



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

TESIS DOCTORAL

**La imagen de los inmigrantes en la ficción televisiva de prime
time. Análisis y recomendaciones para los profesionales.**

Trabajo de tesis presentado por:

MARÍA MARCOS RAMOS

Director

Dr. Juan José Igartua Perosanz

Salamanca, 2013

Universidad de Salamanca
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología y Comunicación

Tesis doctoral

La imagen de los inmigrantes en la ficción
televisiva de prime time. Análisis y
recomendaciones para los profesionales.

Trabajo de tesis presentado por:

María Marcos Ramos

Director:

Dr. Juan José Igartua Perosanz

Salamanca, 2013

La presente tesis se ha podido realizar, parcialmente, gracias al proyecto de investigación “Análisis de la imagen de la inmigración en la ficción televisiva de prime time”, financiado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación (tipo A) de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León (con referencia SA006A10-1). El proyecto de investigación ha estado dirigido por Dr. Juan José Igartua Perosanz, que se ha realizado en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca.

Agradecimientos

Porque no debemos olvidar que
nosotros, algún día, también fuimos ellos.

Barack Obama

Cuando uno se plantea realizar una tesis doctoral debe de hacerlo de algo que le interese de verdad, que le mueva y que le despierte interés, de lo contrario es posible que la tesis no llegue a concluirse y sea una obra inacabada. En una entrevista al crítico televisivo Pepe Colubi leí que siempre le habían reprochado el muchísimo tiempo que pasaba viendo la televisión, en concreto, series de televisión. Sin embargo, esa pérdida de tiempo se convirtió en su modo de vida. Yo también debía de rentabilizar todo el tiempo “perdido” viendo series. También leí una opinión de David Muñoz, guionista de televisión, que me ha acompañado cuando ya no había ganas ni fuerzas: “porque al final, de lo que se trata, es de seguir cuando todos los demás se rinden”. Yo no iba a rendirme, iba a acabar la tesis fuese como fuese y mi sueño se iba a cumplir: tener una tesis doctoral, nada más y nada menos. Pero uno no hace el camino solo, siempre hay gente que le acompaña, manos con las que contar y hombros en los que llorar cuando los días se convierte en demasiado largos y duros y cuando las circunstancias no son todo lo favorables que deberían o que uno espera. A todos ellos quiero mostrarles mi gratitud con estas palabras y con la sonrisa de la satisfacción del trabajo realizado. Lo celebraremos como se merece.

De manera específica, quisiera dar las gracias a los miembros y colaboradores del Observatorio de Contenidos Audiovisuales de la Universidad de Salamanca, por el trabajo realizado en la codificación de datos para esta tesis doctoral. Muchas gracias por el tiempo dedicado a ver series y películas, a completar hojas de códigos, a introducir datos en el SPSS... Sin su ayuda y colaboración esta tesis no sería la misma. Mil gracias a: Eduardo Soria Cáceres, Nuria Tena Pérez, Ava Mariana Gómez Daza, Ana Blanca Meister Monzón, José Seoane Riveira, Aroa Santos Gómez, Isabel María Martín Avedillo y Manuel Vázquez. Gracias a los profesores Isabel M. Barrios Vicente, Francisco Javier Frutos Esteban, Félix Ortega Mohedano y Emma Camarero Calandria

por formar parte del proyecto de investigación y enriquecerlo con su colaboración. También participaron en la codificación de datos Valeriano Piñeiro Naval y Salvador Alvídrez Villegas, quienes se han convertido en compañeros de viaje en esta tesis: gracias por la ayuda, ánimos y, especialmente, por ser amigos en el mundo académico, tan competitivo y desleal.

Lograr que una veintena de guionistas quisieran perder un rato con una estudiante que les iba a “interrogar” sobre su labor profesional no hubiese sido posible sin la colaboración de Pedro Sangro, quien me dio acceso a su agenda de contactos y permitió que molestara a sus amigos: gracias por la inestimable ayuda. Y, por supuesto, gracias a todos los guionistas que accedieron amablemente a contestar mis mails, buscando un hueco en sus apretadas agendas para sacar un rato para charlar con alguien a quien no conocían. Fue un placer conocerles y conocer sus opiniones sobre su trabajo. Gracias, gracias, gracias a Nacho Faerna, Javier Reguilón, Verónica Fernández, Joaquín Górriz, Jorge Sánchez Cabezudo, David Muñoz, Iván Escobar, Mario Montero, Carlos Molinero, Olga Salvador, Roberto Serrano, David Cotarelo, David Bermejo, Julián Sastre, Raúl Díaz, Natxo López, Ignacio del Moral, Carmen Ortiz Carbonero y Michel Gaztambide.

Conseguir que tanta gente se prestara a ser estudiado y analizado para esta tesis ha sido una tarea compleja que no hubiese sido posible sin la colaboración desinteresada de muchas personas que confiaron en alguien a quien, en muchos de los casos, no conocían y les escribía un mail solicitando colaboración. Muchísimas gracias a las personas que colaboraron en conseguirme alumnos para el cuarto de los estudios: Estefanía Jiménez (Universidad País Vasco); Nekane Zubiaur (Universidad País Vasco); Pedro Sangro (Universidad Pontificia de Salamanca); Federico García Serrano (Universidad Complutense de Madrid); Antonio Sánchez Escalonilla (Universidad Rey Juan Carlos); Isabel Barrios (Universidad de Salamanca); Emma Camarero (Universidad de Salamanca); Michel Gaztambide (Centro de Estudios Larrotxene); Alejandra Vilches Bello (Máster Internacional de Escritura para Televisión y Cine, Universidad Autónoma de Barcelona); Montse Palomino Izquierdo (Secretaría Máster AIMA-Carlos III de Guión de Cine y Televisión); y, Clàudia Maluenda (Fundació Taller de Guionistes). Y, claro está, a los 303 alumnos que completaron un cuestionario de algo que no sabían bien qué iba a ser.

Por supuesto esta tesis no sería la que es ni yo sería la investigadora que soy sin la ayuda, conocimientos teóricos y metodológicos y apoyo de mi Director de Tesis, Juan

José Igartua Perosanz. Gracias por confiar en mí y por ayudarme a hacer mi sueño realidad. Jamás hubiese imaginado, cuando estudiaba la carrera, llegar a donde he llegado y saber todo lo que sé. Gracias por la paciencia, asesoría y por los conocimientos mostrados.

Hay gente que te ayuda sin saberlo, simplemente preguntándote cómo lo llevas, dándote ánimos, ayudándote a ver el final del camino... gracias a todos ellos por hacerlo, especialmente a mi familia y amigos... Quisiera destacar a Silvia Quintela por todas las horas que hemos dedicado a animarnos mutuamente y por las correcciones realizadas.

Y no podría olvidarme de Javier Sánchez Zapatero, por apoyarme en todo momento, por hacerme ver que yo era capaz de hacer una tesis doctoral y por formar parte de mi vida. Él me descubrió este mundo y otros mundos, tanto conocido y tanto por conocer... Gracias a él soy más yo.

Gracias, gracias y más a gracias a todos y cada uno de ellos. Esta tesis es vuestra...

INTRODUCCIÓN	3
1. LA INMIGRACIÓN EN ESPAÑA	
1.1. Evolución de la inmigración en España	17
1.1.1. Procedencia de los inmigrantes/extranjeros	19
1.1.2. Datos sociodemográficos de los inmigrantes/extranjeros	22
1.1.3. Los inmigrantes/extranjeros por comunidades autónomas, provincias y poblaciones	25
1.1.3.1. Por comunidades autónomas	25
1.1.3.2. Por provincias	27
1.1.3.3. Por municipios	29
1.2. La opinión pública española ante la inmigración	30
1.2.1. Evolución de diferentes actitudes ante la inmigración en España	31
1.2.1.1. Percepción de la presencia de inmigrantes en España	32
1.2.1.2. Percepción de la nacionalidad de los inmigrantes en España	37
1.2.1.3. Percepción social de los inmigrantes en España	39
1.3. Opiniones sobre la inmigración en los medios de comunicación	43
1.4. Resumen y conclusiones	48
2. RACISMO, PREJUICIO Y TEORÍA DEL CONTACTO	
2.1. Racismo	53
2.1.1. El origen de los conceptos raciales	56
2.1.1.1. Teoría del desarrollo cognitivo	56
2.1.1.2. Teorías sociocéntricas	58
2.1.1.3. La construcción social del racismo	59
2.1.2. Tipos de racismo	60
2.1.2.1. Racismo biológico o tradicional	61
2.1.2.2. Racismo simbólico	62
2.1.2.3. Racismo ambivalente	64
2.1.2.4. Racismo moderno	64
2.1.2.5. Racismo aversivo	66
2.2. Prejuicio	68
2.2.1. Fases del prejuicio	70
2.2.2. Tipos de prejuicio	77
2.2.2.1. Prejuicio sutil	78

2.2.2.2. Prejuicio manifiesto	79
2.2.3. La reducción del prejuicio	79
2.2.3.1. Estrategias de reducción del prejuicio basadas en procesos cognitivos: la modificación de las categorías	80
2.2.3.2. Estrategias de reducción del prejuicio basadas en procesos afectivos: la toma de perspectivas y la empatía hacia los miembros de los grupos estigmatizados	81
2.2.4. Los estereotipos	82
2.3. Teoría del Contacto	83
2.3.1. Modalidades en la teoría del contacto	83
2.3.1.1. Teoría del contacto directo	83
2.3.1.2. Teoría del contacto extendido	85
2.3.1.3. Teoría del contacto imaginado	87
2.3.1.4. Teoría del contacto mediado o vicario	88
2.3.1.4.1. Teoría del contacto parasocial y contacto intergrupar mediático	88
2.3.2. Modelos para explicar el contacto positivo	93
2.4. Estudios de intervenciones mediáticas para reducir el prejuicio: contacto intergrupar mediático	95
2.5. Resumen y conclusiones	105

3. FICCIÓN TELEVISIVA, MINORÍAS ÉTNICAS E INMIGRANTES

3.1. La teoría del cultivo	109
3.1.1. Batería de los Indicadores culturales	112
3.1.1.1. Análisis institucional de la televisión	112
3.1.2.2. Análisis del sistema de mensajes	113
3.1.2.3. Análisis del cultivo	114
3.2. Teoría socio-cognitiva	117
3.3. Metodología utilizada en los estudios realizados sobre la representación de las minorías en televisión	123
3.3.1. Análisis de contenido	123
3.3.2. Patrones de uso	125
3.3.3. Estudio de los efectos	126
3.4. Estudios representación de las minorías en los medios de comunicación	126
3.4.1. La inmigración en la cobertura informativa	127
3.4.2. La inmigración en la ficción televisiva	131
3.4.2.1. Estudios internacionales	133
3.4.2.2. Estudios nacionales	141
3.5. Resumen y conclusiones	160

4. LA FICCIÓN TELEVISIVA EN ESPAÑA

4.1. Introducción	165
4.2. Producción de ficción en España. Estado de la cuestión	165
4.2.1. Auge de la ficción en España	167
4.2.2. Características de la ficción televisiva en España	170
4.2.2.1. Tipología de las series de ficción en España	171
4.2.2.1.1. Series familiares	171
4.2.2.1.2. Series profesionales	175
4.2.2.1.3. Series históricas	177
4.3. Forma de trabajo en las series de ficción nacional: autoría vs. factoría	178
4.4. ¿De dónde vienen las ideas? Realidad vs. ficción	180
4.5. El marketing en las pantallas televisivas españolas	182
4.6. Evolución de la ficción desde el punto de vista de la audiencia	186
4.7. Resumen y conclusiones	190

5. LA FICCIÓN AUDIOVISUAL: LA ESCRITURA DE GUION Y LA CREACIÓN DE PERSONAJES

5.1. Introducción	195
5.2. El guion audiovisual	195
5.2.1. La biblia	197
5.3. El proceso de creación de personajes	201
5.3.1. Categorización y uso de estereotipos en televisión	201
5.3.2. Cómo se crean personajes	204
5.3.2.1. Personajes: definición y diferentes teorías conceptuales	204
5.3.2.2. El proceso de creación de personajes en relatos televisivos	207
5.4. Resumen y conclusiones	214

6. ESTUDIO 1: ANÁLISIS DE LA IMAGEN DEL INMIGRANTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA DE PRIME TIME

6.1. Introducción	219
6.2. Método	223
6.2.1. Equipamiento técnico	224
6.2.2. Muestra de contenidos	225
6.2.3. Libro de códigos	233
6.2.4. Codificación y fiabilidad	246
6.3. Resultados	255
6.3.1. Aspectos generales	255
6.3.2. Hipótesis 1: Perfil de los personajes televisivos en función de la nacionalidad y procedencia geográfica	258
6.3.3. Hipótesis 2: Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en función del tipo de personaje	261
6.3.4. Hipótesis 3: Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en función del rol narrativo	264
6.3.5. Hipótesis 4: Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en función de su cualificación y estatus profesional	265
6.3.6. Hipótesis 5: Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en la caracterización psico-social	267
6.4. Conclusiones	270

7. ESTUDIO 2: ANÁLISIS DE LAS INTERACCIONES ENTRE PERSONAJES INMIGRANTES/EXTRANJEROS Y NACIONALES/AUTÓCTONOS EN LA FICCIÓN NACIONAL

7.1. Introducción: Algunos apuntes sobre la importancia de los personajes de ficción. Fomentando el contacto intergrupar	277
7.2. Método	279
7.2.1. Muestra	279

7.2.2. Unidad de análisis	280
7.2.3. Libro de códigos	281
7.2.4. Codificación y fiabilidad	283
7.3. Resultados	285
7.3.1. Hipótesis 1: Tipos de relaciones entre los personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales	286
7.3.2. Hipótesis 2: Calidad de la interacción entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales	287
7.3.3. Hipótesis 3: Uso del humor agresivo en las interacciones entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales	288
7.3.4. Hipótesis 4: Modo de las interacciones entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales	290
7.4. Conclusiones	292

8. ESTUDIO 3: ENTREVISTAS CON GUIONISTAS DE FICCIÓN NACIONAL

8.1. Introducción	297
8.2. Método	298
8.2.1. Muestra	301
8.2.2. Guion de entrevista	305
8.2.3. Estrategia de análisis	306
8.3. Resultados	307
8.3.1. Pregunta de investigación 1: ¿Se recurren a los estereotipos para la creación de personajes? ¿Cambia el uso que se hace de los estereotipos en función del modo de trabajo establecido por la productora?	307
8.3.2. Pregunta de investigación 2: ¿Se recurre a la realidad para crear personas para un formato de ficción? ¿En qué medida afecta el género de la ficción a cómo es representada la realidad?	318
8.3.3. Pregunta de investigación 3: ¿Se utiliza en las comedias de situación al personaje inmigrante para realizar el rol de ignorante?	327
8.3.4. Pregunta de investigación 4: ¿Por qué razones los inmigrantes están infrarrepresentados en la ficción nacional?	329
8.3.5. Pregunta de investigación 5: ¿Está la ficción nacional basada en productos generalistas por lo que todos los productos que se realizan son prácticamente parecidos, de corte costumbrista?	334
8.4. Conclusiones	337

