-poder*. Así, a pesar de que estos jóvenes son los teóricos protagonista del relato, sus declaraciones no tienen ningún tipo de legitimidad por la manera en la que son presentadas. Este antagonismo que trata de ser representado mediante los testimonios recogidos por la reportera, es presentado casi como una

²⁹ La teoría de Michel Foucault caracterizaba a la sociedad como una estructura formada de instituciones destinadas a producir eficazmente “sujetos” en base a técnicas de control del comportamiento mediante la vigilancia y que, por entonces, requerían de estabilizar temporalmente a los individuos en determinados “lugares de encierro” y de disciplina. De esta manera, la ingeniería social creaba una sociedad formada por productores (y consumidores) eficientes y protegía también el orden creando instituciones disciplinarias para apartar y recluir, físicamente, a los elementos peligrosos y amenazantes: todos los sujetos improductivos (ancianos, enfermos, locos y delincuentes). Por su parte, Deleuze habla de las “sociedades de control” como aquellas en las que, a diferencia de las disciplinarias, se puede prescindir de los tabiques físicos de encierro, pues las nuevas tecnologías de la estadística y de la comunicación servirían para cumplir las funciones de sujeción y moldeamiento de los sujetos, convertidos ya en “sujetos estadísticos de información”.

cuestión cultural, donde los jóvenes aparecen sobre-representados icónicamente mediante primeros planos de las drogas que consumen, las armas que usan e incluso partes de su cuerpo (siempre de mujeres). La forma de operar del discurso que impregna este producto televisivo se corresponde con las operaciones ideológicas de la polarización y la fragmentación teorizadas por Jhon B. Thompson³⁰ (1990).

Mediante la polarización, a través de la cual el discurso identifica un “nosotros” frente a un “ellos”, construye ciertos símbolos de unidad entre los miembros del grupo. Por un lado está el “nosotros”, construido alrededor de su pertenencia a la zona residencial, el ser “gente que trabaja” y “quiere vivir en paz”, y por el otro, el “ellos”, descrito por un trabajador como *“el Neng es el perfil del que sale de fiesta por aquí”*. Estos discursos que se aprovechan de la estrategia de la comparación (negativa) con “los otros” con el objeto de legitimar el lugar del “nosotros” desde el cual son narradas, evalúan y justifican los acontecimientos (van Dijk, 1999). Estas narrativas que llevan a la estigmatización, propias de la lógica neoliberal, vienen a decir que “ellos siempre son demasiados. “Ellos” no deberían abundar tanto y nosotros nunca seremos “suficientes”. Así, en el mismo reportaje, un trabajador afirma: *“si hubiera el mismo volumen de personas por el día que por la noche...”*

Además, varios entrevistados aluden a lo largo del reportaje a un hecho que parece no tomar mayor relevancia para el desarrollo del mismo –o al menos trata de no serle dada: el desempleo. El trabajador de una empresa de reparaciones de toldos le dice a la reportera que: *“hay más actividad por la noche que por el día en el barrio. En la empresa antes había 11 trabajadores y ahora hay 3”*. Un cartero que lleva la correspondencia por la mañana, ante la afirmación de la reportera de: *“terminará usted pronto de hacer el reparto por este polígono”*, sonríe y responde: *“hay muchas empresas que han cerrado”*. Un trabajador del mercado de Sabadell dice que mientras *“antes ganaba 3000 al mes, ahora la mitad”*. Este drama social, que convive en Zona Hermética con la fiesta joven, parece no encontrar ningún nexo común en el hilo narrativo. Se presentan como hechos separados e incluso antagónicos. Esta forma que la ideología tiene de operar se corresponde con la fragmentación, que divide a los grupos y los coloca en oposición recíproca, presentando al otro como enemigo común. Apelando

³⁰ Según este autor, existen distintos modos generales de sustentar relaciones de dominación mediante el significado o las ideas. Los más importantes son la legitimación, la disimulación, la unificación, la fragmentación y la reificación. A su vez, a cada uno de estos modos les corresponden distintas estrategias

a la individualización en detrimento de todo aquello que remite a lo colectivo, se construye un discurso que obvia cualquier tipo de análisis estructural o social.

De esta manera, *Callejeros Zona Hermética*, presenta el desempleo y la violencia como características de este barrio obrero de Sabadell, sin establecer ningún tipo de conexión entre ambas. Sin embargo, se pasa por alto que, en ocasiones, la víctimas de la desigualdad social no poseen la condición esencial para reaccionar a su situación injusta, ya que carecen de unos marcos interpretativos que puedan hacerles llegar a entender que su situación no es causa de una mala fortuna, sino injusta. De esta manera, la injusticia, en lugar de llevar a la reacción considerada normativa, la “indignación”, se configura como una “organización social del discurso que produce un «apagón psicológico» (Fraser, 2000; 43)

Buen ejemplo de ello es uno de los personajes de la novela *Nunca me abandones*, de Kazuo Ishiguro, perteneciente al terreno de la ficción, pero no por ello menos real. Tommy convive con la ira, que siempre explota en forma de violencia. Se enfada a menudo y suele tener arranques temperamentales frecuentemente, arranques que no son comprendidos por la gente que le rodea, achacados a problemas personales. Sus conocidos niegan que pueda tener razones para mostrarse de esta manera. Sin embargo, esta violencia y rabia de motivos teóricamente desconocidos, no es más que el efecto de las relaciones estructurales de explotación que se agudiza cuando la víctima no llega a interpretar como injusta su vivencia: la ira que explota en forma de violencia es uno de los rasgos de la injusticia social no reconocida.

La injusticia es claramente un asunto de victimización, una relación estructural en la que unos explotan y otros son explotados, negándoles el estatus moral al que da acceso la justicia. Entendemos la justicia de forma tridimensional, al igual que la intelectual feminista estadounidense Nancy Fraser (2008). La justicia económica de estos jóvenes no es posible debido a la falta de ingresos suficientes, la situación de subempleo o desempleo y la explotación. A esta se suma la injusticia cultural, que incluye la burla y la tipificación, el acoso y el rechazo, entre otras, que incapacitan a unos para que se relacionen en términos de igualdad con sus conciudadanos. Pero las consecuencias de ambas no se quedan ahí, sino que distorsionan la esfera política, ya que alguien sin recursos económicos y mal valorado socialmente, difícilmente puede ejercer plenamente sus derechos políticos y participar de las decisiones colectivas.

El daño se agudiza aún más cuando el explotado carece de los medios para interpretar como injusta su situación. Se estereotipa la violencia de los jóvenes y se atribuye a circunstancias que emanan de fallos propios, ignorando el valiosísimo diagnóstico de la reproducción de la desigualdad social que puede extraerse de ella. Al ignorar las emociones que surgen fruto de la violencia, no se pueden llegar a vislumbrar los modelos de estratificación, sobre todo cuando desde los medios de comunicación se pronuncian discursos individualizadores sin hacer referencia a las perspectivas estructurales.

Cuerpos sexualizados: análisis de *Callejeros Tetas y Tetas*, Temporada 8 (2013)

El cuerpo está en el mundo social,
pero el mundo social también está en el cuerpo
Pierre Bourdieu, *Espacio social y génesis de las clases*

“Tete” es una expresión utilizada en Cataluña y Comunidad Valenciana para designar al hermano mayor de la familia. “Teta”, al igual, se usa para referirse a la hermana mayor. Pero el lenguaje siempre es mutable y referente del cambio social y de costumbres. Actualmente, las expresiones “tete” y “teta” son empleadas también para nombrar a los amigos y compañeros con los que se comparte estrecho vínculo, al igual que en lengua castellana se utiliza “hermano” para hablar con quien, sin existir genética ni sangre en común, se mantiene una íntima relación equiparable. Esta forma de calificar al amigo próximo como “tete” fue conocida en el resto del Estado español gracias al icono mediático Rafa Mora, participante del *reality show* emitido diariamente en Telecinco, *Mujeres, Hombres y Viceversa*.

En *Tetas y tetas*³¹, *Callejeros* anticipa que la temática del reportaje son “los chicos y chicas de la Comunidad Valenciana que se ganan la vida trabajando desde muy jóvenes, chavales que viven de cultivar su cuerpo, disfrutar del momento y, por encima de todo, no pasar desapercibidos. Porque todos comparten un objetivo: llegar a ser famosos³²”. El reportaje se articula alrededor de seis protagonistas que, a modo de relatos de vida, hablan acerca de sus experiencias en el mundo laboral, sus relaciones sentimentales y sus objetivos a corto plazo. Podemos reconocer que todos son clase obrera, entre otras cosas, por su relación capital/trabajo, ya que han necesitado insertarse en el mercado laboral desde muy jóvenes, algunos en más de un empleo. El sumario, que funciona como síntesis y redundancia de lo que se verá a continuación, destaca tres aspectos que vertebrarán el reportaje y las declaraciones y experiencias de vida de los protagonistas:

³¹ La emisión de este reportaje provocó un aluvión de críticas por parte de la Generalitat Valenciana por la imagen estereotipada que se ofrecía de la juventud: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/gente-y-tv/indignacion-valencia-tetas-tetas-callejeros-2305290>

³² Esta es la descripción que el canal realiza acerca del reportaje: <http://www.mitele.es/programas-tv/callejeros/temporada-8/programa-320/>

- La ambición por el dinero: el principio y fin de todo lo que estos jóvenes llevan a cabo es que esto sea rentable económicamente y les permita ascender salarialmente. A los primeros planos de billetes se suma la declaración de una de las protagonistas: *“Me gusta el dinero”*
- El cuidado de la estética y el culto al cuerpo, mediante los primeros planos de pectorales, brazos, abdominales y traseros.
- La hipersexualización y promiscuidad, mediante imágenes de relaciones hombre/mujer en discotecas y declaraciones: *“El objetivo cada noche es llevarte el mayor número de mujeres posible”*

Así, los protagonistas son presentados y nombrados como “Duke, se escribe con K”, “Palomy, la barby”, “Nyno, el rapero”, “Marcela, la mecha rubia”, “Vanesa, la reina de copas” y “Melli, el músculo de Benidorm”. Mediante estos apelativos, reforzados por la imagen fija que aparece antes de los minutos que se dedican a cada uno, los aspectos que se sacan a relucir de los jóvenes son su físico y su trabajo de carácter nocturno.

El gimnasio se muestra como núcleo vertebrador y máximo común divisor de la vida de estos jóvenes, apareciendo como lugar imprescindible y transitado diariamente por tres de los seis protagonistas, Duke, Palomy y Melli. A pesar de la cantidad de horas que todos estos muchachos pasan dentro de sus instalaciones, el gimnasio se presenta como un *no lugar* (Augé, 1987), todo lo contrario a un lugar antropológico, que vendría a ser identitario, promotor de relaciones sociales y de arraigo a la tierra. Por su lado, el único rasgo del gimnasio es el consumo, y cumpliendo con las características que el antropólogo francés retrataba del *no lugar*, no crea ni identidad, ni relación, sino soledad y similitud, requiere de controles a priori y a posteriori de la identidad bajo la forma de contrato donde reina la actualidad y la urgencia del momento presente. Inscripto en la sociedad posmoderna, el gimnasio promueve lo provisional y lo fugaz. Así, se muestra a un Duke y a una Palomy realizando abdominales y ciclos de aislamiento –no sólo- muscular, mirándose al espejo o directamente al televisor.

El papel protagonista del gimnasio para la vida de los jóvenes está ligado a una de las características con la que principalmente se vincula a los protagonistas del reportaje: el culto al cuerpo. El mismo cuerpo pasa a constituirse como un espacio de representación

simbólica: el cuerpo es en sí mismo la forma de expresión, tanto de relaciones como de valores sociales.

En la actual sociedad de consumo, el cuerpo se ha transformado a su vez en mercancía, pasando a ser el principal medio de producción y distribución. Debido a ello, la reproducción y representación del mismo cuerpo pasan a ser ejes angulares de la sociedad. El cuerpo se configura como un objeto de consumo más, en ocasiones escondido bajo el signo de la liberación sexual. Las inversiones que requiere, físicas y a la vez narcisistas, lo convierten en un objeto de salvación y de dependencia: “*Nunca voy a tener 60 años, si voy a morir, moriré guapo*”, dice Duke. Según Paul Willis (1977), científico social autor del trabajo etnográfico “Aprendiendo a trabajar: cómo los chicos de la clase obrera consiguen trabajos de clase obrera”, las prácticas y estéticas corporales de los chicos de clase obrera en la sociedad posmoderna se configuran como manifestaciones de una subjetividad expresiva fundada en el consumo y ocio como espacios de resistencia a la falta de arraigos de la posmodernidad. Esto es retratado en la peluquería donde trabaja Marcela, en el momento en que su hermana afirma que “*tú puedes elegir naturalidad o exageración, nosotras elegimos exageración*”.