**9. ESTUDIO 4: CREACIÓN DE PERSONAJES DE FICCIÓN:
INFLUENCIA DEL TIPO DE PERSONAJE Y DEL CONTEXTO**

9.1. Introducción	345
9.2. Método	351
9.2.1. Participantes	351
9.2.2. Diseño y procedimiento	352
9.2.3. Variables e instrumentos	353
9.3. Resultados	358
9.3.1. Comprobación de la equivalencia de los grupos	358
9.3.2. Hipótesis 1: Efecto del tipo de personaje a diseñar y del contexto en la ocupación asignada al personaje	360
9.3.3. Hipótesis 2: Efecto del tipo de personaje a diseñar en la importancia asignada al mismo dentro de la narración	362
9.3.4. Hipótesis 3: Efecto del tipo de personaje a diseñar en el nivel de estudios y estatus socio-económico asignados al personaje	363
9.3.5. Hipótesis 4: Efecto del tipo de personaje a diseñar y del contexto en la caracterización psicológica del personaje	364
9.3.6. Hipótesis 5: Análisis mediacional: el efecto indirecto del tipo de personaje en la construcción de su personalidad	366
9.4. Conclusiones	369

DISCUSIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES

1. Introducción	377
2. Síntesis de resultados	380
3. Limitaciones	387
4. Líneas de investigación a seguir	390
5. Recomendaciones para los guionistas	391

REFERENCIAS	399
Series citadas	431
Películas citadas	433
Tv movies citadas	434

INDICE DE TABLAS

Tabla 1.1.	Evolución de la población inmigrante/extranjero censada en España del 2002 al 2012	18
Tabla 1.2.	Comparación entre la población en 2001 y 2011	20
Tabla 1.3.	Crecimiento de la población extranjera entre 2001- 2011	21
Tabla 1.4.	Género de los inmigrantes/extranjeros entre 2001- 2011	23
Tabla 1.5.	Crecimiento de la población extranjera por CC.AA. entre 2001 – 2011	26
Tabla 1.6.	Percepción en exceso de la presencia de inmigrantes, según características sociodemográficas	36
Tabla 1.7.	Asociación por nacionalidades del inmigrante extranjero en España	38
Tabla 1.8.	Nacionalidades de las diez principales comunidades de extranjeros con permiso de residencia en España a 31 de diciembre de cada año	39
Tabla 1.9.	Asociación espontanea de la palabra “inmigración” en las encuestas CIS-OBEXE	42
Tabla 2.1.	Resumen de los tipos de racismo	61
Tabla 2.2.	Clasificación de las formas de racismo	68
Tabla 2.3.	Fases de la historia del prejuicio y la discriminación	76
Tabla 3.1.	Principales estudios realizados sobre la representación de las minorías étnicas e inmigrantes en la ficción televisiva	153
Tabla 4.1.	Ranking de los programas de ficción más vistos en 2011 (extraído del ranking de los 50 programas más vistos)	189
Tabla 6.1.	Descripción de la muestra analizada	227
Tabla 6.2.	Descripción de personajes por semana y tipo programa analizados	228
Tabla 6.3.	Descripción de personajes y programas por cadenas	228
Tabla 6.4.	Descripción de personajes y programas por días analizados	229
Tabla 6.5.	Relación programas de la muestra	230
Tabla 6.6.	Descripción de la muestra analizada	247
Tabla 6.7.	Datos de fiabilidad intercodificadores. Estudio Piloto 2010	251
Tabla 6.8.	Datos de fiabilidad intercodificadores. Estudio 2011	254
Tabla 6.9.	Descripción de personajes y programas por día de la semana	255
Tabla 6.10.	Descripción de personajes y programas por cadenas	255
Tabla 6.11.	Descripción de personajes y programas por origen de los programas	256
Tabla 6.12.	Descripción de programas por género	257
Tabla 6.13.	Descripción de personajes por género de los programas	257
Tabla 6.14.	Descripción del estudio	258
Tabla 6.15.	Relación entre la nacionalidad del personaje y el origen de la producción del programa en el que interviene (% columna)	260

Tabla 6.16.	Relación entre la nacionalidad del personaje y la semana de análisis (% columna)	261
Tabla 6.17.	Relación entre la nacionalidad del personaje y tipo de personaje (% columna)	262
Tabla 6.18.	Relación entre el tipo de personaje y el número de apariciones (% columna)	263
Tabla 6.19.	Relación entre la nacionalidad y el número de apariciones	264
Tabla 6.20.	Relación entre la nacionalidad del personaje y rol narrativo (% en columna)	264
Tabla 6.21.	Relación entre la nacionalidad del personaje y nivel de estudios (% en columna)	265
Tabla 6.22.	Relación entre la nacionalidad del personaje y nivel socio-económico (% columna)	266
Tabla 6.23.	Relación entre la nacionalidad del personaje y ocupación laboral o actividad principal (% columna)	267
Tabla 6.24.	Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales y inmigrantes/extranjeros en comportamientos violentos, victimización, problemas de salud, riqueza conversacional y atributos de personalidad (análisis multivariado de la varianza, MANOVA)	268
Tabla 6.25.	Relación entre la nacionalidad del personaje y temas de conversación tratados (% columna)	269
Tabla 7.1.	Datos de fiabilidad intercodificadores (n=50). Análisis interacciones IE-AN (n=282)	284
Tabla 7.2.	Descripción del tipo de relación entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales	286
Tabla 7.3.	Descripción de la calidad de relación entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales	287
Tabla 7.4.	Descripción del tipo y calidad de la interacciones entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales (% en columna)	288
Tabla 7.5.	Descripción del uso del humor agresivo	289
Tabla 7.6.	Uso del humor agresivo (prueba t de Student para muestras relacionadas)	289
Tabla 7.7.	Descripción del tipo de relaciones	291
Tabla 8.1.	Entrevistados y series en las que han trabajado	303
Tabla 8.2.	Datos relacionados con las entrevistas realizadas	304
Tabla 8.3.	Guionistas según método de trabajo	313
Tabla 9.1.	Distribución de los alumnos por centros y estudios	352
Tabla 9.2.	Edad de los participantes según condición	359
Tabla 9.3.	Caracterización sociodemográfica de los sujetos por condición experimental (% columna)	359
Tabla 9.4.	Relación entre la nacionalidad del personaje y ocupación laboral o actividad principal (% columna)	361
Tabla 9.5.	Relación entre el tipo de personaje a crear y rol narrativo (% en columna)	362

Tabla 9.6.	columna y paréntesis) Relación entre el tipo de personaje a crear y tipo de personaje narrativo (% columna)	363
Tabla 9.7.	Relación entre el tipo de personaje a crear y nivel de estudios (% columna)	364
Tabla 9.8.	Relación entre el tipo de personaje a crear y nivel socioeconómico (% columna)	364

INDICE DE FIGURAS

Figura 1.1.	Evolución de la población inmigrante/extranjera censada en España del 2002 al 2012	18
Figura 1.2.	Crecimiento de la población extranjera entre 2001- 2011 por continentes	22
Figura 1.3.	Crecimiento relativo de la población extranjera de género femenino entre 2001 y 2011. Nacionalidades con mayor crecimiento (%)	23
Figura 1.4.	Crecimiento relativo de la población extranjera de género masculino entre 2001 y 2011. Nacionalidades con mayor crecimiento (%)	24
Figura 1.5.	Porcentaje de población extranjera respecto al total de cada grupo de edad por sexo en 2011 (%)	25
Figura 1.6.	Porcentaje de población extranjera por provincias en 2011	27
Figura 1.7.	Las diez provincias con mayor porcentaje de población extranjera 2011 (%)	27
Figura 1.8.	Las diez provincias con menor porcentaje de población extranjera 2011 (%)	28
Figura 1.9.	Las diez provincias con mayor crecimiento de población extranjera entre 2001 y 2011 (%)	28
Figura 1.10.	Los 20 municipios mayores de 10.000 habitantes con mayor porcentaje de población extranjera 2011 (%)	29
Figura 1.11.	Los 20 municipios mayores de 10.000 habitantes con menor porcentaje de población extranjera 2011 (%)	30
Figura 1.12.	Percepción de la presencia de inmigrantes en España. Encuestas CIS-OBEXAXE de 2008 a 2010 (%)	32
Figura 1.13.	Percepción en “exceso” del número de inmigrantes en España y tasa de extranjeros en cada Comunidad Autónoma en 2010	35
Figura 1.14.	Asociación espontánea de la voz inmigración. Encuestas CIS-OBEXAXE de 2008 a 2010 (%)	40
Figura 1.15.	Relevancia de la inmigración en los medios de comunicación e Internet. Encuesta CIS-OBEXAXE 2010 (%)	46
Figura 1.16.	Valoración de la imagen de la inmigración en los medios de comunicación. (%)	47
Figura 1.17.	Valoración de la imagen de la inmigración en Internet (%)	48
Figura 2.1.	Tres tipos de interacción parasocial mediada entre grupos	91
Figura 2.2.	Estados emocionales en el contacto intergrupar mediado como producto de las representaciones de los personajes (positivas o negativas)	92
Figura 3.1.	Esquema del determinismo recíproco triádico. B= comportamiento; P= eventos internos cognitivos, biológicos, etc., que pueden afectar a percepciones y acciones; E= entorno.	118
Figura 3.2.	Las cuatro subfunciones principales que gobiernan el	120

	aprendizaje por observación y los factores influyentes que operan dentro de cada subfunción.	121
Figura 3.3.	Mecanismos a través de los cuales el control interno se activa y se desactiva selectivamente dentro de la conducta de detrimento en distintos puntos del proceso autorregulativo.	121
Figura 4.1.	Evolución de la distribución del tiempo de programación en cuanto a la ficción (%)	187
Figura 4.2.	Distribución del tiempo de programación de las cadenas en ficción, en 2011 (% de su tiempo de programación) y aportación de la ficción a la audiencia de las cadenas en 2011 (%)	187
Figura 7.1.	Duración de las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales	285
Figura 9.1.	Efecto del tipo de personaje a diseñar y del contexto en la asignación de los rasgos positivos de personalidad	365
Figura 9.2.	Efecto del tipo de personaje a diseñar y del contexto en la asignación de los rasgos negativos de personalidad	366
Figura 9.3.	Análisis mediacional: efecto indirecto del tipo de personaje en la construcción de su personalidad (rasgos positivos)	368
Figura 9.4.	Análisis mediacional: efecto indirecto del tipo de personaje en la construcción de su personalidad (rasgos negativos)	369

ANEXOS (En DVD)

- Anexo 1.** Libro de códigos
- Anexo 2.** Hoja de códigos
- Anexo 3.** Ficha selección de personajes
- Anexo 4.** Ficha selección de programas
- Anexo 5.** Relación de los programas de la muestra
- Anexo 6.** Hoja de códigos de las interacciones
- Anexo 7.** Descripción personajes inmigrantes/extranjeros de la ficción nacional
- Anexo 8.** Relación de interacciones personajes inmigrantes/extranjeros de la ficción nacional
- Anexo 9.** Guion entrevistas guionistas
- Anexo 10.** Transcripción de las entrevistas realizadas
- Anexo 11.** Cuestionario creación personaje inmigrante en una comisaria
- Anexo 12.** Cuestionario creación personaje inmigrante en un hospital
- Anexo 13.** Cuestionario creación personaje general en una comisaria
- Anexo 14.** Cuestionario creación personaje general en un hospital
- Anexo 15.** Ficha selección de todos los programas de la muestra
- Anexo 16.** Ficha selección de todos los personajes de la muestra
- Anexo 17.** Selección de personajes en función de su imagen
- Anexo 18.** Ejemplos de interacciones en los programas de ficción nacional

Imágenes muestra de la ficción nacional

- Vídeo1.** Los Protegidos. Jimena1
- Vídeo2.** Los Protegidos. Jimena2
- Vídeo3.** Los Protegidos. Jimena3
- Vídeo4.** Los Protegidos. Jimena4
- Vídeo5.** Hospital Central. Héctor1
- Vídeo6.** Hospital Central. Héctor2

- Vídeo7.** Hospital Central. Héctor3
- Vídeo8.** Hospital Central. Héctor4
- Vídeo9.** Hospital Central. Héctor5
- Vídeo10.** Hospital Central. Héctor6
- Vídeo11.** Los Protegidos. Jimena5
- Vídeo12.** Los Protegidos. Jimena6
- Vídeo13.** Mujeres. Belinda1
- Vídeo14.** Mujeres. Belinda2
- Vídeo15.** Mujeres. Belinda3
- Vídeo16.** Mujeres. Belinda4
- Vídeo17.** Mujeres. Belinda5
- Vídeo18.** Mujeres. Belinda6
- Vídeo19.** Mujeres. Belinda7
- Vídeo20.** Mujeres. Gabriel1
- Vídeo21.** Mujeres. Gabriel2
- Vídeo22.** Mujeres. Gabriel3
- Vídeo23.** Mujeres. Gabriel4
- Vídeo24.** Mujeres. Gabriel5
- Vídeo25.** Mujeres. Gabriel6
- Vídeo26.** Mujeres. Gabriel7
- Vídeo27.** Mujeres. Gabriel8
- Vídeo28.** Mujeres. Gabriel9
- Vídeo29.** Mujeres. Gabriel10
- Vídeo30.** Mujeres. Nadia1
- Vídeo31.** Mujeres. Nadia2
- Vídeo32.** Mujeres. Nadia3
- Vídeo33.** Abuela de verano1
- Vídeo34.** Abuela de verano2
- Vídeo35.** Abuela de verano3
- Vídeo36.** Abuela de verano4
- Vídeo37.** Abuela de verano5

- Vídeo38.** Abuela de verano6
- Vídeo39.** Doctor Mateo1
- Vídeo40.** Doctor Mateo2
- Vídeo41.** Doctor Mateo3
- Vídeo42.** Cuéntame. Francoise1
- Vídeo43.** Cuéntame. Francoise2
- Vídeo44.** Cuéntame. Francoise3
- Vídeo45.** Cuéntame. Francoise4
- Vídeo46.** Cuéntame. Francoise5
- Vídeo47.** El barco. Gamboa1
- Vídeo48.** El barco. Gamboa2
- Vídeo49.** El barco. Gamboa3
- Vídeo50.** El barco. Gamboa4
- Vídeo51.** El barco. Gamboa5
- Vídeo52.** El barco. Gamboa6
- Vídeo53.** El barco. Gamboa7
- Vídeo54.** El barco. Gamboa8
- Vídeo55.** 25Kilates. Chico de las deudas
- Vídeo56.** 25Kilates. Prostituta
- Vídeo57.** 25Kilates. Domingo1
- Vídeo58.** 25Kilates. Domingo2
- Vídeo59.** 25Kilates. Domingo3
- Vídeo60.** La distancia. Entrenador1
- Vídeo61.** La distancia. Entrenador2
- Vídeo62.** La distancia. Entrenador3
- Vídeo63.** La distancia. Entrenador4
- Vídeo64.** La distancia. Entrenador5
- Vídeo65.** La distancia. Entrenador6
- Vídeo66.** La distancia. Entrenador7
- Vídeo67.** Segundo asalto. Inglés1
- Vídeo68.** Segundo asalto. Prostituta1

- Vídeo69.** Segundo asalto. Vidal1
- Vídeo70.** Segundo asalto. Vidal2
- Vídeo71.** Segundo asalto. Vidal3
- Vídeo72.** Segundo asalto. Vidal4
- Vídeo73.** Segundo asalto. Vidal5
- Vídeo74.** Segundo asalto. Vidal6
- Vídeo75.** Segundo asalto. Mario Tirado1
- Vídeo76.** Segundo asalto. Mario Tirado2
- Vídeo77.** Segundo asalto. Novia de Mario Tirado1
- Vídeo78.** Tierra de lobos1
- Vídeo79.** Tierra de lobos2
- Vídeo80.** Tierra de lobos3
- Vídeo81.** Tierra de lobos4
- Vídeo82.** La que se avecina1
- Vídeo83.** La que se avecina2
- Vídeo84.** La que se avecina3
- Vídeo85.** La que se avecina4
- Vídeo86.** La que se avecina5
- Vídeo87.** La que se avecina6
- Vídeo88.** La que se avecina7
- Vídeo89.** Cheers1
- Vídeo90.** Cheers2
- Vídeo91.** Cheers3
- Vídeo92.** Cheers4
- Vídeo93.** Dragon Rapide1
- Vídeo94.** El barco. Estela1
- Vídeo95.** El barco. Estela2
- Vídeo96.** El barco. Estela3
- Vídeo97.** El barco. Estela4
- Vídeo98.** El barco. Estela5
- Vídeo99.** El barco. Estela6

INTRODUCCIÓN

Según las encuestas realizadas por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS, 2005-2013) y los diferentes barómetros, la inmigración es una de las principales preocupaciones de los españoles. Aunque en la actualidad solo el 2% de los encuestados la señalan como uno de los tres problemas fundamentales de la sociedad, entre los años 2005 y 2008 el porcentaje osciló entre el 20% y el 40%, llegando, incluso, a situarse en momento determinados –los meses de septiembre y octubre de 2006- como la primera preocupación de los encuestados, superando al paro, la inseguridad ciudadana o los problemas económicos. Aunque el número de inmigrantes que se desplazan hasta nuestro país se está reduciendo por la actual coyuntura de crisis económica –según los últimos datos del Instituto Nacional de Estadística (INE, 2011), de hecho, la población que reside en España descenderá en alrededor de medio millón de personas (-1,23 %) debido a la menor afluencia de población foránea y a la marcha a sus lugares de origen de muchos de los que se habían instalado en el país en los últimos años-, no cabe duda de que España se ha convertido en las últimas décadas en un país receptivo a la inmigración y que, en líneas generales, sigue habiendo un volumen importante de población inmigrante. No en vano, según datos de enero de 2013 (INE, 2013), de los 46.704.314 habitantes que hay en España, 41.586.202 tienen nacionalidad española y 5.118.112 son extranjeros. En términos porcentuales, el número de inmigrantes residentes en el país representa el 10.95 % de los censados.

Evidentemente, la llegada de los inmigrantes a España ha tenido consecuencias que han ido más allá de lo demográfico. No solo se ha modificado el “paisaje social” de, fundamentalmente, las grandes ciudades, sino que el fenómeno se ha convertido en uno de los más habituales en la *agenda* que configura los contenidos de los medios de comunicación. Así, de una presencia mediática prácticamente testimonial, cuando no inexistente, se ha pasado a una situación en la que es frecuente observar noticias relacionadas con la inmigración –llegada clandestina; tráfico ilegal de personas; regulaciones políticas y económicas; medidas de regularización; procesos de adaptación; repercusiones sociales; sucesos protagonizados por inmigrantes, etc.- en los programas informativos. A menudo, el tratamiento de estas noticias ha incidido en la asociación del fenómeno con la violencia y la delincuencia, con la competencia con los habitantes nacionales por los recursos y beneficios sociales o con la falta de adaptación, hasta el punto de que Marcelo Maneri (1998, p. 266) ha llegado a afirmar que la inmigración se ha convertido en la actualidad en “un lugar de redefinición de los

confines del conflicto social”. En definitiva, los medios de comunicación han fomentado una visión negativa de la inmigración basada, fundamentalmente, en encuadres noticiosos estereotipados y prejuiciosos que han impedido abordar el fenómeno con la complejidad requerida.

Tal y como confirmó en su clásico estudio Walter Lippmann (1922), gran parte de lo que conocemos del mundo lo conocemos gracias a los medios de comunicación. Por tanto, si tenemos en cuenta que nuestra percepción del mundo se construye, en buena medida, gracias a los contenidos mediáticos, se hace imprescindible analizar cuál es la imagen de la realidad que nos ofrecen (van Dijk, 1997, 2003). Así, en el caso que nos ocupa en esta tesis doctoral, resulta necesario y esencial prestar especial atención a cómo los medios –especialmente, la televisión, por su elevado nivel de penetración y accesibilidad- representan a los inmigrantes en sus programas, tanto en los referenciales –informativos, documentales, *reality shows*, *talk shows*, concursos, etc.- como en los ficcionales –series, películas, etc.-. Analizar la representación mediática de los inmigrantes sirve para conocer qué tipo de interpretación del fenómeno migratorio se está transmitiendo a la sociedad y, en consecuencia, para intentar comprender el surgimiento de algunas actitudes prejuiciosas o incluso racistas. Si se difunde una imagen del inmigrante que potencie rasgos como la conflictividad, la violencia, la delincuencia, la inadaptación o el aprovechamiento del sistema, los ciudadanos nacionales –incluso aquellos que jamás hayan estado en contacto con inmigrantes o que hayan tenido relaciones satisfactorias y amistosas con ellos- tenderán a identificar la inmigración con los rasgos del estereotipo reflejado en los medios de comunicación.

Estrechamente vinculados al concepto de estereotipo están los de prejuicio y racismo, puesto que, como ya señaló Allport (1954, p. 9), proceden de “una antipatía basada en una generalización errónea e inflexible” que se manifiesta en una actitud negativa o de rechazo hacia un individuo por su pertenencia a un determinado grupo social y/o étnico. A pesar de que la existencia de prejuicios de corte racista han marcado en buena medida los problemas de adaptación de los inmigrantes a los países de acogida, resulta difícil encontrar personas que reconozcan abiertamente que son prejuiciosas o que rechazan a otros en función de su origen étnico, cultural, racial, sexual, etc. De ahí que en la actualidad ya no se hable tanto de “racismo biológico” como de “racismo moderno” (McConahay, Hardee y Batts, 1981), “racismo aversivo” (Gaertner y Dovidio, 1986) o “prejuicio sutil” (Pettigrew y Meertens, 1995). Estos nuevos tipos de racismo son más difíciles de detectar tanto en las personas como en los

contenidos mediáticos, por lo que resulta esencial analizar el papel que tienen los medios de comunicación como creadores de juicios y de opiniones (Cea D’Ancona, 2004; Igartua y Muñiz, 2007; van Dijk, 1997), puesto que pueden estar convirtiéndose en difusores de actitudes prejuiciosas y racistas y, en consecuencia, pueden tener implicaciones para los procesos de adaptación de los inmigrantes en las sociedades, desarrollando actitudes de rechazo o marginación. No en vano, parece demostrado que el prejuicio hacia las minorías étnicas o culturales no es simplemente un fenómeno aislado, sino que se apoya en un entramado institucional y cultural más amplio. Los medios de comunicación tienen un papel destacado en el mantenimiento del prejuicio hacia las minorías étnicas, aunque, como señala van Dijk (1997), no son los únicos, ya que la publicidad, los programas de entretenimiento, los relatos tradicionales, etc. utilizan de forma frecuentemente esquemas narrativos que potencian la homogeneidad del grupo dominante, manteniendo abierta así la diferencia entre “nosotros” y “ellos”.

El análisis de la presencia de los inmigrantes en los contenidos de los medios informativos ha sido un tema recurrente de estudio en los últimos años (Dixon y Linz, 2000; Entman, 1992; Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente, 2007; Romer, Jamieson y De Coteau, 1998; van Dijk, 1989). Grosso modo, y tal como se desarrollará a lo largo de esta investigación, los trabajos que se han ocupado del tema han concluido que existe una visión estereotipada y prejuiciosa de la inmigración en las noticias informativas basada, fundamentalmente, en su asociación con la delincuencia –por ejemplo, habitualmente los medios explicitan la procedencia geográfica de los delincuentes solo cuando son extranjeros, pero la obvian si son nacionales-, con los problemas sociales, con la llegada masiva y desorganizada al país de origen, etc. Según estas investigaciones, la inmigración está infrarrepresentada en las noticias y, además, en muy pocos casos se da cobertura a informaciones basadas en las acciones positivas de la inmigración en la sociedad de acogida –por ejemplo, en el caso español, apenas se menciona la contribución de los inmigrantes al mantenimiento de las arcas del Estado o a la diversidad cultural del país-.

Los estudios realizados sobre la representación de la inmigración en la ficción – y, de forma especial, en la ficción televisiva- han sido cuantitativamente más escasos que los centrados en los contenidos informativos. No obstante, su número ha ido aumentando en los últimos años, puesto que la ficción –representada fundamentalmente por las series audiovisuales- ha ido adquiriendo una importancia cada vez mayor como medio de entretenimiento televisivo de masas, situándose por encima de programas

como concursos o *reality shows* en lo que a preferencia de ocio se refiere. Tal y como señala Elena Galán (2007, p. 236), “las series de ficción, además de servir de entretenimiento, presentan modelos de identificación que son imitados y que tienden a fomentar y a enraizar, aún más, representaciones estereotipadas”. La ficción audiovisual no solo cumple un papel de ocio, sino que, además, refleja la realidad, proyectando y difundiendo marcos de referencia, imágenes y estereotipos que inciden directamente en la manera en que los ciudadanos interpretan la realidad social. No se ha de olvidar, en ese sentido, que la ficción audiovisual es un elemento configurador de los imaginarios colectivos, por lo que la aparición, por citar un ejemplo, de un personaje perteneciente a una minoría inmigratoria servirá a la audiencia no solo para ser consciente de la existencia de ese colectivo, sino también y sobre todo para crearse una imagen mental de él. De hecho, muchos estudios han demostrado ya la influencia de los relatos audiovisuales en la reproducción de comportamientos y actitudes en el público, con lo que se evidencia que la investigación sobre los contenidos ficcionales y su relación con las actitudes de la ciudadanía ha de ser una de las tendencias de estudio a seguir por las disciplinas de las Ciencias Sociales. Así lo demuestra este estudio, cuyo punto de partida es el análisis del tipo de imagen que los medios de comunicación están ofreciendo, a través de los formatos televisivos de ficción, de la inmigración.

A pesar de su escasez, los estudios sobre la representación de las minorías étnicas y de los inmigrantes en la ficción han generado importantes y útiles conclusiones, coincidentes en algunos casos con las derivadas de los estudios sobre contenidos noticiosos. Así, se ha señalado que el fenómeno de la inmigración apenas está presente en las tramas y personajes de las series televisivas y que, cuando aparece, es representado bajo prismas distorsionados y estereotípicos. Esta imagen puede ser un elemento relevante que explique la formación, refuerzo e interiorización de actitudes prejuiciosas hacia los inmigrantes y las minorías étnicas, tal y como indica la teoría del cultivo (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1986). Según esta teoría, la televisión es un instrumento cultural que socializa mediante la muestra de conductas y roles sociales al tiempo que modela asunciones básicas de la realidad (Gerbner y Gross, 1976; Signorielli y Morgan, 1990). La influencia que la televisión ejerce sobre los espectadores –que se ha comprobado empíricamente ($r = .10$), tal y como demuestra el meta-análisis realizado por Morgan y Shanahan (1999)- se ha vinculado en algunas investigaciones al modo a través del que el consumo televisivo influye en la percepción social de las minorías étnicas (Morgan, Shanahan y Signorielli, 2009; Shanahan y

Morgan, 1999). Tal y como se detallará en el desarrollo de esta tesis, la investigación de análisis de contenido de los programas televisivos de ficción han concluido (Mastro, 2009), a modo de síntesis, que existe una infrarrepresentación de las minorías étnicas. Los personajes inmigrantes apenas tienen peso dramático en el relato ficcional y suelen ocupar papeles poco relevantes. Además de que su presencia en televisión no se corresponde con su presencia demográfica, se ha destacar que la forma en la que habitualmente son representados es negativa. Así, acostumbran a ser descritos de forma estereotipada, respondiendo en todos los casos a patrones similares y frecuentemente mantienen conversaciones sobre aspectos relacionados con el crimen o la violencia (Mastro y Greenberg, 2000). También suelen estar asociados con actitudes perezosas, trabajos de poca cualificación, dificultades para comunicarse de manera eficiente e incluso bajo niveles de inteligencia (Harwood y Anderson, 2002; Mastro y Behm-Morawitz, 2005).

El estudio de la representación de la inmigración en los formatos televisivos de ficción no está aún muy extendido en España. Existen, no obstante, algunas investigaciones (Galán, 2006; Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, 2006; Lacalle, 2008) que se han acercado al objeto de estudio partiendo de métodos cualitativos –el de Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, por ejemplo, es un análisis socio-narrativo, mientras que el de Lacalle es socio-semiótico- que se han centrado en un *corpus* de series y cadenas limitado y que, en líneas generales, han concluido que una de las razones que explican la deformación de la representación del fenómeno migratorio procede del método de trabajo que siguen los guionistas, que habitualmente se basan en noticias de prensa para crear las tramas de las series de ficción.