A la hora de hablar del culto al cuerpo de estos jóvenes de clase trabajadora es imprescindible rescatar el término de *hábitus* desarrollado por Pierre Bourdieu. El *habitus* es “un sistema de disposiciones duraderas y transportadoras que son producidas por las condiciones particulares de una agrupación de clase social” (Bourdieu, 1994:5). Relaciona las condiciones sociales de vida, el *hábitus* y las *prácticas*, a través del gusto y el estilo de vida. Esta es la manera en que se organizan las estructuras sociales y el propio agente. Bourdieu parte de la estructuración del espacio social objetivo en componentes: los capitales —económico, social y cultural—. Estos capitales son los que determinan las prácticas de los distintos estilos de vida. Aplicando esta teoría al cuerpo, se destila que las preferencias corporales se organizan según el volumen de los capitales: la actitud corporal revela el *hábitus*, y en consecuencia, la clase social a la que se pertenece. Esto implica que el modo en que vivimos en nuestros cuerpos está estructurado por nuestra posición social en el mundo y por nuestra clase social. El gusto corporal dependerá de la idea que cada clase se hace del cuerpo, de las categorías que emplea para evaluarlo y de los efectos que utiliza sobre el mismo. El gusto corporal contribuye hacer el cuerpo de clase. El cuerpo es una de las formas más objetivas de

expresar el gusto de clase, tanto a través de su apariencia, de sus dimensiones, como en la manera de tratarlo.

Bourdieu (1986) establece la distinción entre “cuerpos distinguidos” y “cuerpos vulgares”, debido a su carácter de producto social. Dejando de lado los biologicismos, dibuja el espacio social en los cuerpos, ya que en él se reproduce la estructura del espacio social y también su trayectoria. En los “cuerpos distinguidos”, la diferencia entre cuerpo ideal y cuerpo real es mucho más estrecha, y esto suele darse entre las clases privilegiadas. Nuestra composición corporal está íntimamente relacionada con la posición social.

La sobre-representación en el reportaje de los cuerpos de estos jóvenes trata de resaltar su *hábitus*: los cuerpos de los jóvenes del reportaje cumplen con unos cánones comunes y un estilo, dónde también toma relevancia la presencia de tatuajes —el mismo Duke se tatúa en “directo- como signo de distinción. Una de las observaciones que puede hacerse al visionar el reportaje es que para los protagonistas, el culto al cuerpo es una de las puertas que se abre hacia el ascenso social o, al menos, salarial. Palomy, que trabaja tanto de peluquera como de *streaker*, afirma que su empleo como peluquera le aburre y que el de *streaker* le da más dinero, a pesar de que la primera vez que trabajó de ello lloró, “*decía que era de putas*”. Uno de los requisitos para poder seguir trabajando en el mundo de la noche y así complementar el sueldo de su oficio diurno es mantener su físico. Esto da lugar a un doble proceso de «sublimación represiva» (Brohm, 1982), ya que según el autor, satisfacciones como el exhibicionismo del cuerpo, ejercicio corporal o erotismo están en realidad integradas completamente en el orden establecido y son en realidad falsas técnicas de felicidad.

Dentro del tratamiento del culto al cuerpo, podemos distinguir diferencias en torno a la hipersexualización según hablemos del género masculino y femenino a lo largo del reportaje. Si bien el gimnasio es uno de los lugares de referencia del reportaje, la discoteca juega el papel complementario. La hipervisibilización de lo sexual se reafirma mediante un amplio repertorio de imágenes, desde desnudos casi integrales en la ducha del gimnasio o pista de *streaktease*, hasta planos de pechos y traseros en pubs. También mediante el discurso, las declaraciones del estilo “*nos vemos si tengo tiempo, porque siempre estoy copulando*” o “*mírale el culo: si la cojo, la parto en dos y la llevo a urgencias*” se repiten constantemente. Sin embargo, mientras los tres hombres son

presentados como cazadores de mujeres, propensos a las relaciones fugaces de una noche, que llegan a contabilizar por centenares, la representación de las tres mujeres protagonistas es distinta. Por un lado, el modelo de mujer fiel –en contraposición del único modelo de hombre promiscuo que retrata el reportaje, acorde a la visión falocéntrica del sexo que se imprime en su esencia- y por el otro, el modelo de mujer objeto.

Palomy, la llamada “barbie rubia”, peluquera y *streaker*, convive con su pareja formal, un hombre que trabaja de mozo de carga y descarga. A pesar de su trabajo nocturno, trata de remarcar que este es realizado sólo por el dinero. El énfasis lo da la reportera, que en una de las únicas intervenciones directas que tiene durante el reportaje, le pregunta a su pareja “*cómo lleva que su novia se dedique a hacer streaktease*”, a lo que él contesta “*no me gusta, pero aguanto. Es lo que hay, el dinero es lo que cuenta*” y que la acompaña las noches de trabajo para quedarse más tranquilo. Implícitamente, la pregunta de la reportera es una referencia a la necesidad de que su pareja tenga que dar el visto bueno a la actividad que ella realiza.

Por otro lado, Vanessa, “la reina de copas”, camarera en un bar por las noches desde los 17 años y estudiante de Relaciones Laborales, aparece en su casa en una reunión de amigas antes de acudir al trabajo, momento que aprovechan para elegir la ropa que se pondrán esa noche. En el momento en el que hablan acerca sus relaciones y de los hombres que se pueden conocer en el bar al que acudirán, Vanessa comenta que “*no busca un cuerpo, sino un hombre que la escuche*”. La británica Beverley Skeggs, referente en el análisis de la formación de las clases sociales y el género, afirma que “la necesidad del respeto es muy importante para las chicas de la clase obrera” (1997: 3, 83). La respetabilidad otorga autoridad moral: quienes son respetables la tienen, quienes no lo son carecen de ella. Esta respetabilidad procede del doble estándar utilizado a la hora de valorar el mismo comportamiento entre chicos y chicas en torno a la sexualidad y la tenencia de pareja. A más frecuencia, más virilidad, en el caso de los hombres, mientras que en el caso de las mujeres supone una pérdida de valor o de “virtud”.

El otro modelo representado, la mujer objeto, aparece constantemente a lo largo del reportaje, tanto en las mismas mujeres protagonistas como en las que son secundarias.

Las mismas mujeres que son presentadas como fieles, Palomy y Vanessa, cumplen también con el papel de mujer objeto. Palomy, mediante las intervenciones de la reportera en la frutería donde va a hacer la compra todos los días: “*menuda vecina tan guapa que tenéis. ¿Son así todas las valenciana?*”, y Vanessa, mediante los comentarios de un hombre de la discoteca: “*Pues tiene buen culo la camarera*”, al que ni siquiera responde. Así, el cuerpo de la mujer ejerce cierto control sobre el hombre, pero contribuye a reproducir la desigualdad de género, pues “la dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser es un ser percibido, tiene el efecto de colocarlas en un estado de permanente inseguridad social” (Bourdieu, 2005, pag) Los halagos al cuerpo femenino se viven como fuente de placer y orgullo y, al mismo tiempo, como fuente de ansiedad, regulación y vigilancias (Skeggs, 1997).

Por otra parte, Marcela es retratada como una mujer soltera que trabaja de peluquera y que sale por las noches a conocer hombres, pero su papel es completamente distinto al que cumplen los varones del reportaje: mientras ellos son quienes buscan y se acercan, Marcela es el objeto que se observa y se valora, tanto física como personalmente, recibiendo comentarios del calibre de “*veo que hoy estás receptiva*”. Las otras mujeres que cumplen un papel secundario por ser “amigas de”, también son presentadas como objetos que los hombres se disputan, hasta el punto de que un hombre atosiga a una de las chicas y le dice que “*cuando te vi, supe que tenía que conseguirte*”. La belleza, entonces, está llena de contradicciones por ofrecer a la mujer tanto espacios de liberación y poder como de sumisión.

Esta hipersexualización de los cuerpos que *Callejeros: Tetes y tetas* saca a relucir a lo largo de reportaje presenta a estos jóvenes como cuerpos de consumo, reafirmando los roles de género tradicionales del patriarcado, no solo mediante la elección de los personajes que, según el reportaje, representan a los jóvenes de la Comunidad Valenciana, sino también mediante el papel de la reportera y sus intervenciones. La promiscuidad y el exceso son condenables por el gusto de la clase media, al igual que las formas legítimas de ascensión social y económica (puesto que estos jóvenes quieren llegar a ser famosos), ponen en disputa el espacio social que estos deberían ocupar y, más aún, cuál es el valor que se asigna a las mujeres de clase trabajadora: distintas formas de racismo social.

Puestos hasta el culo: análisis de *Callejeros Fin de fiesta*, Temporada 7 (2011)

He [Randy] predicted the [rave] parties will eventually disappear under the combined pressure of police, city and fire officials.

“In the next year and a half it’s going to vanish”, he said.

“Then, when they think it’s gone, it will come back, becoming more underground again”.

Parsons, *City Police, Fire Officials Aim to Curb Rave Parties*.

“La fiesta nunca tiene fin. Así piensan muchos de los jóvenes que disfrutan al máximo el fin de semana en las discotecas de toda España³³.” Así presenta *Callejeros* su reportaje *Fin de fiesta*, con el ánimo de retratar lo que ocurre cuando las discotecas cierran sus puertas y la lógica de retirarse a casa se ausenta: la marcha continua. ¿Pero dónde? La *rave*, el *parkineo*, así son descritos las formas de ocio de los jóvenes que no se resignan a descansar cuando el sol asoma.

El termino *rave* fue utilizado por primera vez en 1970 en el diario New Zealand Herald y posteriormente fue aplicado a las fiestas de breakbeat hardcore de los '90 en Inglaterra caracterizadas por su música electrónica, sus luces y su larga duración. Traducido del inglés, *rave* significa delirar, en referencia al final de ciertas canciones de música electrónica, cuando la música llega al cúlmén de la rapidez y la intensidad. Su importancia fue tal que llegó a suponer una subcultura con sus nuevas formas de vestir y también de sentir la música, manteniendo su especificidad de locura de fin de semana de los jóvenes de clase obrera original. Durante los años 80 hubo tendencias a analizar la subcultura rave desde la perspectiva del consumo, por la que daba cuerpo y dejaba de lado en un mismo movimiento. Es decir: los sujetos ven el consumo como la única manera de experimentar una relación consigo mismos. Este tropo solía aparecer en los discursos públicos siguientes al cambio de paradigma económico de los ochenta.

Sin embargo, teniendo en cuenta el espacio como elemento articulador de la rave, esta socava el recinto del espacio público, ya que de alguna manera reafirma el derecho a la congregación, luchando por la autoorganización de lo espaciotemporal en general, como en el caso de las ocupaciones o reutilización de tierras abandonadas. Gran parte de la prueba de la contracultura alejada de la lógica capitalista que supone la celebración de la *rave* se basa en la estrategia de reabsorción de estas prácticas dentro del circuito de

³³ Esta es la descripción que *Callejeros* hace del reportaje. Consultar en la webgrafía

consumo comercial con el fenómeno *clubbing*, fiestas celebrada en discotecas o festivales, donde tratan de confluir lo transgresor de la *rave* con la mercantilización de la música techno³⁴, haciendo difícil discernir en qué medida el mercado se apropia de las distintas manifestaciones culturales para la reproducción de la sociedad de clases.

Callejeros Fin de fiesta retrata el fenómeno *rave* seccionando el reportaje por franjas horarias y lugares geográficos. Los lugares en los que se presenta a los jóvenes son dos: al aire libre –un descampado, el sitio de celebración de *raves* por antonomasia-, o en la entrada de clubs llamados *after*. La relación que se establece entre esta forma de ocio ya diurna y el abuso de drogas mezclado con alcohol es explícita, relacionándose a su vez esta variable con el consumismo o exceso.