Teniendo en cuenta estas premisas y este estado de la cuestión, la tesis que aquí se presenta tiene como principal objetivo analizar la imagen de los inmigrantes en la ficción televisiva. Se pretende comprobar si la aparición del fenómeno migratorio se caracteriza, como concluyeron el resto de investigaciones señaladas, por la distorsión, la mirada prejuiciosa, la infrarrepresentación y la asociación, en general, con valores negativos. Para llevar a cabo esta investigación, la técnica utilizada ha sido cuantitativa –y, por tanto, conducente a la obtención de datos objetivos y fiables-, por lo que se ha trabajado con la metodología del análisis de contenido, elaborándose, partiendo de otros estudios que se utilizaron como referencia, un libro de códigos para la ocasión. Creado pensando en su futura utilidad en la investigación sobre inmigración en Ciencias

Sociales, este libro de códigos mide aspectos sociodemográficos y pautas de comportamiento de los personajes en la ficción audiovisual. La muestra sobre la que se ha aplicado el libro de códigos ha sido, hasta la fecha, la mayor que se ha empleado en España para un estudio sobre inmigración. En total, se han analizado 2.623 personajes de 114 programas emitidos a lo largo de más de 90 horas en horario de *prime time* por las cadenas generalistas con mayor audiencia –La 1, La 2, Antena 3, Telecinco, Cuatro y La Sexta- en tres periodos de tiempo diferentes –del 31 de enero al 6 de febrero de 2011; del 11 de julio al 17 de julio de 2011; y del 26 de septiembre al 2 de octubre de 2011-. La elección de las cadenas vino motivada por tratarse de las que mayor audiencia aglutinan, ya que, según datos del Estudio General de Medios (AIMC, 2011), suman una cuota de pantalla de 64.60%, con un consumo medio de 237 minutos por persona y día. Mientras, los periodos en las que se obtuvieron las muestras fueron seleccionadas aleatoriamente, aunque tomando como premisa el hecho de que cada uno perteneciese a una temporada televisiva diferente. A través del análisis de todos los personajes de la muestra, se pretende confirmar las hipótesis de infrarrepresentación, poca visibilidad y distorsión –violencia, delincuencia, nivel socioeconómico bajo- que, como ya se ha apuntado, acostumbran a guiar la representación mediática de los inmigrantes. A lo largo de la tesis se especificarán los métodos de grabación empleados, el entretenimiento realizado por los codificadores, el desarrollo de los procesos de codificación de datos, los análisis estadísticos realizados con los datos obtenidos y, evidentemente, las conclusiones obtenidas.

Para que la investigación fuera lo más completa posible, se decidió complementar este análisis con un estudio de corte cuantitativo dirigido a observar las interacciones que los personajes inmigrantes desarrollaban con los nacionales en la ficción nacional seleccionada en la muestra. Así, este estudio intenta corroborar si, como apuntaban otras investigaciones, la representación del fenómeno migratorio estaba condicionada por visiones prejuiciosas: por ejemplo, gracias a las interacciones de los personajes se podía saber sobre qué versaban sus conversaciones, cuáles eran los tipos de relaciones que establecían, etc. A diferencia del estudio antes mencionado, en el que se analiza toda la ficción emitida en el horario de prime-time de las fechas y cadenas seleccionadas independientemente de su origen de producción, en este segundo análisis solo se tiene en cuenta la ficción nacional –series y películas-. De esta manera, se pretende profundizar en el modo en el que los productos audiovisuales españoles representan a la inmigración, algo de sumo interés en un momento como el actual en el

que el número de personas procedentes de otros países residiendo en España es, como ya ha sido mencionado, muy elevado.

Este mismo objetivo persiguen los otros dos estudios de que consta la tesis, centrados en ambos casos en el análisis del proceso de creación de personajes y tramas de ficción. En el primero de ellos, de corte cualitativo, se llevan a cabo veinte entrevistas de modalidad abierta con guionistas en activo, responsables de gran parte de la ficción audiovisual nacional –sobre todo a lo que series de televisión se refiere-. A través de las entrevistas, se pretenden conocer las rutinas de trabajo de creación de personajes para televisión: interesa saber, especialmente, cómo abordan los guionistas el desarrollo de personajes inmigrantes. Este estudio, además, sirve para constatar cómo en muchas ocasiones la representación de los inmigrantes en la televisión no solo está condicionada por la labor del guionistas, sino por los intereses comerciales de la cadena, la falta de actores inmigrantes, el miedo a la mala recepción del público, etc. Dado que quienes aparecen en la ficción sirven para juzgar a todo un grupo o categoría (Sanders y Ramasubramanian, 2012), resultan necesarios estudios como este, capaces de prestar atención a cómo se diseñan personajes en la ficción audiovisual nacional. Mientras, en el segundo se desarrolla un estudio basado en la utilización de cuestionarios *split-ballot* con alumnos de Comunicación Audiovisual de grado y de másteres especializados en Guion Audiovisual. Lo que se pretende es observar cómo influyen los prejuicios, los conocimientos, las expectativas y los condicionamientos existentes en quienes están llamados a ser los futuros guionistas del audiovisual español a la hora de introducir personajes inmigrantes.

Dado que el estudio se basaba en las ficciones que se incluían en la muestra, otro de los ejes teóricos en los que se enmarca la tesis es el referente a los procesos de recepción de los contenidos de ficción, relacionados con la teoría del entretenimiento y la importancia que los personajes tienen a la hora de fomentar la similaridad percibida, aprecio o disposición afectiva (*liking*), la identificación e interacción parasocial (Igartua, 2007; Moyer-Gusé, 2008). Por tanto, la decisión de tomar como elemento central de análisis el modo de representación de los personajes de ficción obedece al hecho de que estos son un elemento clave para explicar el disfrute, su impacto afectivo, el enganche narrativo y el impacto actitudinal de los programas (Cohen, 2001; Igartua, 2010). Además, diversas teorías avalan el poder que los personajes tienen para reducir el prejuicio en la vida real, debido al denominado contacto intergrupalo mediático (Müller, 2009; Park, 2012). El visionado por parte del espectador de relaciones cordiales entre

personajes nacionales e inmigrantes debilita el prejuicio a través de dos procesos afectivos: la reducción de la ansiedad intergrupala y el fomento de la empatía y toma de perspectiva (Pettigrew y Tropp, 2008). Park (2012) ha indicado que son dos los mecanismos por los cuales se puede facilitar el contacto intergrupala positivo a través del consumo de ficción audiovisual: la interacción parasocial y la identificación. Aplicando al caso que nos ocupa en esta tesis las teorías de Park, se podría concluir que, por medio de la interacción parasocial el espectador siente que un personaje inmigrante se convierte en un amigo “mediático” y, por extensión, es capaz de ponerse en su lugar e incluso, mediante un proceso de fusión o *merging*, de asumir su propia identidad. Cuando un espectador llega a este nivel de identificación puede llegar a sentir que conoce a los personajes ficcionales en la misma medida que a los reales, dando lugar a la formación de vínculos afectivos “parasociales”. Es decir, si un espectador logra sentir empatía por un personaje inmigrante, será capaz también de sentirla por los inmigrantes con los que se relacione en su día a día en la realidad.

La tesis está estructura en nueve capítulos. Los cinco primeros son aproximaciones a las bases teóricas y contextuales que sustentan la investigación, mientras que los cuatro últimos muestran los resultados de los cuatro estudios realizados. De este modo, la tesis intenta cubrir varios aspectos relacionados con la representación de los inmigrantes en la ficción audiovisual. Así, se analiza la imagen que se ofrece de los inmigrantes, el tipo de interacciones que este tipo de personajes establece con los nacionales y el modo de creación de personajes, tanto a nivel teórico como práctico.

El primero de los capítulos –“La inmigración en España”- aborda la situación del fenómeno inmigratorio en España en 2011, año de la ficción televisiva seleccionada para la muestra de análisis. Con la exposición de los datos sociodemográficos de los inmigrantes que residen en España, así como de la consideración de la opinión pública y de los medios de comunicación españoles hacia ellos, se buscaba poder realizar comparaciones entre la demografía real y la demografía ficcional. En definitiva, este capítulo intenta proporcionar las claves necesarias para poder determinar si la ficción representaba a los inmigrantes en la misma medida y condición que tienen en la realidad.

El segundo de los capítulos –“Racismo, prejuicio y teoría del contacto”- es un estado de la cuestión de la literatura científica desarrollada en torno al racismo, al prejuicio y a la teoría del contacto. Dado que uno de los objetivos de la tesis es analizar

hasta qué punto la visión que los medios audiovisuales dan de los inmigrantes no se corresponde con la de la realidad, resulta fundamental abordar desde un vista teórico, y con la exhaustividad que permiten las limitaciones de una tesis doctoral, los fenómenos del prejuicio y el racismo. Además, en este capítulo se repasan también algunos de los más importantes estudios sobre intervenciones mediáticas para reducir el prejuicio.

En el tercero de los capítulos –“Ficción televisiva, minorías étnicas e inmigrantes”- se realiza una aproximación a la teoría del cultivo, una de las teorías más importantes en el ámbito de la Comunicación, y a la teoría socio-cognitiva, bases teóricas ambas de las investigaciones realizadas en esta tesis doctoral. Además se exponen las principales metodologías de los más importantes estudios realizados bajo esta perspectiva. Un aspecto clave de este capítulo es el epígrafe que estudia la relación existente entre los medios de comunicación, la inmigración y el prejuicio. En este capítulo se analiza el papel que los medios tienen como conformadores de opinión en lo que respecta a la inmigración. Así, se incluye una síntesis de los principales estudios sobre la cuestión, tanto de los llevados a cabo en el ámbito de la información como en el de la ficción. Especialmente importante resulta el epígrafe dedicado a los estudios sobre la relación entre inmigración y ficción realizados en España, punto de referencia ineludible para esta tesis doctoral. Como ya se ha mencionado y como se detallará en profundidad más adelante, respecto a esos estudios esta tesis presenta, a priori, las novedades de basarse una muestra más amplia y utilizar una metodología cuantitativa.

En el cuarto capítulo, “La ficción televisiva en España”, se estudia el desarrollo diacrónico de la ficción audiovisual en la televisión española, así como su situación actual, incidiendo en las características de producción, las tipologías de series que se han realizado en España, el comportamiento de las audiencias, los métodos de trabajo más usados por guionistas y productores, la relación de las tramas ficcionales con la realidad, etc. Así, se intenta establecer un panorama lo más exhaustivo posible que permita comprender cuáles son las principales señas de identidad de las series de ficción televisiva española.

Con el quinto capítulo –“La ficción audiovisual: la escritura de guion y la creación de personajes”- se cierra el bloque teórico. Este capítulo se centra en el análisis desde prismas narratológicos del personaje y del papel del guion audiovisual, como herramienta fundamental de toda creación ficcional, en el proceso creativo de los personajes.

Una vez expuesto el marco teórico, los siguientes cuatro capítulos se corresponden con cada uno de los estudios empíricos realizados en esta tesis doctoral. En el capítulo sexto –“Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time”- se muestra el estudio realizado sobre la imagen de la inmigración en la programación televisiva de ficción emitida en prime time, detallando la metodología utilizada, así como los resultados obtenidos.

El séptimo capítulo –“Estudio 2: análisis de las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y nacionales/autóctonos en la ficción nacional”- se dedica al análisis de las interacciones que se producen en la ficción nacional de la muestra entre los personajes inmigrantes y los personajes nacionales. Para llevar a cabo el estudio que conforma este capítulo, se han seleccionado todos los contactos entre estos dos tipos de personajes advertidos en el visionado de las series y películas de producción nacional incluidas en la muestra.

En el octavo capítulo –“Estudio 3: entrevistas con guionistas de ficción nacional”- se muestran las opiniones de veinte guionistas en activo sobre diversas cuestiones relacionadas con su labor profesional y, evidentemente, con los objetivos de esta tesis doctoral: creación de personajes, incorporación de personajes inmigrantes, modo de trabajo, imagen de los inmigrantes, etc. De este modo, la tesis no solo permite ver cuál es la imagen que la ficción nacional da de la inmigración, sino también descubrir cuál es el proceso de creación que hay detrás de esa imagen.

El noveno y último capítulo de la tesis –“Estudio 4: creación de personajes de ficción: influencia del tipo de personaje y del contexto”-, recoge los resultados del estudio realizado a más de trescientos alumnos relacionados con los estudios de Comunicación Audiovisual para analizar el proceso de construcción de personajes. A los alumnos se les pidió responder a una serie de cuestiones relacionadas con el diseño de personajes generales e inmigrantes para una serie de televisión en horario de prime time.

Como complemento, la tesis doctoral se presenta acompañada de diversos anexos, incluidos en el DVD. En ellos se contiene información relacionada con los estudios realizados –libro de códigos, hoja de códigos, listado y descripción de personajes y programas analizados, transcripción de entrevistas, cuestionarios sobre creación de personajes, etc.-, así como imágenes de las interacciones.

Desde el punto de vista formal, la tesis ha sido editada siguiendo las normas APA 6ª edición. Las citas en idiomas diferentes al español se han traducido para facilitar y unificar la lectura.

CAPÍTULO 1

LA INMIGRACIÓN EN ESPAÑA

1.1. Evolución de la inmigración en España

España ha sido uno de los países que mayor número de inmigrantes/extranjeros ha recibido, especialmente en los años precedentes a la situación de crisis económica que vive el país. Si se analiza la evolución de la inmigración en España se pueden diferenciar diferentes fases si se tienen en cuenta los flujos de llegada. En la primera de las etapas, situada en la década de los años sesenta, apenas hay presencia de inmigrantes –en los inicios de la década la cifra de población extranjera no llegaba al 2%-. Fue a partir de 1962 –momento en el que se inició la segunda etapa que se desarrolló hasta 1967- cuando se dio un mayor crecimiento anual de la inmigración. Aunque las cifras no son representativas, pues solo se contaba con 150.000 inmigrantes en el año 1970, sí hay que indicar que en el año 1972 se inició la recepción de mayores contingentes inmigratorios (Cea D’Ancona, 2004).

España empezó a ser considerada como un país al que inmigrar en la década de 1980, especialmente a partir de 1985, cuando entró en vigor la primera Ley de Extranjería¹. El origen de la población inmigrante en estos años procedía, en su gran mayoría, de países que se podrían definir como “ricos”. Sin embargo, fue a partir de los noventa cuando el origen del flujo de inmigrantes cambió y fueron los denominados países “pobres” los que aportaron un mayor número de ciudadanos inmigrantes a España, debido al primer proceso de regularización acometido en 1991. Fue en el año 1997 cuando el número de los ciudadanos procedentes de países “pobres” superó al de “ricos” en España. Desde este momento, la población inmigrante ha aumentado anualmente en tasas cercanas a un 22% de incremento con respecto al año anterior, presentado una de las mayores tasas de inmigración del mundo. Dentro de la Unión Europea, España era el noveno país con mayor porcentaje de inmigrantes dentro de la misma, por debajo de países como Luxemburgo, Irlanda, Austria o Alemania.

En los últimos diez años (2002-2012), la población inmigrante censada en España ha aumentado en casi ocho puntos porcentuales, pasando de casi dos millones de inmigrantes a más de cinco y medio en el año 2012. En la tabla que se adjunta se puede ver la evolución de la población inmigrante/extranjera censada en España.

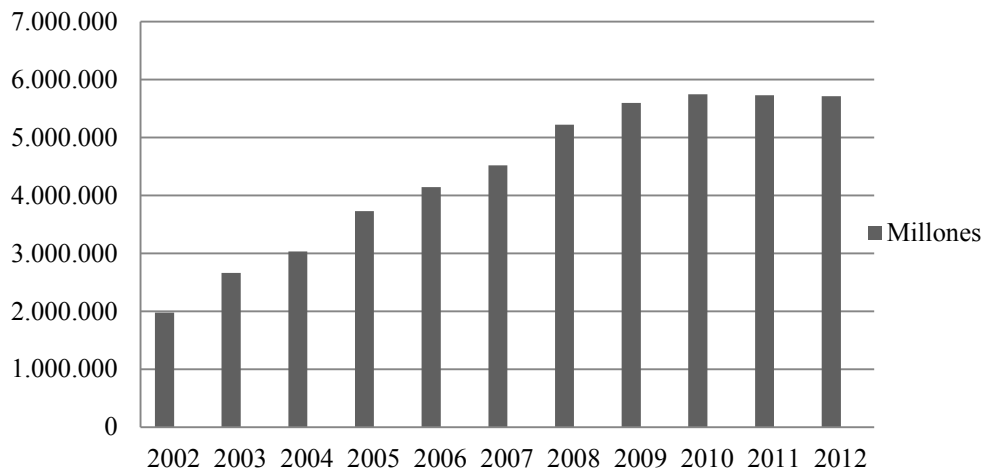
¹ Ley Orgánica 7/1985, de 1 de julio, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España que estuvo vigente hasta el 1 de febrero de 2000.

Tabla 1. 1. Evolución de la población inmigrante/extranjero censada en España del 2002 al 2012

Año	Millones	Porcentaje
2002	1.977.946	4.73
2003	2.664.168	6.24
2004	3.034.326	7.02
2005	3.730.610	8.46
2006	4.144.166	9.27
2007	4.519.554	10.0
2008	5.220.600	11.3
2009	5.598.691	12.0
2010	5.747.734	12.2
2011	5.730.667	12.2
2012	5.711.040	12.1

Fuente: datos procedentes del INE

Figura 1.1. Evolución de la población inmigrante/extranjera censada en España del 2002 al 2012



Fuente: datos procedentes del INE

Las cifras aportadas hasta ahora son cifras oficiales, es decir, de personas inmigrantes que se han censado y son, a todos los efectos, residentes en España. Sin embargo, ¿cuántos inmigrantes viven en la actualidad en España al margen de los censados? Esta cuestión es sumamente compleja de contestar con exactitud pues son muchas las excepciones que se pueden dar²: los residentes por estudios, los que han obtenido la nacionalidad española, los que se han casado con nacionales, los que han solicitado asilo, etc. además de los que se encuentran en situación irregular –personas no contabilizadas oficialmente pero que deben de ser tenidas en cuenta a la hora de saber el número de personas inmigrantes/extranjeras que residen en España-.

1.1.1. Procedencia de los inmigrantes/extranjeros

Resulta complicado, tal y como se ha expuesto con anterioridad, poder ofrecer datos exactos, pues no siempre todos los inmigrantes están censados o han ofrecido todos los datos requeridos. Los datos con los que se trabajará a continuación son los proporcionados por el Instituto Nacional de Estadística (INE), que anualmente ofrece información sobre población a través del padrón municipal de España. Para ello se trabajará con los datos de Censos de Población y Viviendas 2011³ publicado el 14 de diciembre de 2012. La razón por la que se ofrecerán los datos del año 2011 y no los más actuales es para poder comparar estos datos con los del “Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time”. Esta investigación se realizó en el año 2011 por lo que la muestra de ficción televisiva analizada es de este año, por lo que es pertinente comparar los datos sociodemográficos audiovisuales de 2011 con los datos sociodemográficos ofrecidos por el INE.

Según el INE (2012) la población española alcanzó los 46.815.916 habitantes a 1 de noviembre de 2011, con 5.252.473 inmigrantes/extranjeros. En el 2001 el número de

² Por ejemplo, desde el año 2008 el OPI elabora un censo de extranjeros con autorización de estancia por estudios. Estos datos a veces no están recogidos en las cifras del INE, que tiene en cuenta a las personas censadas. Otro caso que se puede dar es la adquisición de la nacionalidad. Cuando un inmigrante adquiere la nacionalidad española se deja de registrar como extranjero.

³ “Las cifras de población de los Censos de Población y Viviendas 2011 se han obtenido utilizando la información existente en distintos registros administrativos, siendo el Padrón el principal de ellos, así como una gran encuesta que se realizó a más del 10% de la población. Este censo se caracteriza por ser el primero que tiene que cumplir con la reglamentación comunitaria (Reglamento 763/2008 del Parlamento Europeo y del Consejo y otros reglamentos de la Comisión que lo desarrollan). Esto permitirá una mayor y mejor comparabilidad de los datos entre los países miembros de la Unión Europea. En los primeros meses de 2013 se facilitará información relacionada con edificios y viviendas; antes de que finalice el próximo año se habrán difundido todos los datos sobre las restantes variables censales” (INE, 2012).

inmigrantes/extranjeros era de 1.572.013, lo que supone un incremento absoluto de 3.680.460 y relativo de 234.1%. Este aumento de la población extranjera es la principal causa del incremento de población de España entre 2001 y 2011, ya que en este período han llegado a España más de tres millones y medio de extranjeros.

Tabla 1.2. Comparación entre la población en 2001 y 2011

	Censo 2001 (*)	Censo 2011 (*)	Absoluto	Relativo (%)
Españoles	39.275.358	41.563.443	2.288.085	5.8
Hombres	19.194.881	20.372.386	1.177.505	6.1
Mujeres	20.080.477	21.191.057	1.110.580	5.5
Extranjeros	1.572.013	5.252.473	3.680.460	234.1
Hombres	818.001	2.731.917	1.913.916	234
Mujeres	754.012	2.520.556	1.766.544	234.3
Total	40.847.371	46.815.916	5.968.545	14.6
Hombres	20.012.882	23.104.303	3.091.421	15.4
Mujeres	20.834.489	23.711.613	2.877.124	13.8

Fuente: INE, 2012

Los principales lugares geográficos de procedencia son Marruecos y los países de Latinoamérica. Desde el pasado censo se ha producido un incremento muy importante de la población extranjera residente en España. Destaca especialmente el aumento de rumanos y marroquíes en términos absolutos –740.571 y 526.025, respectivamente- y el de paraguayos, bolivianos y rumanos en términos relativos – 6836.6%, 1523.4% y 1287.2%, respectivamente-, tal y como se puede ver en la siguiente tabla.

Tabla 1.3. Crecimiento de la población extranjera entre 2001- 2011

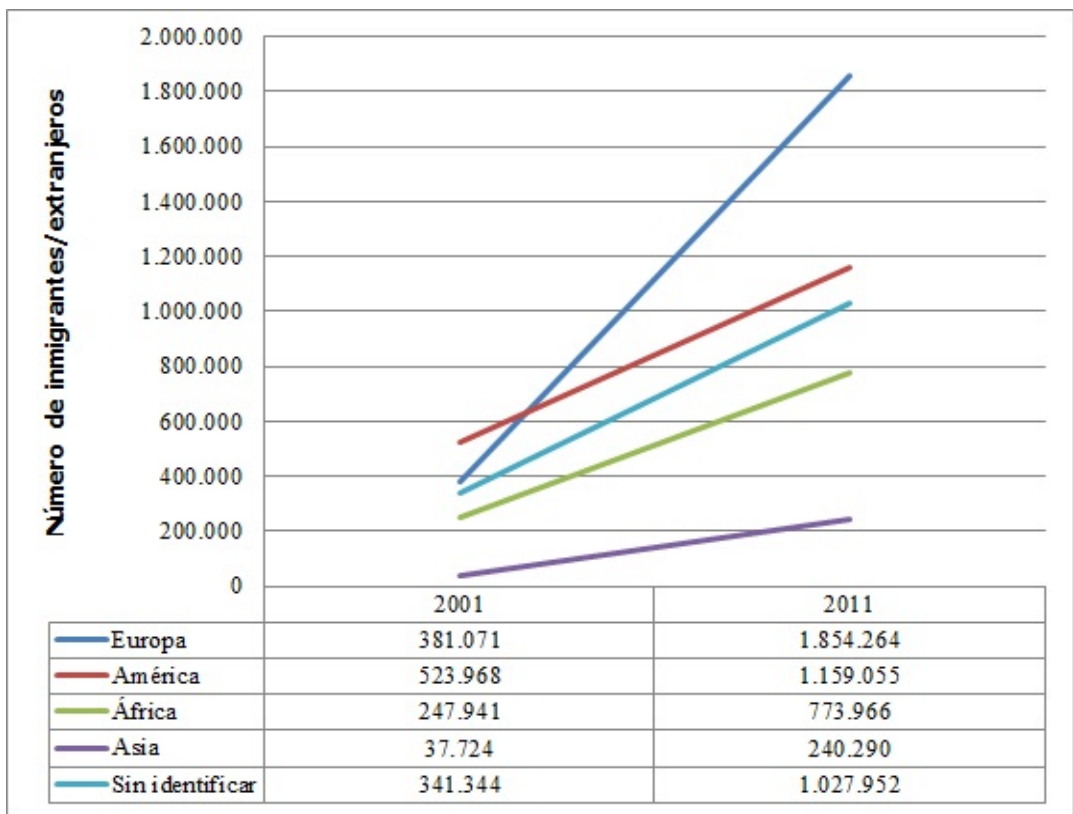
	Censo 2011 (*)	Censo 2001 (*)	Absoluto	Relativo (%)
Total	5.252.473	1.572.013	3.680.460	234.1
Rumania	798.104	57.533	740.571	1287.2
Marruecos	773.966	247.941	526.025	212.2
Reino Unido	312.098	94.862	217.236	229.0
Bolivia	183.626	11.311	172.315	1523.4
China	171.127	27.595	143.532	520.1
Italia	177.520	36.815	140.705	382.2
Bulgaria	150.878	26.391	124.487	471.7
Ecuador	316.756	216.474	100.282	46.3
Colombia	250.087	160.104	89.983	56.2
Perú	124.041	38.531	85.510	221.9
Portugal	121.741	40.863	80.878	197.9
Paraguay	77.205	1.113	76.092	6836.6
Alemania	153.245	78.020	75.225	96.4
Brasil	87.973	18.305	69.668	380.6
Ucrania	84.136	22.197	61.939	279.0
Rep. Dominicana	91.353	31.582	59.771	189.3
Polonia	75.484	16.348	59.136	361.7
Pakistán	69.163	10.129	59.034	582.8
Argentina	105.219	47.661	57.558	120.8
Francia	100.798	46.894	53.904	114.9
Resto países	1.027.952	341.344	686.608	201.1

Fuente: INE, 2012

Si analizamos por continentes, Europa sería el que mayor población extranjera/inmigrante aporta a España en el año 2011, seguida de América. Sin embargo, si se analizan los datos de 2001 la situación era la contraria: América era el continente de procedencia de los que se instalaban en España, seguido de Europa. El continente que menos población extranjera/inmigrante aporta tanto en el año 2001 como

2011 es Asia. Es significativa la ausencia de datos de Oceanía, continente del que ninguno de los encuestados declara ser originario.

Figura 1.2. Crecimiento de la población extranjera entre 2001- 2011 por continentes



Fuente: INE, 2012

1.1.2. Datos sociodemográficos de los inmigrantes/extranjeros

En cuanto al género, el crecimiento relativo entre 2001 y 2011 es prácticamente similar, en torno al 234% en ambos casos. En el año 2011 hay 2.731.917 hombres inmigrantes, frente a las 2.520.556 mujeres.

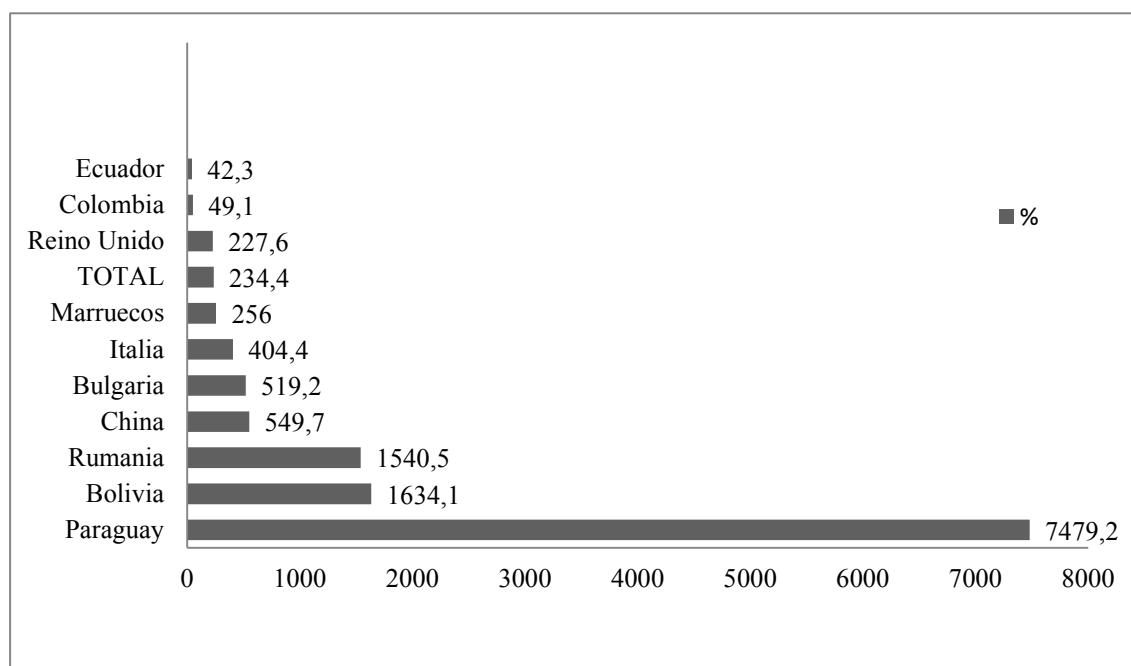
Tabla 1.4. Género de los inmigrantes/extranjeros entre 2001- 2011

	Censo 2001 (*)	Censo 2011 (*)	Absoluto	Relativo (%)
Extranjeros	1.572.013	5.252.473	3.680.460	234.1
Hombres	818.001	2.731.917	1.913.916	234
Mujeres	754.012	2.520.556	1.766.544	234.3

Fuente: INE, 2012

Si analizamos el crecimiento relativo de la población inmigrante/extranjera de género femenino por países, la que más ha crecido es la paraguaya con un 7479.2%, muy por encima de la segunda nacionalidad –boliviana, con un 1634.1%- y del total, situada en un 234.3%. Las que se han incrementado por debajo del total fueron la colombiana y ecuatoriana –49.1% y 42.3%, respectivamente-. En la figura 1.3 se pueden ver los datos de las nacionalidades con mayor crecimiento.