El sumario adelanta que el consumo de drogas será central en el desarrollo del reportaje. En él toma especial relevancia la cocaína, que aparece en primeros planos y en declaraciones de uno de los consumidores, que admite tratarse de “*dinamita pura*”, y otros, que dicen ir “*puestos hasta el culo*”. Además, aparte de la importancia que toman los primeros planos de las sustancias estupefacientes en el sumario, también lo hace los primeros planos de rostros de consumidores que, sin necesidad de ninguna voz en off sirven de lazo directo entre resultados y causa. El reportero aparece por primera y última vez físicamente al presentarse explícitamente en los lugares retratados: el descampado y la calle de clubes *after*, los mismos lugares donde serán retratados los sujetos que aparecerán en el reportaje, reafirmando la idea de la telerrealidad que reza: “lo que usted ve, es lo que está pasando, y yo vengo a contárselo”.

Todos los sujetos retratados en *Callejeros Fin de fiesta*, presentados por el reportero como “*estudiantes, trabajadores y parados*” son usuarios de drogas: solamente uno dice no consumir ningún tipo de estupefaciente (dentro de los cuales no queda excluido el alcohol). La variedad de sustancias que se consumen en el ámbito nocturno que se visitará en el reportaje es presentado por uno de los grupos que toma más relevancia a lo largo del reportaje: “*marihuana, mucha coca, cristal, ketamina, speed*”. Además de la

³⁴ Referido a la escena electrónica de Catalunya, un estudio de Pallarés y Feixa (2000) asocia la cultura rave con la recuperación de la fiesta popular y tradicional (el carnaval) en los tiempos de la cultura global: “Por un lado, se puede encontrar todo aquello que los etnógrafos han buscado en la fiesta popular y tradicional: rompimiento con el orden cotidiano, reestructuración del espacio-tiempo social, travestismo, subversión de las jerarquías, utilización de la música y el baile, consumos extraordinarios, ritualización de los comportamientos, condensación de las emociones, etcétera. Por otra parte, se reproduce la secuencia orden-caos, trabajo-ocio, estudio-descontrol (en definitiva cuaresma-carnaval), aunque la alternancia deja de ser anual, como en la fiesta tradicional, y se ubica en el ciclo de semana-fin de semana

enumeración de sustancias, presentadas en primer plano, el reportero hace incisión en saber qué tipo de efectos produce en cada sujeto, interpretando el papel de reportero ignorante. La chica del grupo dice que *“con el speed no puedes dormir, con el cristal estás cachondo, con la coca te comes hasta la suela de la bamba”*. Este interés por el tipo de droga que se consume y los efectos que la misma produce se repite a lo largo de todas las entrevistas, donde se establece un doble juego:

- En primer lugar, se olvida el sujeto consumidor asumiendo toda la relevancia el objeto. Hay un corrimiento de la mirada que vira del sujeto al objeto (Álvarez, 2012), no se le señala directamente, sino que se pone énfasis en todo lo que envuelve el objeto: sus características, las sensaciones que produce, su circulación en el mercado, los ritos de su consumo...
- En segundo lugar, una vez es presentado el objeto, la relevancia la toma el consumidor, que es interpelado por el reportero directamente. El paquete de preguntas preconcebido del cual el sujeto entrevistado no puede zafarse termina con las mismas pregunta cuya sola formulación ya culpabiliza: *¿cuánto te gastas en una noche?, ¿de dónde has sacado el dinero para pagar esto?* Mediante la enunciación se deja entrever el sesgo de la pregunta, debido la distancia entre las respuestas posibles y la respuesta esperada:
 - a) Lo ha pagado con su sueldo:

*“-¿Cuánto cuesta esto?
-20 euritos en mi barrio
-Trabajo en el Bershka
-¿Y el sueldo te da para comprar droga?
-Sí, pero normalmente las tías no pagan”*

“David gana 1000 euros al mes y se gasta 50 cada noche”

*“-¿Cuánto ganas trabajando de noche?
-50 euros
- ¿Y cuánto te gastas?
- Unos 30 o 40”*

- b) Lo ha conseguido de manera ilegal

*“-¿Cuánto te has gastado esta noche?
- 700 euros
- ¿De dónde sacas el dinero para poder permitirte? ¿En qué trabajas?
- No trabajo, ¿por qué iba a trabajar? (Risas)
Intervención de su grupo de amigos: De la droga”*

Mediante estas preguntas, la representación del consumo de drogas de estos jóvenes queda estigmatizada mediante el clivaje de clase, cuestionando la legitimidad del acceso a estas sustancias demasiado caras para sus sueldos, que solamente han podido ser adquiridas pecando de un despilfarro excesivo o a través de tácticas ilegales como el tráfico de drogas. El desacople entre el consumo (drogas de síntesis de alto precio) y la estructura de prestigio, postulan la supuesta falta de capacidad de gastar “bien” el dinero. Las prácticas del gasto de los jóvenes se multiplican a lo largo de todo el reportaje, no solo mediante las preguntas del reportero sino que esto se ve reforzado mediante los comentarios de trabajadores que aparecen: “*mira que coches, y cuánto se gastarán en una noche*”. El rechazo a estas prácticas de consumo, deslegitimadas a lo largo del reportaje no tanto por el consumo de droga en sí - sino por el precio de la misma y el cuestionamiento del acceso a la misma-, además de la supuesta actitud ostentosa al exhibir sus vehículos en el parking, es de algún modo una disputa en torno a la aceptación o no de estos grupos, de si ellos son gente “como nosotros”, o nunca podrán ser personas con el mismo capital simbólico.

Además, entra el juego la intencionalidad en la selección de los entrevistados a lo largo de todo el reportaje. Mediante los recursos formales que proporciona la telerrealidad, *Callejeros Fin de fiesta* trata de lograr la verosimilitud y el impacto del “esto es lo que está pasando”, pero tras las bambalinas se encuentra un recorte de la realidad –la representación mediática es ya en si un recorte-, que viene a proyectar la imagen de que todos los jóvenes de clase trabajadora que salen de fiesta pecan de un excesivo consumo.

Hermano Mayor: lo que usted necesita es un experto

Hermano Mayor es la adaptación española de *Pascal, le grand frère* (2006, TF1). Comenzó a emitirse en el Canal Cuatro en el año 2009 y cuenta con 8 temporadas. Su emisión se paralizó a finales del 2015, pero aún no se ha desestimado que vuelva a antena. La transformación en torno a la que gira este *make over show* es la del comportamiento, concretamente, de adolescentes entre 16 y 23 años cuya relación familiar está completamente deteriorada. Los padres del adolescente son los que deciden pedir ayuda a un experto, que se presenta en su casa con la solución para restablecer el bienestar familiar. Este experto fue, durante las primeras siete temporadas, Pedro García Aguado, quien dejó el programa y fue sustituido por Jerónimo García. La salida de Pedro García Aguado provocó una pérdida de cuota de pantalla, disminuyendo un 6,5 % respecto a la temporada anterior.

La estructura de los episodios es siempre la misma: se parte de un estado inicial en el que el joven se niega a ceder ante las peticiones de sus progenitores de modificar su comportamiento y, a través de una serie de procesos en los que juega un papel elemental el experto, se llega a un estado final en el que el joven se muestra acorde a querer cambiar.

Casas conflictivas: Análisis de los capítulos Paula, Raúl y Lidia, Temporada 1 (2009)

Sujetos y roles en los episodios

El análisis³⁵ de Hermano Mayor, tal como se ha propuesto en la metodología, será realizado de acuerdo con la teoría semiótica propuesta por Greimas (1971). Para ello, se recurrirá al estudio de su estructura actancial, que se repite a lo largo de todos los capítulos, tanto de los que forman parte de la muestra como de todos los que se han visionado para realizar este estudio.

Partiendo de los personajes, distinguimos la categoría de participante y de experto. Los participantes son los adolescentes problemáticos y sus padres, que se configuran como sujetos de estado y sujetos de acción respectivamente. Su objeto de valor es privado (el bienestar familiar), y la mayoría de las veces tiene cariz socioeconómico, ya que una de las faltas que suelen presentar es el abandono de los estudios/trabajo. Su relación respecto a este objeto de valor en el estado inicial es de disyunción, ya que no se posee, falta, pero a lo largo del recorrido del programa tiene lugar una acción transformadora que finaliza con un estado de conjugación. Esta acción de adolescente y familiares es de tipo reflexivo, porque la realizan para ellos mismos. Dentro de sus competencias, los adolescentes parten de un estado inicial en el que ni quieren, ni saben, ni pueden conseguir el objeto de valor, mientras que sus padres sí quieren, pero no pueden ni saben, y por ello deciden pedir ayuda al personaje experto.

El personaje experto, o héroe, es Pedro Aguado, que actúa como sujeto de acción por tener todas las competencias: querer, poder, y saber. Su puesta en escena tiene lugar cuando se firma el contrato, del cual él es el destinador, ya que intenta que el adolescente y sus padres consigan el objeto de valor, por lo que estos son los destinatarios. Respecto a las relaciones de pares, ayudante y oponente, en el estado inicial el mismo adolescente se configura como oponente de Pedro (debido a que el adolescente quiere mantener la falta del objeto de valor, el bienestar familiar), pero a lo largo de todas las fases tendrá lugar una transformación que tendrá como consecuencia que el adolescente le llegue a considerar ayudante. Por su parte, Pedro contará con ayudante, como la psicóloga Esther Legorgeu.

³⁵ Las tablas de contenidos del análisis pueden ser consultadas en el Anexo

La transformación antes nombrada, dirigida a conseguir el objeto de valor, se basará en la fructificación de la ayuda de Pedro para que el adolescente consiga una de las competencias básicas –y virtualizante³⁶- para conseguir las otras dos (el saber y el poder): el querer. Más adelante analizaremos qué implicaciones tiene esta visión del programa desde una perspectiva sociológica.

Los participantes: Paula, Raúl, Lidia

Los jóvenes participantes de *Hermano Mayor* cumplen con características bastante similares. La edad es similar, todos tienen entre 17 y 22 años (Paula 18, Raúl 17 y Lidia 22), todos viven en casa de sus padres, y su falta, el objeto de valor que no tienen, circunda alrededor de distintos motivos (violencia y abandono de estudios y trabajo, en el caso de los tres, consumo de drogas y alcohol, en el caso de Lidia, robos, en el caso de Lidia y Paula, etc), que confluyen en la ausencia de bienestar familiar.

Por otro lado, para analizar las problemáticas de estos jóvenes, es imprescindible tener en cuenta su contexto, en el que la familia es el principal articulador. Después del visionado de los capítulos llegamos a la conclusión de que una de las características que *Hermano Mayor* quiere resaltar es la conexión de este tipo de problemas –que tratan de vincular con problemas disciplinarios- con la “deestructuración” de la familia. Solo una de las familias retratadas está compuesta por la lógica convencional de padre/madre que habitan en la misma casa, la de Lidia, y aun siendo así, el padre toma muy poca relevancia en el transcurso del capítulo, siendo la madre la protagonista de la mayoría de los enfrentamientos con su hija. Las otras dos familias están compuestas por un matrimonio divorciado, en el caso de Raúl, y una madre cuyo marido murió por culpa de la droga, en el caso de Paula. Aparte de la estructura, el rasgo común que comparten todas las familias tratadas en *Hermano Mayor* es su clase social: todos sus trabajos son poco cualificados (cuidadora de ancianos, camarera de hotel) y la situación económica en casa no es favorable.