Figura 1.3. Crecimiento relativo de la población extranjera de género femenino entre 2001 y 2011. Nacionalidades con mayor crecimiento (%)

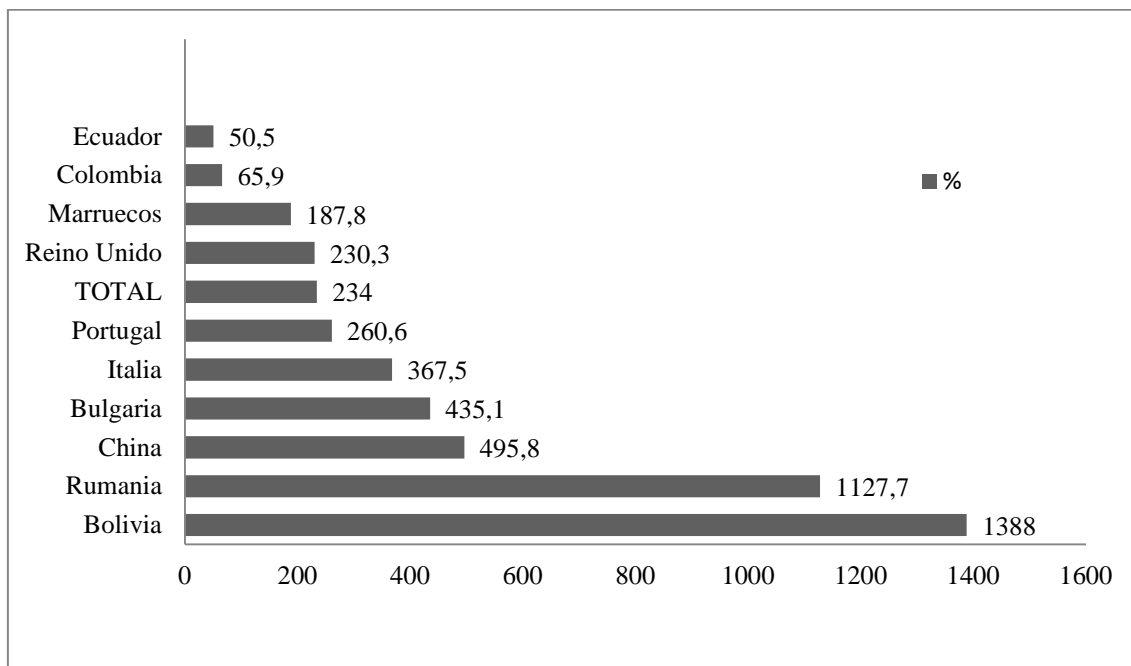


Fuente: INE, 2012

En lo que se refiere al género masculino, la nacionalidad que más ha crecido en el período 2001-2011 fue la boliviana, con un incremento del 1.388%, por encima de la población femenina proveniente de Bolivia. Ecuador y Colombia fueron también las

nacionalidades que menor crecimiento han experimentado en el caso de los hombres, como en el de las mujeres, con un 50.5% y 65.9% respectivamente. En la figura 1.4 se pueden ver los datos de las nacionalidades con mayor crecimiento.

Figura 1.4. Crecimiento relativo de la población extranjera de género masculino entre 2001 y 2011. Nacionalidades con mayor crecimiento (%)

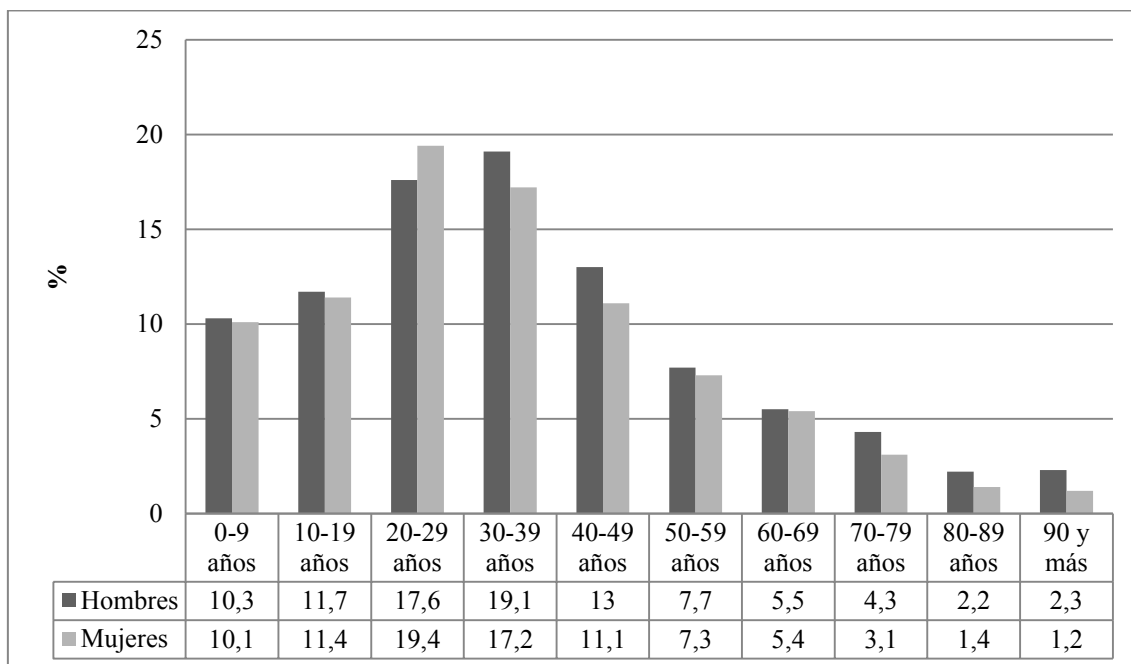


Fuente: INE, 2012

En lo que respecta a la edad, se ha producido un incremento del peso relativo de la población de 40 a 65 años y una disminución del peso relativo de la población en edades de 16 a 39 años. El mayor porcentaje de hombres inmigrantes/extranjeros se halla situado en el tramo de edad de 30-39 años, frente al de mujeres que se encuentra en el 20-29 años. Habría que señalar que la llegada de población inmigrante/extranjera más joven que la española no ha impedido que la edad media de la población haya aumentado en 1,5 años, situándose en 41,5 años⁴.

⁴ Según el INE (2012), las provincias con la edad media más elevada están localizadas en el noroeste peninsular: Ourense (49,0 años), Zamora (48,6) y Lugo (48,5). Sin embargo las que tienen una edad media más joven están localizadas además de en Melilla (34,7) y Ceuta (35,9), en el sureste: Almería (38,3) y Murcia (38,7).

Figura 1.5. Porcentaje de población extranjera respecto al total de cada grupo de edad por sexo en 2011 (%)



Fuente: INE, 2012

1.1.3. Los inmigrantes/extranjeros por comunidades autónomas, provincias y poblaciones

1.1.3.1. Por comunidades autónomas

Si se analiza el número de población inmigrante/extranjera por comunidades autónomas, la que mayor número de inmigrantes/extranjeros recibe es Cataluña, seguida de la Comunidad de Madrid con 1.128.445 y 945.252, respectivamente. Las que menos son Extremadura con 38.698 y Cantabria con 37.457 inmigrantes/extranjeros⁵. Si se tienen en cuenta los datos de 2001, en todas las comunidades autónomas se ha producido un incremento significativo del número de inmigrantes/extranjeros. Si bien es cierto que existen comunidades autónomas, como Islas Baleares, Región de Murcia, Comunidad Valenciana o Cataluña en donde el porcentaje de extranjeros respecto a la población de su comunidad autónoma supera el 15%. En líneas generales, el número más elevado de inmigrantes/extranjeros está situado en determinadas zonas, como

⁵ En los estudios del INE, también se recoge la situación de las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla: reciben respectivamente 5.417 y 11.021.

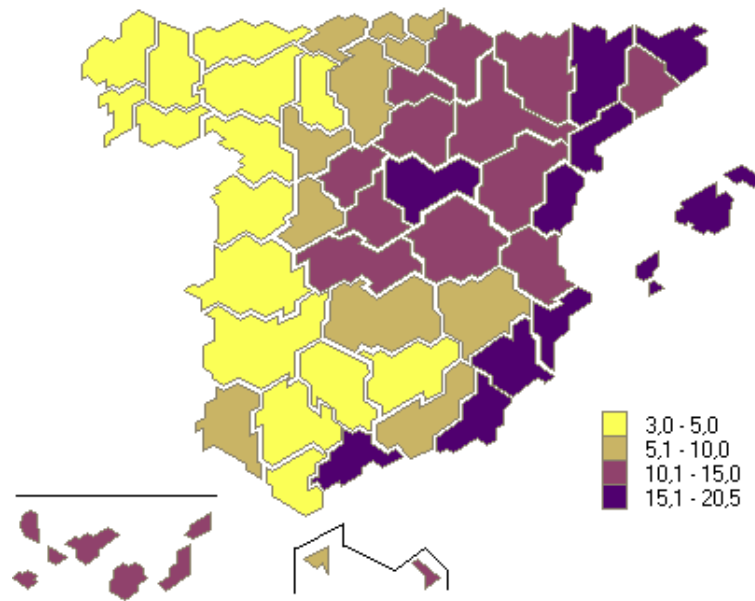
grandes capitales, las islas y el levante español, mientras que otras zonas como el noroeste peninsular y los municipios menos poblados del interior tienen porcentajes más bajos.

Tabla 1.5. Crecimiento de la población extranjera por CC.AA. entre 2001 – 2011

	Población		Variación		% Extranjeros	
	Censo 2011	Censo 2001	Absoluto	Relativo (%)	Respecto al total de la población	Respecto al total de extranjeros
TOTAL	5.252.473	1.572.013	3.680.460	234.1	11.2	100
Castilla La Mancha	215.469	40.668	174.801	429.8	10.2	4.1
País Vasco	141.947	31.168	110.779	355.4	6.5	2.7
Castilla y León	163.260	37.674	125.586	333.3	6.4	3.1
Cantabria	37.457	8.661	28.796	332.5	6.3	0.7
Aragón	164.770	38.314	126.456	330.1	12.3	3.1
Andalucía	658.139	178.130	480.009	269.5	7.9	12.5
Cataluña	1.128.445	310.307	818.138	263.7	15	21.5
Principado de Asturias	47.711	13.254	34.457	260	4.4	0.9
Comunidad Valenciana	756.772	217.673	539.099	247.7	15.1	14.4
Extremadura	38.698	11.271	27.427	243.3	3.5	0.7
La Rioja	44.121	12.865	31.256	243	13.7	0.8
Región de Murcia	226.343	69.556	156.787	225.4	15.5	4.3
Islas Baleares	222.120	68.825	153.295	222.7	20.2	4.2
Galicia	103.685	35.152	68.533	195	3.7	2
Canarias	276.524	97.950	178.574	182.3	13.3	5.3
Comunidad Foral de Navarra	65.323	24.274	41.049	169.1	10.2	1.2
C. de Madrid	945.252	366.096	579.156	158.2	14.7	18
Ceuta	5.417	3.246	2.171	66.9	6.5	0.1
Melilla	11.021	6.929	4.092	59.1	13.6	0.2

Fuente: INE, 2012

Figura 1.6. Porcentaje de población extranjera por provincias en 2011

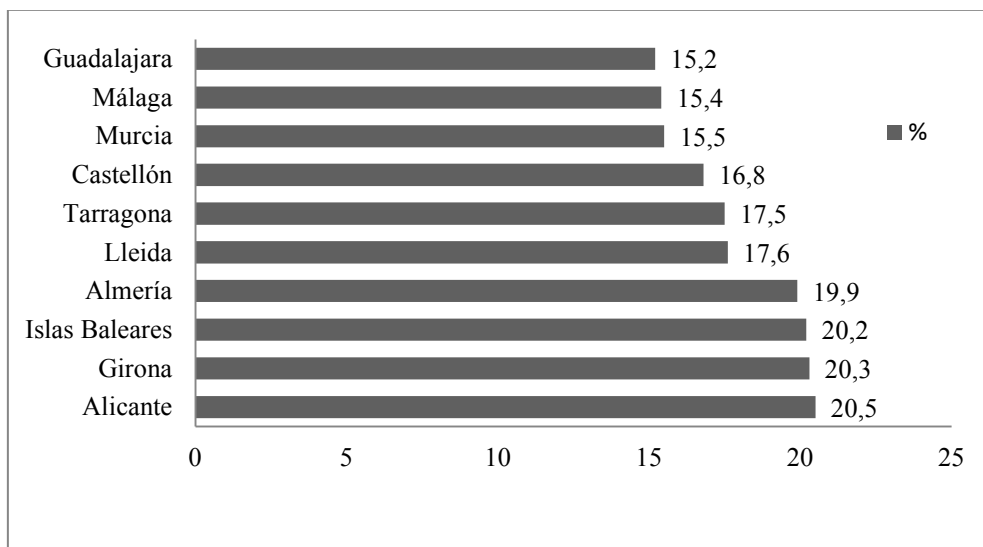


Fuente: INE, 2012

1.1.3.2. Por provincias

Las provincias con mayor porcentaje de población inmigrante/extranjera en 2011 son las que se pueden ver en la figura siguiente.

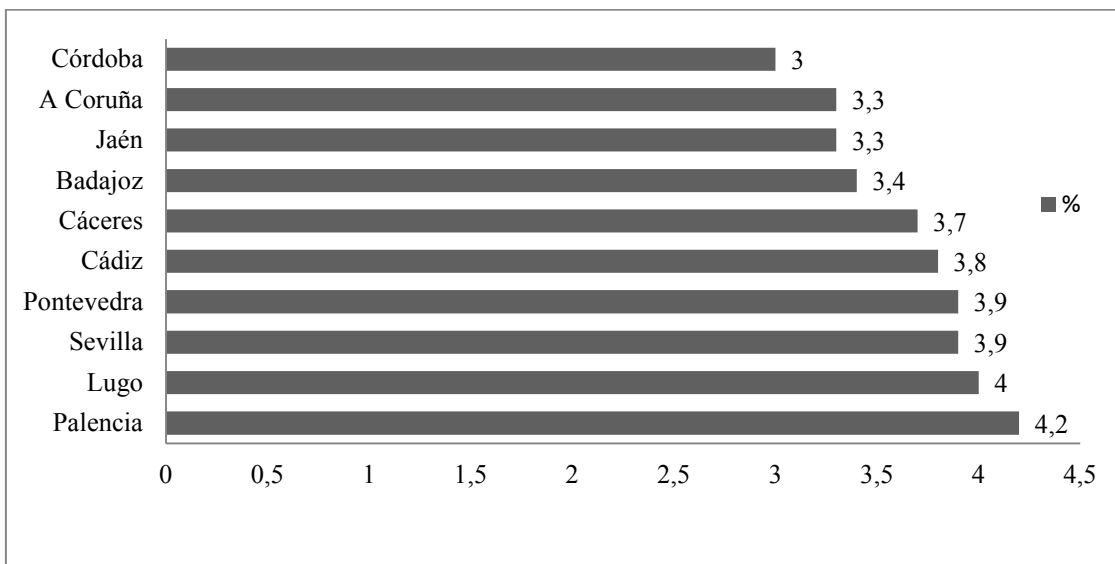
Figura 1.7. Las diez provincias con mayor porcentaje de población extranjera 2011 (%)



Fuente: INE, 2012

Mientras, las diez provincias con menor porcentaje de población inmigrante/extranjera en 2011 son las que se pueden ver en la figura siguiente.