El héroe del programa, Pedro Aguado, se presenta como el experto que tratará de ayudar al joven a querer solucionar sus problemas, su falta. Su capacidad no es extraída de

36 La competencia de querer es imprescindible para poder adquirir la competencia del saber y del poder

ningún tipo de estudio, sino de la experiencia personal, que es retratada en la cabecera de cada programa –amoldada a las peculiaridades de cada capítulo–:

Temporada 1, Episodio 1 (Paula) Pedro: *“Me llamo Pedro García Aguado. Como Paula, yo también estaba lleno de ira. En 1996 conseguí el oro olímpico en waterpolo, pero a la vez, estaba enganchado a las drogas. Le echaba la culpa de mis problemas al mundo, hasta que aprendí que el único responsable era yo. Con mucho esfuerzo, logré escapar del infierno de las adicciones. Durante mucho tiempo, me sentí solo y perdido. Conocí el miedo, la frustración, el dolor. Caí en lo más hondo, pero luché por salir adelante. Ahora, ayudo a jóvenes rebeldes, les enseño a canalizar su rabia, a ser responsables de sus actos. Mi objetivo: darles una segunda oportunidad. Que no cometan mis errores, estoy a su lado. Les escucho, les marco el camino. Soy su hermano mayor.”*

Si bien no todos los jóvenes protagonistas en *Hermano Mayor* consumen drogas –de hecho, en nuestra muestra solo Lidia es consumidora reconocida–, Pedro Aguado trata de ayudarles partiendo de su experiencia personal y su mal comportamiento en la juventud para guiarles hacia la consecución de sus objetivos: gestionar su ira y así restablecer el objeto de valor. La construcción de Pedro como héroe del programa se realiza también a partir de la narrativa en *voz en off*, homodiegética³⁷, que le coloca como conocedor de lo que ocurre en la casa aún sin haber establecido el contrato. A pesar de ello, el valor del estatus profesional lo aporta la ayudante de Pedro, Esther Legorgeu, experta en familias con conflictos familiares, que aparece en todos los capítulos como mediadora.

Estructura del capítulo

Todos los capítulos de *Hermano Mayor* se estructuran en torno a la presentación y resolución de una trama, formando una pieza narrativa única en la que los personajes cohesionan la serie. Es, por tanto, episódica. La estructura formal del capítulo es siempre la misma: estado inicial, fase de contrato, fase de ejecución y sanción y estado

³⁷ El narrador homodiegético es aquel que también tiene un papel dentro de la obra, ya sea como protagonista o como testigo.

final. Acorde con la narrativa del cine, estos se pueden agrupar a su vez en introducción, nudo y desenlace. A continuación detallaremos el contenido de cada una de estas etapas según la muestra analizada.

Introducción: el estado inicial y la fase de contrato

Los jóvenes son presentados en sus casas con sus familias, comportándose como usualmente hacen en un día normal cuando no hay nadie más delante. La cámara parece ser ignorada por todos los personajes. Las imágenes escogidas para esta etapa son las más violentas de todo el programa, y abundan los primeros planos de todos los personajes mientras Pedro describe al adolescente:

Temporada 1, Capítulo 2 (Raúl) Pedro: *Raúl, 17 años, muy agresivo. No respeta a su madre, su habitación es su territorio y se enfurece cuando alguien lo invade. Se siente abandonado por sus padres y solo conoce un modo de expresión: la violencia verbal y física.*

En esta etapa se explicitan todas las faltas de los jóvenes, ya sea mediante la actitud de los mismos o mediante los comentarios de uno de los progenitores –que suele ser la madre-. Todos son presentados como agresivos, egoístas, narcisistas y poseedores de problemas muy graves. Paula es desordenada, violenta, adicta a las tecnologías, y, además, responsable de robar tanto a su madre como a desconocidos con intimidación. Raúl es menor de edad y el énfasis se pone en su incapacidad para gestionar su ira destrozando los muebles de su casa, las autolesiones y el absentismo escolar. Por su parte, Lidia presenta problemas de conducta relacionados con su drogodependencia como consumidora de cocaína y heroína (mezcla denominada “revuelto”), robos a sus padres y ausencia de trabajo y desinterés por buscarlo.

Estos malos comportamientos se ven reforzados mediante recursos formales como la música extradiegética dramática, el cambio de temperatura de color en momentos clave y el montaje rápido de planos que se repiten añadiendo *zoom in*. Este énfasis tiene dos objetivos: en primer lugar, lograr la completa desidentificación con el joven e identificación con el familiar presentado como víctima, y en segundo lugar, justificar que la gravedad de la situación –la distancia entre el sujeto y el objeto de valor- es tal, que se presenta como necesario contar con la colaboración del experto.

En todos los capítulos se alude a una posible razón por la que pudo desembocar la situación actual familiar (*bullying* escolar en el caso de Lidia, muerte del padre de Paula por drogadicción, desatención familiar en el caso de Raúl). A pesar de esto, siempre se presenta al joven en su contexto familiar, la razón del problema recae siempre sobre él, y sus progenitores quedan exentos de la misma.

Los acontecimientos que tienen lugar en el *estado inicial* son exagerados, adaptados a los principios convencionales de la representación dramática (Felipe y Aranda, 2006: 137), y el interés dramático es imprescindible. Así, se crea un clímax o explosión que se repite de la misma manera en las tres muestras: el progenitor insiste y persigue al joven por la casa echándole en cara los problemas que causa para el bienestar familiar. En el caso de Raúl y de Paula, el hecho desencadenante es el desorden de su habitación, y en el de Lidia es quedarse todo el día en la casa sin buscar trabajo. La descontextualización de la actitud del joven dificulta la capacidad del espectador para empatizar con él.

La fase de contrato, que se presenta como única opción para que el joven decida querer cambiar su actitud, surge al llegar la violencia a su máximo clímax. Las instrucciones de lectura (Cassetti y Di Chio, 1999) crean un relato iterativo³⁸ que dificulta la capacidad de empatizar con él. La justificación de este contrato siempre va precedida por un *flashback* en el que se muestra un vídeo del joven cuando aún era un niño, antes de que tuviera lugar el hecho que hizo que todo desembocara en la situación actual. Mientras el espectador ve las imágenes, puede escuchar el relato del progenitor –que en nuestra muestra es siempre la madre-, acompañado de un cambio en la música extradiegética que en esta ocasión se vuelve más suave y armónica.

Capítulo 1, Paula (declaraciones de su madre): *“Paula ha sido una niña bastante dulce y cariñosa, de más pequeña. A partir de los 12, 13 años, es cuando ya vino con un rechazo hacia mí, hacia el no haberle contado a o mejor un poco de la vida de su padre. Me echa en cara, pues no lo sé, yo creo hacia no haberle quitado antes de la droga. Ella me dice: es que no lo supiste cuidar, y como no lo cuidaste bien, se murió. Pero no me dice... ¿pero cómo que no le cuidé si yo no tengo culpa? Las enfermedades*

³⁸ El relato iterativo, según el autor, consiste en contar una vez acontecimientos idénticos que se repiten con cierta frecuencia.

entran, y entran... Por cierto, que los últimos años se vivieron muy a gusto y vivimos muy bien.”

Una vez visto el video, se toma la decisión de pedir ayuda a Pedro. Esta decisión no aparece explícita en el relato, pero se sobreentiende que los ejecutantes son los progenitores, y que lo hacen sin consultar a su hijo. De esta manera, el contrato se establece entre un destinador (Pedro) y un destinatario (padres). Pedro acude a la casa en su ayuda.

Nudo: Fase de ejecución

Tras el establecimiento del contrato, Pedro llega a la casa, y este se pone en práctica mediante la llamada terapia, que tiene como objetivo que el joven pase del “no querer” al “querer” cambiar, es decir, que haya una transformación. Esta terapia se divide en varias actividades que, si bien no son las mismas en los distintos capítulos, van destinadas a conseguir lo mismo:

Actividades relacionadas con la gestión de la ira (experiencias físicas): uno de los problemas que comparten todos los jóvenes es su alto grado de conflictividad y su conducta violenta, tanto con sus familias, como consigo mismos y con el mobiliario de sus casas. Uno de los objetivos de Pedro Aguado es conseguir una transformación que suponga erradicar estas conductas. La terapia de Lidia está dividida entre las actividades dirigidas a liberar la ira combinando la destrucción de objetos y la plasmación de su personalidad en un cuadro, mediante colores que significan distintas actitudes. La terapia de Raúl, por su parte, consiste en la gestión de la ira mediante técnicas de relajación practicando un deporte asiático. Paula es llevada a practicar boxeo.

A lo largo de estas actividades pueden verse reflejadas las tácticas de Pedro, no tanto para que se dé la transformación, sino para que esta pueda ser visualizada por el espectador. Este intento de visibilización de la emotividad se lleva a cabo mediante estrategias narrativas y formales que permiten que un cambio psicológico sea percibido audiovisualmente, transformándolo en actividades físicas.

Además, a la hora de realizar estas actividades, Pedro juega con la doble táctica de confrontación y acercamiento, intensificando las emociones. Este acercamiento es llevado a cabo mediante una de las claves de todo el programa: la proyección de Pedro en el joven adolescente. Esta proyección es la manera que el programa tiene de suplir la

carencia del personaje experto: su falta de formación. Pedro se ofrece a ayudar a los jóvenes partiendo de su experiencia propia, pero en realidad, esta versa solo en torno al consumo de drogas, y este no es el problema de todos los jóvenes protagonistas. Así, mediante el mensaje de “yo era como tú, pero he cambiado”, se empatiza con el joven y se convence al espectador de la aptitud de Pedro para realizar la acción transformadora:

(Capítulo 1, Paula) Pedro, tras la clase de boxeo: *“¿Quieres que te cuente mi historia? Yo soy exdrogadicto, y lo dejé como tu padre, hace años. Hace seis años. Estaba todo el día, cuando podía, jugaba a waterpolo, salía por las noches y tomaba alcohol y otras drogas. Más o menos como haces tú. Estaba todo el día quemado, sin aceptar las cosas, sin asumir mis responsabilidades, sin dar la cara... Por eso intento ayudarte, para que a ti no te pase. Por ese malestar que tienes acabarás con gente como con la que iba tu padre y haciendo lo que no quieres hacer [...] Tú no eres feliz ni lo vas a ser nunca, como sigas así [...] Te llevas mal con el mundo”*

(Capítulo 7, Lidia) Conversación entre Pedro y Lidia:

“-¿Qué consumes?

-Revuelto

-¿Cocaína y heroína?

-Sí

-¿Fumado o inyectado?

-Fumado, yo las agujas...

-Fíjate, la droga, no las agujas. Tienes la misma forma de pensar que tenía yo.”

Experiencia laboral: Una de las problemáticas que presentan todos los jóvenes protagonistas de *Hermano Mayor* es su negativa a trabajar o estudiar. De hecho, el mensaje que puede ser decodificado después del visionado de los capítulos es que la ausencia de un puesto de trabajo es fruto de la negativa a querer trabajar, y producto de la indisciplina que tiene como consecuencia la mala relación familiar y la agresividad.

Una de las actividades propuestas por Pedro Aguado es que el joven realice una jornada de trabajo. Los trabajos que son realizados en todos los capítulos son de baja cualificación y, además, coincidentes con los empleos de sus progenitores. En el caso de Paula, su jornada laboral se enmarca en una residencia de ancianos, al igual que su madre. El supuesto objetivo es que valore el trabajo que su madre realiza, del que ella se suele burlar llamándolo “lavaculos”. Lidia también reproduce el trabajo de su madre en

un hotel, limpiando habitaciones. Raúl, por su parte, trabaja en un invernadero. En este capítulo no se aclara si el trabajo es el mismo que realiza su madre, ya que lleva un año de baja. Aun así, la coincidencia reside en que todos los trabajos son físicos y de baja cualificación.

¿Es este hecho inocente? La importancia de la disciplina para reencauzar al joven del desvío del que parte nos remite a la concepción de docilidad desarrollada por Michel Foucault (1995). Mediante el trabajo, que conlleva una interiorización de las normas, tendría lugar una transformación del individuo, capaz de servir a una sociedad, en este caso, posindustrial. Una de las ideas que intenta mostrar *Hermano Mayor* es que la ausencia de disciplina y la ausencia de puesto de trabajo están hiperrelacionadas: la consecución de ambas retroalimentarían la obtención del objeto de valor: el bienestar familiar.