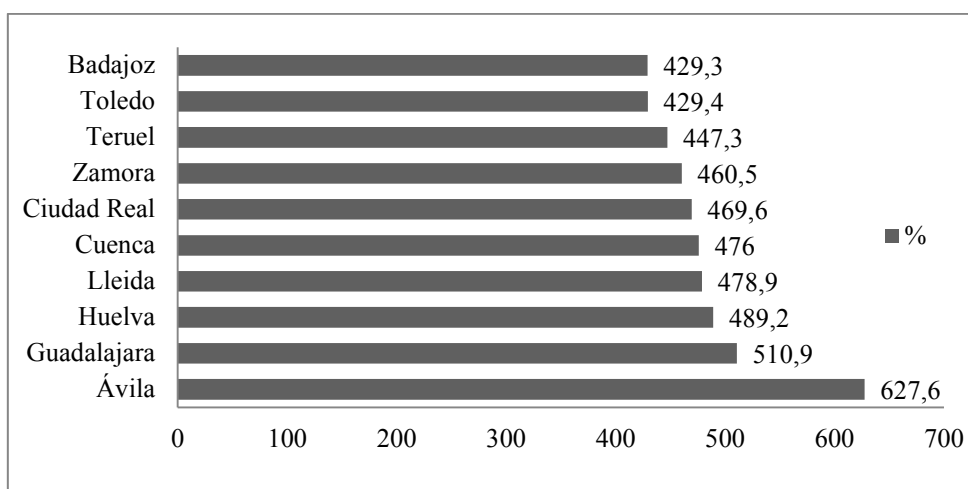
Figura 1.8. Las diez provincias con menor porcentaje de población extranjera 2011 (%)



Fuente: INE, 2012

Si se analiza los datos del 2001 y los del 2011 las diez provincias que han experimentado un mayor crecimiento de población inmigrante/extranjera en términos porcentuales son las siguientes.

Figura 1.9. Las diez provincias con mayor crecimiento de población extranjera entre 2001 y 2011 (%)

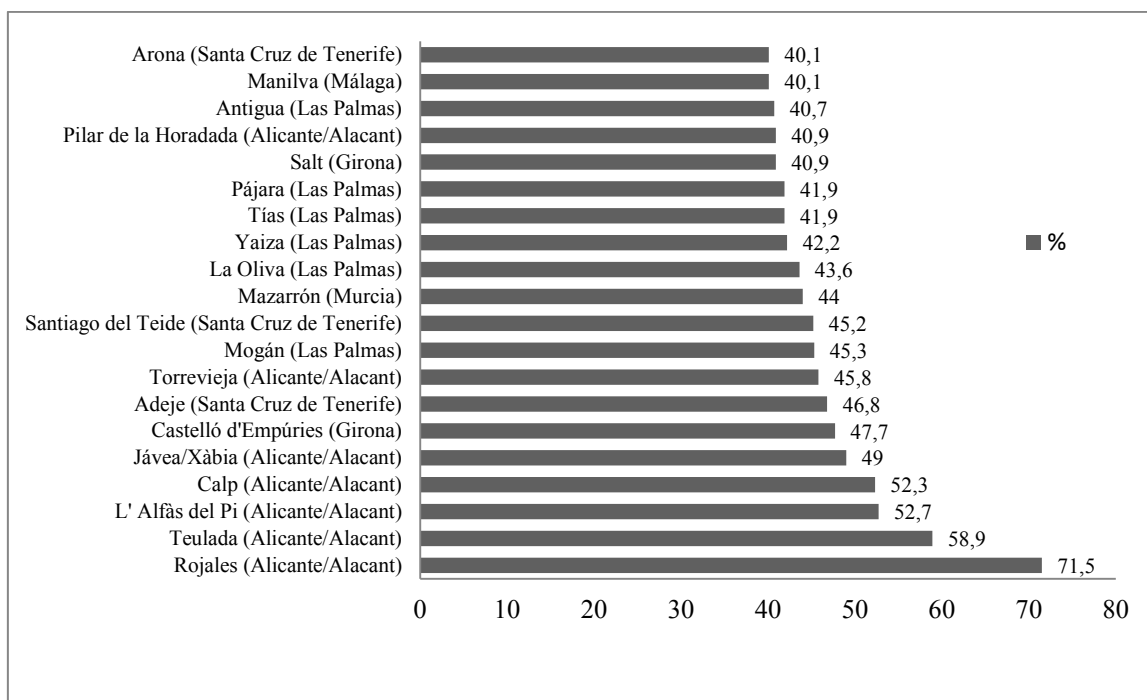


Fuente: INE, 2012

1.1.3.3. Por municipios

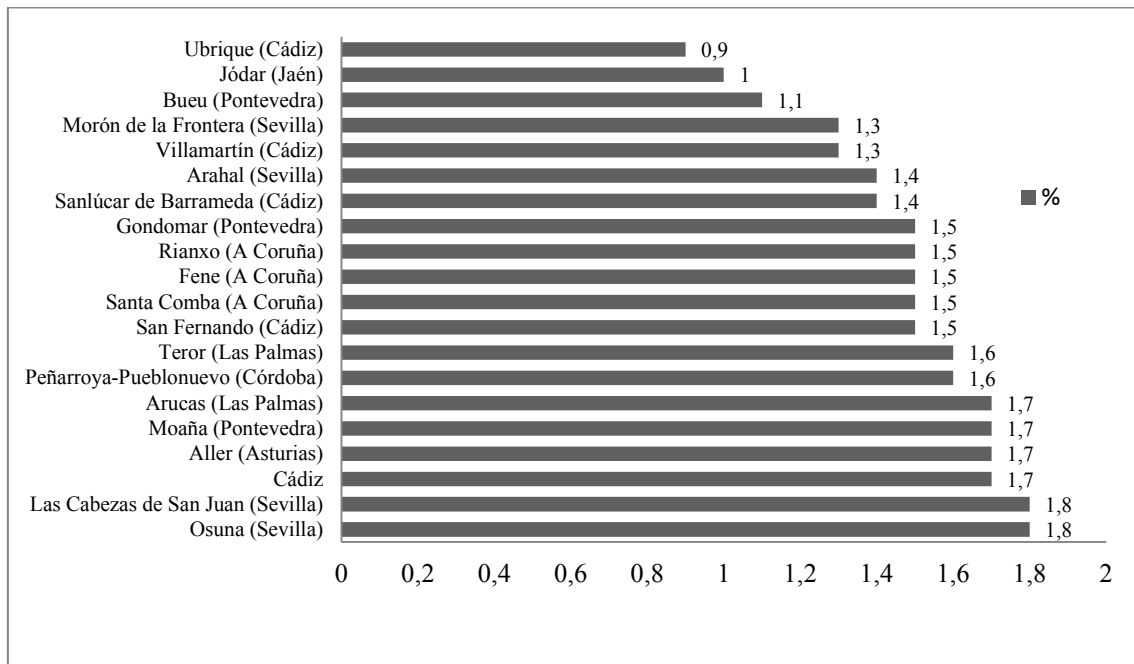
El municipio de Rojales, con un tamaño superior a 10.000 habitantes y situado en Alicante es el que mayor porcentaje de población inmigrante/extranjera presenta, con un 72%. Otros municipios con más de 10.000 habitantes y que tienen una mayor proporción de población inmigrante/extranjera también se encuentran en la provincia de Alicante –Teulada, L’Alfàs del Pi, Calp y Jávea/Xabia-. La relación de los veinte municipios mayores de 10.000 habitantes con mayor porcentaje de población extranjera en 2011 se puede ver en la figura 1.10. Por otra parte, el municipio con más de 10.000 habitantes y con un menor porcentaje de población extranjera es el de Ubrique (Cádiz) con menos de un 1% de extranjeros. Los otros diecinueve municipios con menor porcentaje de población inmigrante/extranjera se pueden ver en la figura 1.11.

Figura 1.10. Los 20 municipios mayores de 10.000 habitantes con mayor porcentaje de población extranjera 2011 (%)



Fuente: INE, 2012

Figura 1.11. Los 20 municipios mayores de 10.000 habitantes con menor porcentaje de población extranjera 2011 (%)



Fuente: INE, 2012

1.2. La opinión pública española ante la inmigración

Cuando en las diferentes encuestas se les ha preguntado a los españoles que piensan sobre la inmigración y los inmigrantes, la opinión ha variado según el período temporal en el que se haya realizado la pregunta. Por ejemplo, en 1989 más del 20% de los encuestados por el Centro de Investigaciones Sociológicas carecía de opinión sobre cuestiones referidas a la inmigración. Esto era debido probablemente al pequeño número de inmigrantes que residían en España en aquel momento –en 1985 un 1% de la población era inmigrante, cifra que aumentaría hasta el 2.3% en el año 2000- (Colectivo IOE, 2001).

Ahora bien, lo que sí han detectado las diferentes encuestas realizadas es que cuando se pregunta sobre los inmigrantes, la gente establece una jerarquía entre estos ya que

“coloca en los primeros puestos a los europeos comunitarios seguidos por los latinoamericanos, y en los últimos lugares a los africanos negros y marroquíes. Los asiáticos y europeos del Este figuran en posiciones

intermedias (cuando los investigadores no olvidan preguntar por ellos)” (Colectivo IOE, 2001, p. 183).

A medida que el número de inmigrantes ha aumentado en España y que estos provienen de países diferentes –esto es, no es una inmigración homogénea-, la inmigración ha pasado a ser uno de los temas cruciales de las políticas sociales, económicas, laborales y culturales de los gobiernos, así como ha ganado peso entre las diferentes preocupaciones sociales. La mayor presencia de personas inmigrantes influye en la percepción que los españoles tienen de este colectivo, especialmente en períodos de crisis económica. Refiriéndose a esto Portes y Rumbaut (2010, p. 273) señalan que “los períodos de alta inmigración siempre están marcados por una corriente de resistencia nativista que considera a las oleadas de recién llegados como una amenaza para la integridad de la cultura nacional y como una fuente de decadencia de las cualidades de la población nativa”.

Siguiendo a estos autores, se puede afirmar que el aumento de la xenofobia correlaciona con períodos de alta inmigración, así como, cuando la disminución de recursos como el empleo, prestaciones sociales, servicios públicos, etc. eleva la competencia (Walker y Pettigrew, 1984; Quillian, 1995; Solé, Parella, Alarcón, Bergalli y Gibert, 2000; Cea D’ Ancona 2007, 2009).

1.2.1. Evolución de diferentes actitudes ante la inmigración en España

En España, entre las diferentes encuestas que se han realizado entorno a la inmigración, destaca el barómetro realizado por el CIS-OBERAXE (Cea D’Ancona y Valles Martínez, 2012) en el que, entre otras cuestiones, se abordan diferentes aspectos del fenómeno migratorio. Para realizar este epígrafe, se considerará esta encuesta⁶ ya que, al realizarse todos los años, permite tener un conocimiento longitudinal de esta casuística.

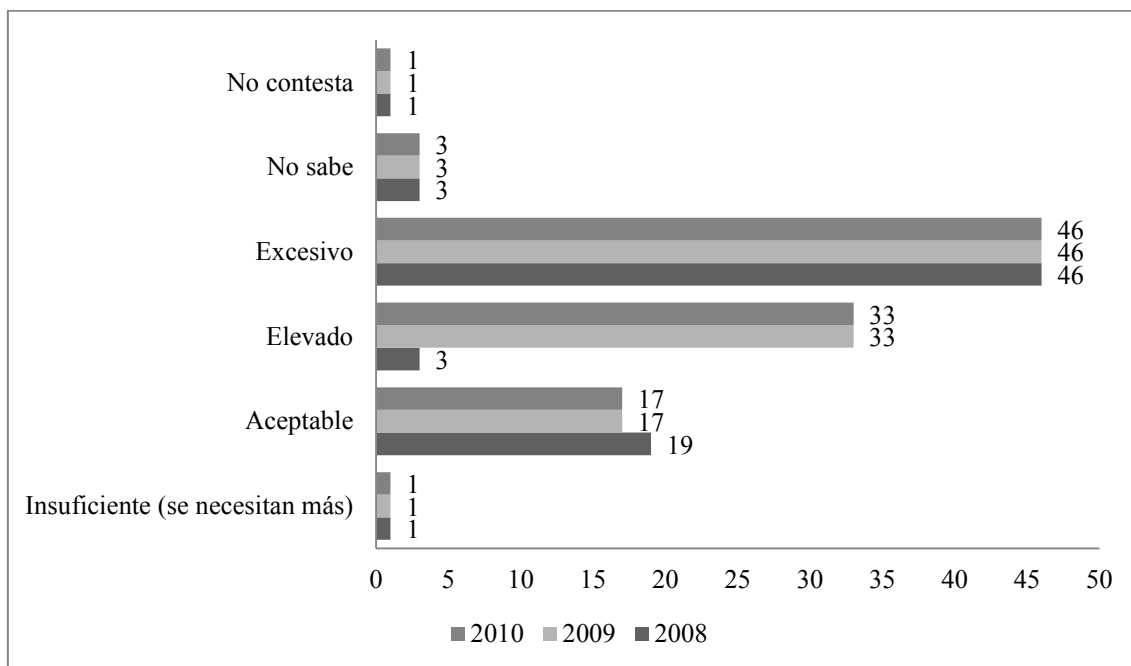
⁶ No se tendrá en cuenta los datos del año 2012 pues en el período de realización de esta tesis doctoral aun no estaban publicados.

1.2.1.1. Percepción de la presencia de inmigrantes en España

En la encuesta realizada por el CIS-OBERAXE (Cea D’Ancona y Valles Martínez, 2012) una de las preguntas que se formulaba sobre este tema era la siguiente⁷: “En su opinión, ¿el número de inmigrantes que hay en España es insuficiente (se necesitan más), aceptable, elevado o excesivo?”. Las respuestas que se dieron forman un gradiente de categorías valorativas con connotaciones más marcadas, directa o indirectamente: insuficiente (se necesitan más); aceptable; elevado; y excesivo.