Por otro lado, es significativo que el programa muestre como opción más factible y viable que el joven aprenda y valore el trabajo de su progenitor, siempre de baja cualificación. ¿Qué mejor justificación de la reproducción de las relaciones sociales? Como desarrolló Paul Willis (1977) en su trabajo etnográfico, los jóvenes contribuyen – contradictoriamente- a la reproducción del orden social mediante su rechazo a la escuela. Sin embargo, estudios más recientes como el de Feito (1990), tratan de poner luz sobre esta visión un tanto determinista que viene a achacar el tan preocupante “fracaso escolar” con la distancia entre la cultura familiar y la escuela. Según el autor, la causa del problema estaría relacionada con el modelo de escuela promulgada por antonomasia y el tipo de alumnado que esta busca: un prototipo de buen alumno que no se adapta a la mayor parte de la población de este país (Feito, 1990), con un gusto y un estilo mucho más cercano al de las clases medias y altas que al de la clase obrera. Así, en las escuelas ideadas para la clase obrera, donde prima la búsqueda del control y el orden por encima del “pensar por uno mismo”, la simplificación de los conocimientos y los métodos pedagógicos “contribuía a que se desarrollase la resistencia entre el alumnado” (Feito, 1999)

Terapia psicológica: Uno de los bloques que forman parte de la ejecución de la terapia de Pedro y que se repiten a lo largo de todos los capítulos es la terapia psicológica con la profesional, especialista en familias con problema de convivencia, Esther Legorgeu. Esta terapia es breve, y en ella los jóvenes dialogan sobre sus problemas en un tono

mucho más distendido que el que presentan en la casa o en las actividades que realizan con Pedro. La inclusión de esta terapia psicológica sirve a dos necesidades del programa: en primer lugar, para legitimar la profesionalidad de una terapia que, hasta el momento, realizaba el considerado experto, Pedro Aguado, cuyos conocimientos son solo fruto de una experiencia propia con las drogas. Sin la presencia de Ester Legorgeu, la calidad de la terapia se queda coja. En segundo lugar, es uno de los momentos en los que el espectador puede llegar a percibir los primeros cambios en el joven y su primera transformación desde el no querer hasta el querer cambiar.

Visionado del video: La etapa final de la terapia es el visionado del video en presencia de Pedro. El video está compuesto por imágenes del comportamiento de los jóvenes antes de inicio de la terapia. Los recursos del lenguaje audiovisual se aprovechan al máximo para exagerar la agresividad y la violencia que formaba parte del día a día de los chicos: zoom óptico, primeros planos, repeticiones de imágenes de discusiones añadiendo zoom para hacer hincapié, cambio a tonalidades grisáceas... Así, la distancia entre lo que eran los jóvenes y lo que son ahora parece un mayor, a pesar de que el cambio en la actitud no haya sido relevante en ninguno de los casos. Sin bien observábamos que era difícil representar audiovisualmente una terapia psicológica y por ello se tendía al recurso de actividades físicas que lo pudieran evidenciar, lo mismo ocurre con su transformación.

En nuestra muestra, dos chicas y un chico, se evidencia la intención de lograr que el espectador observe la transformación a través del físico. Las últimas imágenes de los programas de Paula y Lidia nos muestran a dos chicas maquilladas y peinadas, intentando así diferenciarlas de la Paula y Lidia del inicio del programa. Esta escenificación, además de suponer una excesiva teatralización del cambio, responde a unos cánones de belleza impuestos, diferenciados para mujeres y para hombres, reforzados durante el programa con declaraciones como las de la madre de Lidia:

Capítulo 7, Lidia (madre de Lidia): *“Antes Lidia se arreglaba, era coqueta, se ponía tacones: se quería”*

Desenlace: Sanción y estado final: Todos los programas de Hermano Mayor cumplen con la misma estructura, y a la vez, con el mismo final: los jóvenes logran pasar del no querer al querer, es decir, de un estado de disyunción, donde el sujeto quiere mantener

la falta del objeto de valor, hasta un estado de conjugación³⁹. Este final feliz suele ser sellado con un abrazo entre la madre y el hijo, como en el caso de Lidia. Sin embargo, esta supuesta transformación no siempre es visible en la actitud del joven participante, sino que ha de ser reafirmada mediante la *voz en off* de Pedro al final del programa

(Capítulo 1, Paula) *“Aquí termina mi trabajo con Paula. Ha comprendido la necesidad de pasar página y perdonar. Que no puede vivir con odio y que su madre no es su enemiga. Ahora su futuro depende de ella.”*

(Capítulo 7, Lidia) *“Le he mostrado a Lidia cómo le afectan las drogas, cómo está destruyendo su vida. Hasta que ella no decida cambiar, seguirá atrapada en el mismo círculo vicioso. Espero que estos días le hagan replantearse su vida.”*

Muchas veces ni siquiera se reconoce explícitamente que la terapia haya sido exitosa, sino que la parte real de la transformación se omite, puesto que los tempos del programa no pueden reflejar un cambio real. Se concluye, por tanto, que el joven muestra signos de querer cambiar, pero lo que no queda tan claro es que pueda o sepa cómo hacerlo.

39 Véase en Anexos la tabla del modelo actancial de los capítulos

Conclusiones

La pregunta de investigación o hipótesis de la que se partió para realizar este trabajo de análisis consistía en si la sobrerrepresentación de los jóvenes de clase trabajadora en los medios de comunicación audiovisuales implicaba una democratización en la representación mediática de los mismos. A través del análisis cualitativo e intensivo, combinado con el análisis semiótico, la conclusión fue rotunda: no existe tal democratización sino, por el contrario, el efecto opuesto.

En primer lugar, podría haberse pensado que el nacimiento de la telerrealidad habría supuesto tal democratización al permitir el acceso en el mundo televisivo a personas anónimas que, con anterioridad, no podrían haber encontrado un hueco en la parrilla, lugar reservado para aquellos garantes de estatus y méritos⁴⁰, personas de amplio reconocimiento en ámbitos políticos y culturales. La primera controversia surgió alrededor de si el acceso de estas personas comunes, personajes de *la calle*, era una banalización en torno a los contenidos, por ceder la palabra a aquellos que, se consideraba, no tenían los suficientes conocimientos para hablar de ciertos temas al lado de expertos. Los proclives a esta crítica ponían como eje angular y decisorio para acceder a la representación en los medios de comunicación el capital cultural. Sin embargo, con el paso de los años y la evolución de la telerrealidad en cada vez más subgéneros caracterizados por la hibridez, llenaron la parrilla televisiva muchos formatos que, con aspecto renovado, no solo permitían la inclusión de personas comunes en sus programas, sino que los convertían en los auténticos protagonistas. Centrándonos en nuestro objeto de estudio, desde la Gran Recesión que comenzó en el 2007 hasta la actualidad, se dio la “coincidencia” entre la proliferación de estos formatos y la inclusión de la clase trabajadora –y más en detalle, de los jóvenes- en sus programas como ejes vertebradores de la temática de los mismos. Ejemplos de ello son el docurreality *Callejeros* y el *make over show Hermano Mayor*.

Pero, ¿ser protagonista dota de por sí del poder hablar en tus propios términos? ¿Supuso esto la contextualización de las problemáticas de los jóvenes, el fin de “los silencios

40 Un interesante análisis acerca del fenómeno celebrity y la meritocracia lo encontramos en Oliva (2014) *Celebrity, class and gender in Spain: an analysis of Belén Esteban's image*, *Celebrity Studies* (Volumen 5, Issue 4): 438-454

mediáticos”)? Si se aplica la teoría a la práctica pueden negarse ambas preguntas. Las representaciones mediáticas de estos jóvenes implican una doble violencia simbólica (De Certeau, 1999). Esta violencia es doble debido a que, en primer lugar, una representación es un recorte de la realidad, algo que está en el lugar de otra cosa que no es ella misma, para lo que opera necesariamente una síntesis. En segundo lugar, los sujetos representados –que en el caso que nos concierne son los jóvenes de clase trabajadora a los que se atribuye determinada estética y actitud-, los sectores subalternos o sin voz, como diría Jacques Rancière, no construyen sus propias representaciones, ya que no poseen los recursos para hacerlo. Si la representación *per se* es cuestionable por su legitimidad para hablar en el nombre del otro, nos encontramos con que a esta violencia simbólica se le suma la imposibilidad del subalterno de producir imágenes sobre sí mismo. Empíricamente, el análisis ha servido para demostrar que los jóvenes protagonistas tanto de *Callejeros* como de *Hermano Mayor* no contaban con los recursos para representarse a sí mismos. La imagen que emana de ellos para el espectador los coloca como desviados de la norma, como aquello que no debe ser seguido como ejemplo, lo contrario a lo normativo.

Esta imagen, convertida en estigma⁴¹, se lleva a cabo mediante la simplificación de dichos jóvenes a una variante de cinco características que hemos estudiado a lo largo del análisis: la hipersexualización, la violencia, el abuso de las drogas y el alcohol, el consumismo, el desarraigo familiar y el abandono de los estudios y trabajo. Este estigma social se vincula al estereotipo que encierra bajo una palabra múltiples atribuciones que reducen la heterogeneidad a un bloque monolítico, homogéneo, que permiten simplificar la realidad mediante la exageración y la inexactitud de los detalles. La estereotipación actúa en un doble sentido: en primer lugar, se reduce a todos los jóvenes de clase trabajadora a estas características, obviando la proporción de los mismos que no encajan en este discurso hegemónico que los condena. En segundo lugar, no se da ningún tipo de conclusión al por qué de las conductas que se les atribuye. ¿Por qué beben y se pelean esos jóvenes retratados en *Callejeros Zona Hermética*? ¿Por

41 Se dice que el estigma era un signo corporal utilizado durante la Antigua Grecia para diferenciar a aquellos que poseían características personales no deseables que era mejor evitar en lugares públicos. Estas marcas solían ser cortes o quemaduras realizadas con hierro ardiendo. El término griego fue rescatado por el sociólogo Erving Goffman (1963) siglos después para introducirlo en las ciencias sociales, donde el estigma pasa a ser un atributo profundamente desacreditador que puede manifestarse en tres vertientes: deformaciones físicas, defectos del carácter o raciales y religiosos.

qué los chicos protagonistas de *Callejeros Tetes y Tetas* rinden culto a su cuerpo como si este fuera lo único que llena de sentido su día a día y su relación con el resto de las personas? ¿Qué relación hay entre el 45,5% de desempleo juvenil, la precarización de los puestos de trabajo, el aumento de los contratos temporales y la reproducción del orden social con los jóvenes que protagonizan todos los capítulos de *Hermano Mayor*? Nada de esto importa, estos programas se convierten en un acto de humillación que lejos está de la reafirmación pública de los sujetos de definirse o hacer visible y enorgullecerse de la clase social o colectivo a los que pertenecen. Como afirmaba Owen Jones, la demonización ha llegado a tal punto que la clase trabajadora ha dejado de ser considerada la sal de la tierra a la escoria de la misma.

La relación desigual dentro de estos productos televisivos se da de manera sutil, como pudimos observar en el análisis de *Callajeros*, mediante, entre otras cosas, el papel que juegan las contradecaraciones que tratan de deslegitimar lo que estos jóvenes dicen a lo largo de los reportajes, presentándolos como los antihéroes que velan por la destrucción del orden público. Sin embargo, esta desigualdad y jerarquía se da también de forma explícita en formatos como el *make over show* de *Hermano Mayor*. En este programa, el joven es solo un sujeto que pierde todo tipo de legitimidad para decidir acerca de su propio proceso de transformación, ya que este deber es concedido al experto.

La relación participante-experto, en *Hermano Mayor*, y también en muchos otros *make over shows*⁴², es desigual, no solo debido a la jerarquía, sino a los estratos sociales a los que ambos pertenecen. Mientras que los participantes siempre son de familia de clase trabajadora y, además, son representados como familias desestructuradas con graves conflictos debidos, sobre todo, a la disciplina, el experto es siempre de clase acomodada. La extrapolación de estos casos individuales a la estructura de relaciones sociales es clara: quienes tienen la capacidad y la legitimidad para mandar en el programa son también quienes tienen la capacidad y la legitimidad de hacerlo en la vida real. Los efectos, en forma de caos, de lo que puede pasar si esto no ocurre, son reflejados en las conductas de los jóvenes a lo largo de todos los episodios.

⁴² Otros ejemplos de *make over shows* que cumplen con estos cánones son *Supernanny*, *Ajuste de cuentas*, *Esta casa es una ruina*, etc.

Como se explicó con anterioridad, la explosión del éxito de la telerrealidad va de la mano del auge de la doctrina neoliberal, a finales de los 70 y principios de los 80, encarnada en las figuras de Thatcher y Reagan. Con la aparición de la televisión comercial, la proliferación de nuevos canales y el aumento de la competencia ante la gran variedad de productos y la fragmentación de las audiencias, terminó por ser necesaria la creación de contenidos baratos y atractivos para el público que permitieran rellenar la programación sin incurrir en pérdidas. A pesar de esta mirada economicista de la comunicación, muchos de los programas de telerrealidad que afloraron en esta época se constituían a sí mismos como nuevas formas de servicio público. El ámbito tradicional del servicio público tiene que ver con ejercer una influencia positiva en el conjunto de la sociedad mediante la emisión de determinados efectos tangibles que, frecuentemente, no reportan beneficios económicos (Oliva, 2013). Sin embargo, la función de servicio público que se asignaban ciertos subgéneros de la telerrealidad no pasaba por ahí, sino por la reivindicación de la capacidad de actuar sobre ciertos individuos para transformar sus conductas de forma rápida y relativamente sencilla.

¿Si los problemas que se retratan son problemas personales, atribuidos a características individuales completamente despolitizadas, un fenómeno que no trasciende la agresividad y la falta de disciplina, qué sentido tiene la defensa de unas instituciones públicas que velan por estos sujetos? Este tipo de programas, pertenecientes a la telerrealidad, no suponen una denuncia acerca de problemáticas estructurales que tienen como base la abismal desigualdad social, sino una defensa de la ausencia del Estado. Los jóvenes de clase trabajadora se presentan como determinados exclusivamente por sus acciones y decisiones, y no por su contexto o grupo social. Preconizan el fin de los grandes relatos, la explosión del “si quieres, puedes”, del emprendimiento individual, un cúmulo de postulados posmodernos. De alguna manera vienen a decir que, mediante la meritocracia, la movilidad social es más que posible, y que la base del problema es la falta de disciplina y el estado de “no querer cambiar”. Quien fracasa es porque no lo ha hecho todo lo bien que podía.

Lo peligroso del discurso de ciertos medios de comunicación creadores de este tipo de contenidos es su aparente falta de ideología. Ante el presente “desclasamiento”, el mito de que todos pertenecemos a la clase media se agarra a un clavo ardiendo: vivimos en una sociedad profundamente dividida en clases, y bajo la apariencia de la capacidad de configuración libre de la identidad y la trayectoria vital, las distinciones de clase siguen

existiendo, ahora, disfrazadas de características individuales. El periodismo, considerado como bien público, goza de una inestimable responsabilidad en dar voz a los distintos grupos sociales sin importar el lugar que ocupen en la estructura social. Tanto la televisión pública, como la comercial –por estar esta última ligada a la forma de transmisión pública que permite su emisión- han de cumplir su cometido de no legitimar el monopolio de determinados grupos para configurar y definir cuáles son los problemas públicos y cuáles no. Hasta ahora, en su inmensa mayoría, han contribuido con el discurso del retorno de las clases peligrosas y la demonización de la clase trabajadora, de los excluidos. El impacto de las representaciones mediáticas analizadas deja una estela tras de sí, que retroalimenta la confusión de intereses y el “divide y vencerás”: Si esta es la única imagen de la clase trabajadora, ¿quién querría identificarse con ella?

Bibliografía

Obras bibliográficas

- Ardévol, E. (2004) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC, Barcelona
- Augé, M (1987) *Los no lugares: espacios del anonimato. Antropología sobre modernidad*. Gedisa, Barcelona,
- Brohm, J (1975) *Corps et politique*. Delarge, Coll. Corps et culture. Paris.
- Bourdieu, P (1986) *Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo*. En Varela, Julia (eds.). *Materiales de sociología crítica*. La Piqueta, Madrid
- Bourdieu, P (1994) *El sentido práctico*. Taurus. Madrid
- Bustamante, E. (1999) *La televisión económica*. Gedisa, Barcelona
- Casetti, F; Di Chio, F(1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, Paidós.
- Castel, R. (2004), *La inseguridad social. ¿Qué es estar protegido?*, Editorial Manantial, Argentina.
- Caughie, J. (1980). *Progressive television and documentary drama*. Screen, (21,3)
- Corner, J. (2000) *What can we say about 'documentary'?* Media Culture & Society (22, 5)
- Courtés, J. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: metodología y aplicación*. Hachette, Francia
- De Certeau, M (1999) *La cultura en plural*. Nueva visión. Buenos Aires
- Deleuze, G (1991) *Posdata sobre las sociedades de control* Lenguaje literario, (2) , Ed. Nordan, Montevideo
- Estefania, J. (2015) *Estos años bárbaros*. Galaxia Gutenberg, Barcelona

- Feito, R (1990) *Nacidos para perder. Un análisis sociológico del rechazo y del abandono escolares*. CIDE, Madrid
- Foucault, M (1992). *Historia de la locura en la época clásica I*. Fondo de Cultura Económica, México
- Foucault, M (1995). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, México-Madrid
- Fraser, N (2008) *Escalas de justicia*. Herder, Barcelona
- Grimson, Alejandro (2011) *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Imbert, G. (2003) *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Gedisa, Barcelona
- Maqua, J (1992) *El docudrama, fronteras de la ficción*. Cátedra, Madrid.
- Maurin, E (2002) *L'Égalité des possibles*. Seuil, Paris
- Marshall, T (1950) *Ciudadanía y clase social*. En Reis (79), Textos clásicos.
- Martini, S. (2000) *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Norma, Buenos Aires
- Nichols, B (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona
- Oliva, M. (2013). *Telerrealidad, disciplina e identidad*. UOC, Barcelona
- Prado, E. (2003) *La espectacularización de la realidad. El anuario de la televisión.:* GECA, Madrid
- Raphael, C. (1997). *Political economy of Reali-TV*. Jump Cut, Nueva York
- Rodríguez, M (2012) *Sociedad, cultura y poder. Reflexiones teóricas y líneas de investigación*. UNSAM Edita. Buenos Aires
- Ruiz Collantes, X., Ferrés, J., Obradors, M., Pujadas, E., & Pérez, O. (2006). *La imagen pública de la inmigración en las series de televisión españolas*. Política y cultura, (26), Barcelona

- Skeggs, B (1997) *Formation of class and gender: Becoming Respectable*. Sage, UK
- Standing, G. (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Ediciones de pasado y presente, SL. Barcelona
- Thompson, J.(1990), *Ideology and Modern Culture*, Londres, Polity Press
- Tudesq, A. (2001) *Historia de la radio y la televisión*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F
- Van Dijk, T. A. (1999). *Ideologia - Una Aproximacion Multidisciplinaria*. Gedisa, Barcelona
- Williams, R (2000) *Marxismo y literatura*. Península Biblos, Barcelona
- Willis, P (1977) *Aprendiendo a trabajar: cómo los chicos de la clase obrera consiguen trabajos de clase obrera*. Akal, Madrid

Artículos y prensa

- Álvarez, M (2010). *Imágenes de la diferencia. Representaciones televisivas de los usuarios de las drogas*. Tesis de maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, (IDAES), UNSAM. Buenos Aires
- Greimas, A.J (1971) *Semántica estructural. Investigaciones metodológicas*, en Communications, (8) Madrid
- Fraser, N (2000) *Sobre la justicia*.
- Moseley, R (2000) Makeover takeover on British televisión. En <http://screen.oxfordjournals.org/content/41/3/299.full.pdf+html> [consultado el 3/06/2016]
- Muñoz, R (2002) *Mercado de trabajo y exclusión social*. Acciones e Investigaciones Sociales. Madrid
- Nabi, R. (2007). *Determining dimensions of Reality: A concept Mapping of the Reality TV Landscape*. Journal of Broadcasting & Electronic media (52, 2)

Torres Lopez, J. (2008) *Trabajadores pobres: los nuevos excluidos del siglo XXI*. Razón y Fe (1317) Madrid

Informes

Asociación Estatal de Directores y Gerentes en Servicios Sociales (2015). *Informe sobre el estado social de la nación*. En <http://www.pensamientocritico.org/gusgar0515.pdf> [consultado el 3/06/2016]

FEDEA (2016) *El legado de la crisis: El mercado de trabajo español y las secuelas de la gran recesión*. New Skills at Work. [consultado el 3/06/2016]

El Correo (2014) “Ni-nis”: una generación perdida en la resaca de la crisis. En <http://www.elcorreo.com/bizkaia/sociedad/201409/14/generacion-perdida-20140912134139.html> [consultado el 3/06/2016]

Martínez, J.S (2014) *Juventud y crisis en Canarias (2007-2013)* Informe del Observatorio Canario de la Juventud.

OCDE (2001) *Employment Outlook 2001*. París

ONG Oxfam (2012). *Crisis, desigualdad y pobreza. Aprendizajes desde el mundo en desarrollo ante los recortes sociales en España*. En http://www.oxfamintermon.org/sites/default/files/documentos/files/Informe_IO_Crisis_desigualdad_y_pobreza_300113.pdf [consultado el 3/06/2016]

Webgrafía

Los capítulos de Callejeros y Hermano Mayor pueden ser consultados en la página web MiTele: <http://www.mitele.es/>

Anexos

Tablas de análisis de *Callejeros*

Callejeros Zona Hermética, Temporada 6 (2010)

	Introducción	Sujetos	Papel del narrador	Espacio	Resolución
Hipersexualidad	<p>En líneas generales, la introducción o sumario hace énfasis en:</p> <p>1) Coches acelerando y controles policiales. Primeras tomas de drogas (marihuana).</p> <p>2) Declaraciones sexistas: “Mucha guarra”</p> <p>3) Imágenes: bailes sexuales en la discoteca. Imágenes de armas “por si hay problemas”</p> <p>4) Intervenciones de</p>	<p>Apelación a la mujer como “guarra” que busca hombres mayores en la discoteca</p> <p>Declaraciones: “El colmo de Global (la discoteca) es buscar una virgen, si tienes un condón tira para el baño” “Hay algunos que van solo a follar. Si encuentras alguna chavala que no vaya drogada y solo quiera divertirse es un milagro. Son más listas que nosotros, vienen a encontrarnos.</p> <p>Es la diferencia entre</p>	<p>Ningún tipo de intervención ante los comentarios machistas de los jóvenes.</p>	<p>Urbano (No se permite grabar en el interior de la discoteca)</p>	<p>No existe reflexión acerca de por qué los jóvenes viven la sexualidad de determinada manera.</p> <p>Diferente tratamiento de la sexualidad entre hombres/mujeres</p>

	ambulancias por comas etílicos	tener pene y tener vagina. Hay niñas aquí que entran con 14 años y quieren alguien grande que les pueda dar lo suyo.”			
	5) El tren de la muerte (el tren que se toman los jóvenes cuando vuelven de fiesta)				
Violencia	6) Imágenes violentas: “Pero grábale como le pegan” “Que te metan la cámara por el culo”	Los jóvenes se dividen entre quienes admiten que en ZH hay peleas y que ellos son partícipes y quienes critican estas actitudes	Ningún tipo de intervención ante las peleas. Énfasis en preguntar qué tipo de armas llevan los jóvenes y mostrarlas visualmente: Joven muestra una navaja mariposa, por si hay algún problema. - ¿Siendo menor te han vendido la navaja? ¿Es habitual que la gente use esas navajas?	Urbano Tren de la muerte: “la gente muy borracha, la lía, y los de seguridad nos pegan”	No existe reflexión acerca de por qué algunos jóvenes recurren a la violencia. Sobrerrepresentación de las peleas mediante recursos técnicos.
Consumo de drogas/alcohol		Muchos portadores de armas (navajas mariposas) Policías como protectores (controles): “El problema es que si no intervienes de manera rápida, cuando hay una pelea, sin saber bien bien por qué, la gente se pelea”	Su familia le dice que la lleve pero que tenga cuidado con lo que va a hacer.	Urbano	Los jóvenes consumen drogas y alcohol de

1		hacen delante de la cámara			forma excesiva y en consecuencia pierden el control
Consumismo		Trabajadores se quejan de que se diga que no hay dinero para que después los jóvenes se lo gasten todo en una noche	-	Urbano	Los jóvenes se exceden en sus gastos (objeto valioso: coche)
Desarraigo familiar		Padres que van a buscar a sus hijos a la discoteca “Tiene 14 años y aun así entra en la discoteca”	Incisión en preguntar a los padres acerca de lo que hacen sus hijos en el interior de la discoteca y por qué van siendo tan jóvenes	Urbano	La resolución que pretende dar es sutil: ¿por qué un padre deja que un hijo con 14 años vaya a la discoteca?
Abandono de estudios y trabajo	No se trata	No se trata	No se trata	No se trata	No se trata

Callejeros Tetes y tetas, temporada 8 (2013)

	Introducción	Sujetos	Papel del narrador	Espacio	Resolución
Hipersexualidad	<p>La introducción o sumario trata de resaltar los siguientes aspectos:</p> <p>1)La ambición por el dinero. El mensaje principal de la introducción es que lo que todos los personajes hacen tiene como causa la búsqueda de dinero.</p> <p>2)El cuidado de la estética para conseguir mujeres (se reproducen roles de género). Hombres buscan estar con el máximo mayor número de</p>	<p>Duke: Macho alfa obsesionado con su estética</p> <p>Nyno: Su vida artística le permite estar en contacto con muchas mujeres</p> <p>Melli: Su objetivo es estar con el máximo número de chicas en una noche</p> <p>Palomy: Tiene pareja pero trabaja como streaper</p> <p>Marcela: es</p>	<p>Presencia limitada (imagen solo en la introducción)</p> <p>Llamativas intervenciones en “Palomy”:</p> <p>1)¿Te molesta el trabajo (streaper) de tu novia?,</p> <p>(2)para decir al trabajador de la frutería “menuda vecina tan guapa que tenéis. ¿Son así todas las valencianas?”</p> <p>(3) para preguntarle cuánto le</p>	<p>Los lugares retratados, además de la casa, son el gimnasio (Duke, Palomy) (como lugar frecuentado) y la discoteca</p>	<p>No hay ningún tipo de crítica al contenido profundamente machista del reportaje. Las mujeres son presentadas como objetos sexuales (cuantas más en una noche mejor), los primeros planos son sobre todo referidos a los pechos y traseros de las mismas y los comentarios como “Mírale el culo, si la cojo la parto en dos y la llevo a urgencias” pasan desapercibidos.</p>

	<p>mujeres que son tratadas como objetos)</p> <p>3) Rasgos de hipersexualización en la búsqueda de relaciones efímeras. Promiscuidad.</p>	<p>peluquera y le gusta salir de fiesta por la noche</p> <p>Vanesa: Es camarera y durante su jornada laboral puede conocer a los hombres que frecuentan el bar</p>	<p>costó la operación del pecho.</p>		
Violencia		No se trata	No se trata	No se trata	No se trata
Consumo de drogas y alcohol		No se trata	No se trata	No se trata	No se trata
Consumismo		<p>Todos los personajes del reportaje le dan excesiva importancia a la indumentaria (qué ropa se pondrán a la noche)</p> <p>· Relevancia de los tatuajes</p>	<p>Énfasis en que los personajes muestren sus excesos</p>	<p>Presentación del gimnasio como lugar en que el cuerpo se presenta como objeto de consumo</p>	<p>Los jóvenes solo piensan en el dinero y en gastárselo de forma excesiva</p>

		<p>Lo primordial ante todo es el dinero</p> <p>Declaraciones: “ante lo natural y lo exagerado, preferimos lo exagerado”</p> <p>Nyno muestra todos los billetes ante las cámaras</p>				
Desarraigo familiar	No se trata	No se trata	No se trata	No se trata	No se trata	No se trata
Abandono de estudios y trabajo	<p>Vanesa: Estudia a la vez que trabaja</p> <p>Nyno: Le gustaría haber estudiado pero no pudo por las malas compañías</p> <p>Melli: Su padre afirma que no servía para estudiar. No lee porque “es para peleles”</p> <p>Se resuelve con que si estos jóvenes no han estudiado es porque no han querido o no servían para ello</p>					

Callejeros *Fin de Fiesta*, Temporada 7, 2011

	Introducción	Sujetos	Narrador	Espacio	Resolución
Hipersexualidad	La introducción o sumario hace énfasis en estos aspectos: Primeros planos de droga (rayas de cocaína), carreras de coche, imágenes de peleas en la noche, declaraciones de gente que asume ir drogada.	Declaraciones “ <i>algunas furcias las chupan por una raya</i> ” “ <i>salgo de fiesta para chupar penes</i> ” Un vendedor de flores agarra a una chica y le dice que le dé un beso aunque ella se niega (esta acción discurre con total normalidad).	Sexismo en el tratamiento hombre/mujer. Comentarios fuera de lugar: “ <i>Bonito sujetador</i> ”, “ <i>¿no tienes frío?</i> ”, “ <i>¿vuestros novios os llevan a casa</i> ”, “ <i>¿se liga aquí?</i> ”	Urbano y abierto	Los jóvenes viven la sexualidad de forma promiscua (peyorativamente)
Violencia	El narrador está en el lugar de los hechos, tanto un descampado al amanecer donde hay coches de gente que aún sigue de	Apropiación de los jóvenes del espacio público que utilizan para ensuciar, romper y pelearse	No interviene directamente en ningún caso violento. Espectador	Urbano y abierto	El alcohol y las drogas son parte de la causa de las peleas
Consumo de drogas y alcohol		Los consumos tienen lugar en coches, sobre todo. Muchos recorren cientos de kilómetros solo por la fiesta	Incisión en qué tipo de drogas consumen, qué efectos les produce y sobre todo, cuánto dinero les cuesta	Urbano y abierto	Los jóvenes consumen drogas y alcohol en exceso y, además, se gastan más dinero en ello del que realmente se pueden permitir
Desarraig		No se trata	No se trata	No se trata	No se trata

o familiar	fiesta como una				
Abandono de estudios/trabajo	de las calles más frecuentadas para la fiesta. Se da especial relevancia a las peleas a estas horas de la mañana. Imágenes de bailes sensuales en la discoteca y primeros planos de rostros de gente que ha consumido drogas cuyos ojos están fuera de órbita. Se relacionan constantemente las variables de violencia y consumo de drogas/alcohol con intervenciones policiales. Una chica admite que “se meten cuatro	<p>Todos son presentados en el lugar de fiesta como habitual</p> <p>El contraste de los jóvenes y los trabajadores que también forman parte de la noche (panadero, limpiador) parece querer mostrar que el trabajo de los jóvenes es superficial y hay un completo desinterés por él.</p> <p>Todos los trabajos nombrados están relacionados con la noche o con tiendas de ropa (bajos salarios)</p> <p>Un chico afirma trabajar “en la escuela de la vida”</p> <p>Otro, supuestamente, solo vive de vender droga</p> <p>Una chica dice estar buscando trabajo (le echaron las cartas y le dijeron que ocurriría un milagro</p>	<p>Instrucciones de lectura: “<i>El mundo para ellos transcurre en paralelo</i>”. <i>Supuesto desinterés por todo lo que pasa mientras ellos están de fiesta. “La luz del sol no les corta las alas del desenfreno”.</i></p>	Urbano y abierto	¿Qué hacen estos jóvenes cuando no están de fiesta? No interesa

*mierdas y
acaban así”.*

Consumis
mo

Imagen generalizada de que todos los
jóvenes no dan valor al dinero
(pregunta recurrente: cuánto te gastas
en una noche, el sueldo te da para
pagarte eso)

Trabajadores de limpieza comentan
los modelos de coches que hay que
todo el dinero que se gasta la gente
en la noche

Especial incisión en
preguntar cuánto
dinero se gastan en
una noche, en la
droga que consumen,
y cuanto supone en
relación a su sueldo

Coches ostentosos

Urbano y abierto. Las
drogas son
consumidas a plena
luz del día y ante las
cámaras

Los jóvenes se
gastan el poco
dinero que tienen
en drogas

Tablas de análisis de *Hermano Mayor*

Paula, Temporada 1

Análisis del enunciado

Personajes y transformación

Paula				
Categoría	PARTICIPANTE			
Rol del personaje	Estado inicial:	Sujeto de estado	O.D.V ⁴³ : SC/P ⁴⁴	Destinador
	Fase de contrato:	Sujeto de estado	O.D.V: SC/P	Destinador
	Fase de ejecución:	Sujeto de estado	O.D.V: SC/P	Destinador
	Sanción y estado final:	Sujeto de acción	O.D.V: SC/P	Destinador
Estado	Estado inicial:	Disyunción		
	Fase de contrato:	Disyunción		
	Fase de ejecución:	Disyunción		
	Sanción y estado final:	Conjugación		
Acción transformadora	Estado inicial:	Mantener la falta del objeto de valor	Reflexiva	
	Fase de contrato:	Conseguir el objeto de valor	Reflexiva	
	Fase de ejecución:	Conseguir el objeto de valor	Reflexiva	
	Sanción y estado final:	Mantener el objeto de valor	Reflexiva	
Transformación conjunta	Estado inicial:	Renuncia		
	Fase de contrato:	Renuncia		
	Fase de ejecución:	Renuncia		
	Sanción y estado final:	Renuncia		

⁴³ La abreviatura significa Objeto de Valor

⁴⁴ La abreviatura significa SocioEconómico, Privado

Competencias	Estado Inicial:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Fase de contrato:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Fase de ejecución:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Sanción y estado final:	Querer: sí	Poder: no	Saber: no
	Pedro Aguado			
Categoría	PARTICIPANTE			
Rol del personaje	Estado inicial:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Fase de contrato:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Fase de ejecución:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Sanción y estado final:	Destinatario	Sujeto de acción	
Estados	Estado inicial:	Conjugación		
	Fase de contrato:	Conjugación		
	Fase de ejecución:	Conjugación		
	Sanción y estado final:	Conjugación		
Acción transformadora	Estado inicial:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Fase de contrato:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Fase de ejecución:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Sanción y estado final:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
Transformación conjunta	Estado inicial:	Atribución		
	Fase de contrato:	Atribución		
	Fase de ejecución:	Atribución		
	Sanción y estado final:	Atribución		
Competencias	Estado inicial:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Fase de contrato:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Fase de ejecución:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Sanción y estado final:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí

Análisis de la enunciación

Lenguaje audiovisual

Recursos audiovisuales

Tipos de planos	<p>Formato:</p> <p>PP⁴⁵: de Paula a lo largo de todo el programa, sobre todo sus gestos ante las discusiones (7:08), ante los comentarios de Pedro (14:07), (18:54), (19:14), (32:16)</p> <p>De su madre llorando (1:01)</p> <p>De destrucción de mobiliario de la casa (11:34)</p> <p>Duración:</p> <p>Planos muy cortos:</p> <p>discusiones de Paula y su madre (00:00/1:05),</p> <p>presentación de Pedro Aguado en distintas localizaciones (1:05/ 1:50)</p>
Movimientos de cámara	<p>Zoom óptico: Paula dice “hago lo que me da la gana, como me da la gana” (00:27)</p> <p>Madre de Paula llorando</p> <p>Presentación de Pedro (1:50/1:54)</p> <p>Paula acusa a su madre de X cosas (7:26), (25:17)</p> <p>Objetos: exceso de zapatos (19:04)</p> <p>Travelling: discusión de Paula y su madre (00:58), (2:54), (8:55), (10:05)</p> <p>La cámara se entromete dentro de la discusión (3:30)</p> <p>Discusión Pedro y Paula: (20:33)</p> <p>Paula se escapa (32:10)</p> <p>Manual: Pasa de la cara de Paula a la de su madre durante la discusión (4:30), (8:22), (9:25)</p> <p>Paseo por la calle de Paula/Pedro/Madre: (30:15)</p> <p>Ralentización de la velocidad de la imagen:</p> <p>en los PP de Paula (00:10), (20:19)</p>

⁴⁵ La abreviatura significa “Primer plano”

Edición

discusiones con su madre: (24:37), (33:40)
 en momentos en que hay contacto físico con su madre/compañeros: (00:53), (6:13), (34:41)
 portazos (6:19)
 cuelgue de teléfono (8:11)
 madre de Paula llorando (15:22)
 declaraciones impactantes (16:40), (18:11), (22:35), (25:12)
 Paula ayuda a que la abuela se Levante / le da dos besos (45:17) / (46:22)
 Abrazo entre Paula y su Madre: (53:00)
Aumento de velocidad de la imagen:
 Paula enfadada por la calle (00:26), Paula enfadada en la casa (00:43)
Fundidos en negro: paso de una secuencia a otra: de lloros de la madre de Paula (1:03), de conversaciones Pedro/madre: (14:55)
 conversaciones Pedro/Paula: (20:07), (21:20), (23:05)
 Función divisoria por etapas del programa (6:19), (23:58), (25:54),
 de Paula cuando era bebe a actualidad (13:17)
Cambio a blanco y negro: discusión Paula/Madre, empujones (3:13), (3:40)
 Paula en el sofá (se cuenta que se enteró de que su padre estaba enganchado a las drogas antes de morir) (6:28)
 Aparición de Pedro (10:47)
 Destrucción de mobiliario de la casa (11:40)
 Declaraciones de Paula sobre las drogas (16:40)
 Desobediencia de Paula (21:30), (26:04)
 Prueba física, boxeo (27:13), (27:29), (27:48)
Música dramática (conflicto): que acompaña a primeros planos (00:10), (00:27)
 que acompaña a discusiones en un segundo plano a lo largo de todo el programa
 se muestran puertas rotas (11:19)
 conversaciones Pedro/Paula: (18:12), (19:51), (22:35)
 La madre de Paula cuenta que su hija le roba (21:47)
 Clase de boxeo (28:00)
 Paula se escapa (32:00)

Efectos sonoros	Música dramática (armoniosa): imágenes de Paula de bebé (12:30) Pedro y Paula hablan de la muerte de su padre: (28:35) Paula quiere cambiar (36:30) Paula trabaja de ayuda a domicilio (43:14) Paula abraza a su madre (53:00) Música dramática (resolución de conflicto): (14:04), (15:05) Canción de fondo: Tienda de ropa (30:30) Aumento del sonido: portazo (00:50), (6:19) Distorsión del sonido: discusión (3:10), (7:08), (8:11), (23:27), (24:16)
Iluminación	Natural (intencionado)
Careta del programa / Infografías	La careta del programa es la presentación de Pedro Aguado. Planos cortos a modo de flashback donde cuenta cómo llegó a triunfar en el waterpolo mientras consumía drogas. Colores grises (pasado turbio)

Forma narrativa

Tiempo

Orden	Flashback: Paula de bebé (12:17) Malos comportamientos de Paula Corroborar una mentira de Paula (21:55) Testimonios de su madre (4:35), (6:44) Prolepsis: adelantos de cómo será la terapia de Paula
-------	---

Frecuencia

Punto de vista

Focalización	Espectorial
Ocularización	Cero

Raúl, temporada 1

Análisis del enunciado

Personajes y transformación

Raul				
Categoría	PARTICIPANTE			
Rol del personaje	Estado inicial:	Sujeto de estado	O.D.V: SC/P	
	Fase de contrato:	Sujeto de estado	O.D.V: SC/P	
	Fase de ejecución:	Sujeto de estado	O.D.V: SC/P	
	Sanción y estado final:	Sujeto de acción	O.D.V: SC/P	
Estado	Estado inicial:	Disyunción		
	Fase de contrato:	Disyunción		
	Fase de ejecución:	Disyunción		
	Sanción y estado final:	Conjugación		
Acción transformadora	Estado inicial:	Mantener la falta del objeto de valor	Reflexiva	
	Fase de contrato:	Conseguir el objeto de valor	Reflexiva	
	Fase de ejecución:	Conseguir el objeto de valor	Reflexiva	
	Sanción y estado final:	Mantener el objeto de valor	Reflexiva	
Transformación conjunta	Estado inicial:	Renuncia		
	Fase de contrato:	Renuncia		
	Fase de ejecución:	Renuncia		
	Sanción y estado final:	Renuncia		
Competencias	Estado Inicial:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Fase de contrato:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Fase de ejecución:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Sanción y estado final:	Querer: sí	Poder: no	Saber: no

Pedro Aguado				
Categoría	PARTICIPANTE			
Rol del personaje	Estado inicial:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Fase de contrato:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Fase de ejecución:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Sanción y estado final:	Destinatario	Sujeto de acción	
Estados	Estado inicial:	Conjugación		
	Fase de contrato:	Conjugación		
	Fase de ejecución:	Conjugación		
	Sanción y estado final:	Conjugación		
Acción transformadora	Estado inicial:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Fase de contrato:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Fase de ejecución:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Sanción y estado final:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
Transformación conjunta	Estado inicial:	Atribución		
	Fase de contrato:	Atribución		
	Fase de ejecución:	Atribución		
	Sanción y estado final:	Atribución		
Competencias	Estado inicial:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Fase de contrato:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Fase de ejecución:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Sanción y estado final:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí

Análisis de la enunciación

Lenguaje audiovisual

Recursos audiovisuales

Formato:

Tipos de planos	PP: Cara de Raúl (00:05), (12:43), (14:41), (32:53) Duración: Abundancia de planos cortos durante todo el programa
Movimientos de cámara	Zoom óptico: Rostro de Raúl mientras discute: (8:01), (19:00) Ropa desordenada: (5:51) Contacto físico con su madre: (7:47) Travelling: Discusiones en movimiento por la casa (8:14) Manual: Durante las discusiones, la cámara cambia de una cara a otra de forma brusca: (2:39), (3:16), (3:34) Se inmiscuye en las discusiones:
	Ralentización de la velocidad de la imagen: en los PP de Raúl: (00:10) discusiones con su madre: (00:37), (3:34), (6:13) en momentos en que hay contacto físico con su madre/compañeros: (7:46) desobediencia: (5:37), (6:47) daño al mobiliario (00:25), (6:47), (7:04) declaraciones impactantes: Aumento de velocidad de la imagen: Huidas en casa (8:11) Fundidos en negro: paso de una secuencia a otra: (3:46), (4:26), (8:08), (8:50) Función divisoria por etapas del programa: (1:30), (24:45), (28:23) Cambio a blanco y negro: Graves discusiones: (2:34), (8:45), (17:33), (34:27) Momentos dramáticos (9:32) Golpes: (13:41), (16:55) Pedro habla con Raúl en presencia de sus amigos (30:19)
Edición	Música dramática (conflicto): Presente durante todo el programa, con distintas intensidades, como en (00:25), (1:06), (5:31), (8:40), (9:18) Llegada de Pedro: (13:20) Música dramática (riesgo de muerte): (10:42), (32:00), (37:00)

Efectos sonoros	Música dramática (armoniosa): La madre de Raúl intenta despertarle (3:05) Técnica de relajación: (33:29) Encuentro con Alfonso Junín (53:00) Música dramática (resolución de conflicto): Raúl vuelve a casa (9:37) Canción de fondo: Infancia de Raúl (14:46) Aumento del sonido: Destrozos en el mobiliario: (17:40) Golpes: (00:56), (6:47), (7:04), (8:33) Declaraciones impactantes: (12:20), (13:04), (24:43) Distorsión del sonido: Discusiones: (05:53), (06:55), (07:03), (35:25) Voz en off de discusiones del pasado: (33:29)
Iluminación	Natural (intencionado)
Careta del programa / Infografías	La careta del programa es la presentación de Pedro Aguado. Planos cortos a modo de flashback donde cuenta cómo llego a triunfar en el waterpolo mientras consumía drogas. Colores grises (pasado turbio)

Forma narrativa

Tiempo

Orden	Flashback: Infancia de Raúl (14:46) Antiguas discusiones: (13:41), (34:27) Antiguas declaraciones: (35:40) Hacia delante: Visionado de vídeo
--------------	--

Frecuencia

Punto de vista

Focalización	Espectorial
Ocularización	Cero

Lidia, temporada 1

Análisis del enunciado

Personajes y transformación

Lidia				
Categoría	PARTICIPANTE			
Rol del personaje	Estado inicial:	Sujeto de estado	O.D.V: SC/P	
	Fase de contrato:	Sujeto de estado	O.D.V: SC/P	
	Fase de ejecución:	Sujeto de estado	O.D.V: SC/P	
	Sanción y estado final:	Sujeto de acción	O.D.V: SC/P	
Estado	Estado inicial:	Disyunción		
	Fase de contrato:	Disyunción		
	Fase de ejecución:	Disyunción		
	Sanción y estado final:	Conjugación		
Acción transformadora	Estado inicial:	Mantener la falta del objeto de valor	Reflexiva	
	Fase de contrato:	Conseguir el objeto de valor	Reflexiva	
	Fase de ejecución:	Conseguir el objeto de valor	Reflexiva	
	Sanción y estado final:	Mantener el objeto de valor	Reflexiva	
Transformación conjunta	Estado inicial:	Renuncia		
	Fase de contrato:	Renuncia		
	Fase de ejecución:	Renuncia		
	Sanción y estado final:	Renuncia		
Competencias	Estado Inicial:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Fase de contrato:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Fase de ejecución:	Querer: no	Poder: no	Saber: no
	Sanción y estado final:	Querer: sí	Poder: no	Saber: no

Pedro Aguado				
Categoría	PARTICIPANTE			
Rol del personaje	Estado inicial:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Fase de contrato:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Fase de ejecución:	Destinatario	Sujeto de acción	
	Sanción y estado final:	Destinatario	Sujeto de acción	
Estados	Estado inicial:	Conjugación		
	Fase de contrato:	Conjugación		
	Fase de ejecución:	Conjugación		
	Sanción y estado final:	Conjugación		
Acción transformadora	Estado inicial:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Fase de contrato:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Fase de ejecución:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
	Sanción y estado final:	Hacer ganar el objeto de valor	Transitiva	
Transformación juntiva	Estado inicial:	Atribución		
	Fase de contrato:	Atribución		
	Fase de ejecución:	Atribución		
	Sanción y estado final:	Atribución		
Competencias	Estado inicial:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Fase de contrato:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Fase de ejecución:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí
	Sanción y estado final:	Querer: sí	Poder: sí	Saber: sí

Análisis de la enunciación

Lenguaje audiovisual

Recursos audiovisuales

Tipos de planos	Formato: PP: Cara de Lidia (00:15), (08:55), (12:04), (21:34), (24:06), (35:46) Cara de la madre de Lidia (21:39) Drogas Consumidas (00:18), (02:31) Duración: Abundancia de planos cortos durante todo el programa
Movimientos de cámara	Zoom óptico: Billetes (00:24) cara de Lidia (12:04) droga (12:49) Travelling: Discusiones en movimiento por la casa (04:23), (06:40) Manual: Durante las discusiones, la cámara cambia de una cara a otra de forma brusca (03:24) Se inmiscuye en las discusiones: (09:25), (24:30)
Edición	Ralentización de la velocidad de la imagen: en los PP de Paula: (01:21) , (35:23), (40:21) discusiones con su madre: (00:29), (00:58), (04:46), (05:35), (06:56), (18:44) en momentos en que hay contacto físico con su madre/compañeros: portazos (00:45), (22:16) Lidia se aleja con Pedro: (29:24) declaraciones impactantes : (15:39), (33:41) Aumento de velocidad de la imagen: Fundidos en negro: paso de una secuencia a otra: (00:53), (15:05) Función divisoria por etapas del programa: (10:08), (17:11) Cambio a blanco y negro: Graves discusiones: (02:40) Lidia enseñando lo que consume: (12:45) Actuaciones: (17:38)
	Música dramática (conflicto): Presente durante todo el programa, con distintas intensidades, como en (02:15), (18:18), (27:17) Lidia es encerrada (24:00)

Efectos sonoros	Prueba física de Lidia (30:28) Música dramática (armoniosa): Infancia de Lidia Música dramática (resolución de conflicto): Canción de fondo: (25:54) Aumento del sonido: experiencia física de Lidia (30:11) Destrozos en el mobiliario: (00:51), (31:21) Distorsión del sonido: Discusiones: (05:53), (06:55), (07:03), (35:25)
Iluminación	Natural (intencionado)
Careta del programa / Infografías	La careta del programa es la presentación de Pedro Aguado. Planos cortos a modo de flashback donde cuenta cómo llego a triunfar en el waterpolo mientras consumía drogas. Colores grises (pasado turbio)

Forma narrativa

Tiempo

Orden	Flashback: Infancia de Lidia Antiguas discusiones (33:04), (33:16), (44:57) Hacia delante: Visionado de vídeo (44:38)
Duración	

Frecuencia

Punto de vista

Focalización	Espectorial
--------------	--------------------

Ocularización	Cero
---------------	------