Tal y como puede verse en la figura 1.12, los ciudadanos consideraron excesiva la presencia de inmigrantes/extranjeros. Llama la atención la evolución de la respuesta “elevado”, que ha aumentado considerable desde el 2008.

Figura 1.12. Percepción de la presencia de inmigrantes en España. Encuestas CIS-OBERAXE de 2008 a 2010 (%)



Fuente: CIS-OBERAXE, 2011

⁷ En esta tesis doctoral solo se analizará la variación de respuesta en el período 2008-2010. Para analizar las variaciones que esta pregunta ha experimentado en los años 1991-2007, así como los resultados obtenidos, se pueden consultar los informes anteriores de CIS-OBERAXE (Cea D’Ancona y Valles, 2009, p. 40-41; 2010, p. 36-38). Esta pregunta ha sufrido modificaciones en su formulación, pues anteriormente se formulaba de la siguiente manera: “¿El número de personas procedentes de otros países que viven en España, le parece a Ud. que...?”.

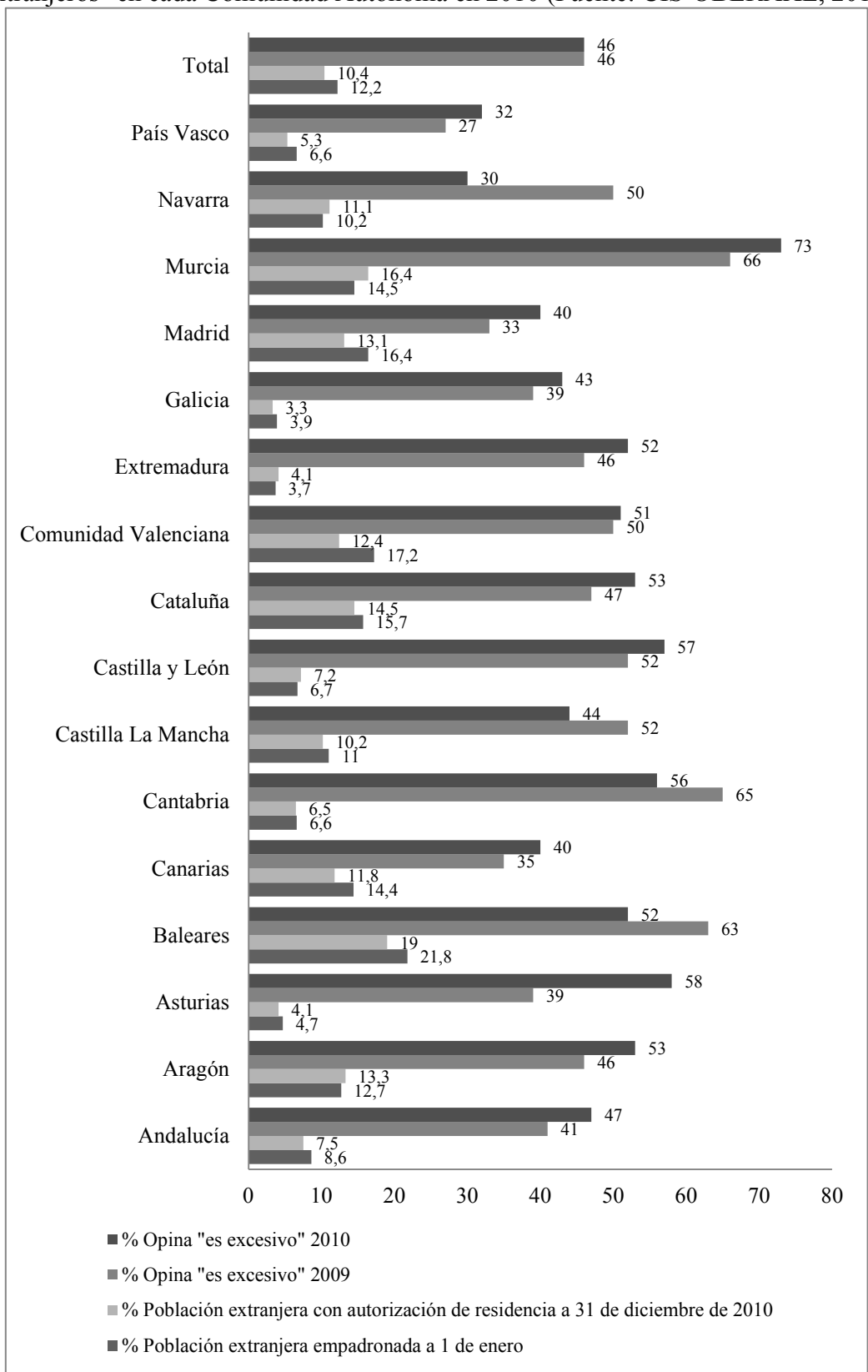
La figura 13 ilustra las variaciones en la percepción con la respuesta “exceso” a la presencia migratoria en las diferentes comunidades autónomas. Las comunidades donde más personas han contestado con esta fórmula fueron las siete siguientes: Murcia (73%), Asturias (58%), Castilla y León (57%), Cantabria (56%), Aragón (53%) y con 52% tanto Baleares como Extremadura. Si se compara con el año anterior, ha habido variaciones importantes. Por ejemplo, en Asturias (39% en 2009; 58% en 2010) ha habido una variación de diecinueve puntos con respecto al año anterior y en Murcia (73% en 2009; 80% en 2010) o Aragón (39% en 2009 y 46% en 2010) una variación de siete puntos. En 2010, las seis comunidades donde menos encuestados han contestado con “excesiva” ante la pregunta de la presencia inmigratoria en España fueron: Navarra (30%); País Vasco (32%); Madrid (33%); Canarias (40%); Galicia (43%); y Castilla-La Mancha (44%). En 2009 serían: País Vasco (27%); Canarias (35%); La Rioja (37%); Asturias (39%); Galicia (39%); y Madrid (40%).

Para poder conocer el porqué de estas respuestas, se deben tener en cuenta otros factores contextuales o sociodemográficos de los encuestados. Estos datos se pueden ver en la tabla 6. Una de las conclusiones más importantes de la encuesta de 2010 fue que la percepción en exceso de la inmigración parecía estar relacionada con el tramo de ingresos mensuales o con la pertenencia a una estructura social. Otras variables que también están relacionadas con la percepción del número de inmigrantes fueron: el nivel de estudios del encuestado (veintinueve puntos), su disposición a confiar en los demás (veintiséis puntos), su ideología política (veinticuatro), ocupación (veintidós) y edad (diecinueve puntos).

Apenas se apreciaron diferencias estadísticamente significativas entre varones y mujeres o entre quienes han pasado por una experiencia de desempleo reciente. Tampoco afectaba el haber vivido siempre en el mismo lugar. Por el contrario, el haber o no tenido experiencia emigratoria sí aumentaba ligeramente su efecto en el año 2010: la magnificación de la presencia inmigratoria se da algo más entre quienes carecen de experiencia emigratoria. Otro factor que influía en la percepción del número de inmigrantes era el tamaño demográfico del municipio de residencia de los encuestados: la percepción como “excesivo” del número de inmigrantes se hacía más frecuente entre los núcleos de población más rurales que en los urbanos. En cuanto a la profesión del encuestado, los autónomos, los parados, los trabajadores eventuales y los fijos declararon una percepción en demasía (alrededor del 50% de los encuestados). Sin embargo, quienes despuntaron en esta respuesta son las amas de casa (53%) y los

jubilados o pensionistas (54%), quienes se situaron por encima de la media de respuesta de esta categoría que era del 46%. Por el contrario, el porcentaje más bajo de percepción en exceso de la presencia migratoria con un 22% se presentó entre los estudiantes.

Figura 1.13. Percepción en “exceso” del número de inmigrantes en España y tasa de extranjeros⁸ en cada Comunidad Autónoma en 2010 (Fuente: CIS-OBERAXE, 2011)



⁸ La tasa de extranjeros *residentes* resulta del cociente entre el *flujo* de extranjeros (de ambos regímenes, comunitario y general) con permiso de residencia en vigor a 31 de diciembre de 2010 (dato del MTIN) y el *recuento* de población total en España a 1 de enero de 2011 (dato provisional del INE). La tasa de

Tabla 1.6. Percepción en exceso de la presencia de inmigrantes, según características sociodemográficas

Encuesta CIS-OBEXE (% en cada combinación)	Septiembre- Octubre 2008	Octubre 2009	Septiembre- Octubre 2010
TOTAL	46	46	46
SEXO			
Varones	45	45	45
Mujeres	47	46	46
EDAD			
Menos de 30	36	37	37
30-49	42	40	41
50-64	53	50	50
65 y más	53	55	56
ESTUDIOS			
Primarios e inferiores	57	56	54
EGB, FP1, ESO	54	55	55
Bachillerato, FP2	39	35	38
Medios, superiores	25	27	25
OCUPACION			
Empresario, profesional superior	37	34	31
Profesional medio	36	47	36
Trabajador alta cualificación	49	55	51
Trabajador baja cualificación	52	57	53
SITUACIÓN LABORAL			
Trabaja	41	41	40
Jubilado o pensionista	51	54	54
Parado	53	46	49
Estudiante	23	26	22
Amas de casa	61	56	53
TRABAJO			
Asalariado fijo	45	45	45
Asalariado eventual	49	45	46
Empresario	49	51	44
Autónomo	44	48	47
IDEOLOGÍA POLÍTICA			
Izquierda	37	36	35
Centro	47	45	46
Derecha	56	61	59
RELIGIOSIDAD			
Muy practicante	52	47	51
Poco practicante	49	51	50
Nada practicante	49	47	50
No creyente	32	36	31
TAMAÑO DE HABITAT			
Menos de 5.000 habitantes	47	47	52
5.001-20.000	50	47	48
20.001-100.000	45	51	46
Más de 100.000 habitantes	44	41	42

extranjeros *empadronados* relaciona el flujo de extranjeros (según el Avance del Padrón a 1 de enero de 2011, dato del INE) con el mismo dato de *recuento* de la tasa anterior.

Encuesta CIS-OBEXE (% en cada combinación)	Septiembre- Octubre 2008	Octubre 2009	Septiembre- Octubre 2010
EXPERIENCIA DESEMPLEO RECIENTE			
Si	47	44	46
No	46	46	46
EXPERIENCIA EMIGRATORIA EXTERIOR			
Si	44	42	41
No	48	48	49
MOVILIDAD TERRITORIAL			
Si	46	46	44
No	46	46	47
CONFIANZA EN LAS PERSONAS			
Baja	38	38	37
Media	50	49	46
Elevada	52	52	56
SITUACIÓN ECONÓMICA PERSONAL			
Buena o muy buena	38	38	37
Ni buena ni mala	50	49	46
Mala o muy mala	52	52	56
INGRESOS			
Hasta 500 euros	62	53	57
501-1.200 euros	52	53	52
1.201-2.400 euros	40	42	41
Más de 2.400 euros mes	33	36	27
CLASE SOCIAL (SUBJETIVA)			
Alta y media-alta	38	42	35
Media	45	42	43
Media-baja	48	52	50
Baja	54	56	67

Fuente: CIS-OBEXE, 2011

1.2.1.2. Percepción de la nacionalidad de los inmigrantes en España

El CIS-OBEXE (Cea D'Ancona y Valles Martínez, 2012) incluyó en su encuesta una pregunta directa y abierta para poder conocer la asociación espontánea de procedencias de los inmigrantes extranjeros. La pregunta que se hizo fue la siguiente: “Cuando se habla de inmigrantes extranjeros que viven en España, ¿en quiénes piensa Ud. de manera inmediata?”. En los años 1993-2000, los encuestados respondieron con “marroquíes” o “norteafricanos” en mayor medida, esto es, entre 4 y 6 de cada diez españoles encuestados indicaban que los inmigrantes que vivían en España en esos años procedían de Marruecos o del Norte de África. La respuesta “africanos en general” fue

dada entre un 12 o 15% de los encuestados. En tercer lugar, con apenas un 6% de las respuestas, figuraban los “latinoamericanos”. Por otro lado, la respuesta “ciudadanos de la Unión Europea” solo obtuvo entre el 2 y el 3% de las respuestas.

Tabla 1.7. Asociación por procedencia del inmigrante extranjero en España

Banco de datos CIS (% vertical)	Marzo 1993	Junio 1996	Febrero 2000	Sept. 2007	Sept- Oct. 2008	Octubre 2009	Sept- Oct. 2010
Marroquíes, norteafricanos	41	50	58	31	25	24	24
Africanos	13	12	12	9	11	10	6
Latinoamericanos	6	6	5	25	23	23	24
Personas de raza negra	5	4	2	2	3	3	2
Europeos de la U.E.	1	3	2	-	-	1	1
Portugueses	5	3	1	-	-	-	-
Europeos Este, URSS	1	1	2	16	12	13	15
Asiáticos	1	1	1	2	2	2	3
Ninguno en particular	-	2	2	1	3	1	2
Otros	-	-	-	2	6	7	8
NS/NC	20	15	13	11	14	16	16
Base muestral	2.499	2.493	2.443	2.778	2.768	2.836	2.800

Fuente: CIS-OBERAXE, 2011

Si analizamos la percepción de nacionalidad con los inmigrantes residentes en España, se puede observar cómo, a veces, percepción y realidad coinciden. Por ejemplo, en el año 1996 sí son los inmigrantes de Marruecos los inmigrantes más numerosos. Sin embargo, en el resto de percepciones los encuestados no son fieles a la realidad demográfica, pues ni africanos ni latinoamericanos ocupan los primeros puestos en el año 1996. El primer lugar de los marroquíes tanto en la percepción como en la realidad se repite en todos los años analizados, excepto en el año 2010 en el que la primera nacionalidad censada correspondía a la rumana que ocuparía en la percepción la cuarta posición.

Tabla 1.8. Nacionalidades de las diez principales comunidades de extranjeros con permiso de residencia en España a 31 de diciembre de cada año

1996		2000		2007	
País	%	País	%	País	%
Marruecos	14.3	Marruecos	22.3	Marruecos	16.3
R. Unido	12.7	R. Unido	8.3	Rumania	15.2
Alemania	8.5	Alemania	6.8	Ecuador	9.9
Portugal	7.1	Francia	4.7	Colombia	6.4
Francia	6.1	Portugal	4.7	R. Unido	5
Italia	4	Ecuador	3.4	Bulgaria	3.2
Argentina	3.4	Italia	3.4	Italia	3.1
Perú	3.3	China	3.2	China	3
R.	3.3	Perú	3.1	Perú	2.9
Dominicana		R. Dominicana	3	Portugal	2.6
EE.UU	2.9				
Total	538.984	Total	895.720	Total	3.979.014

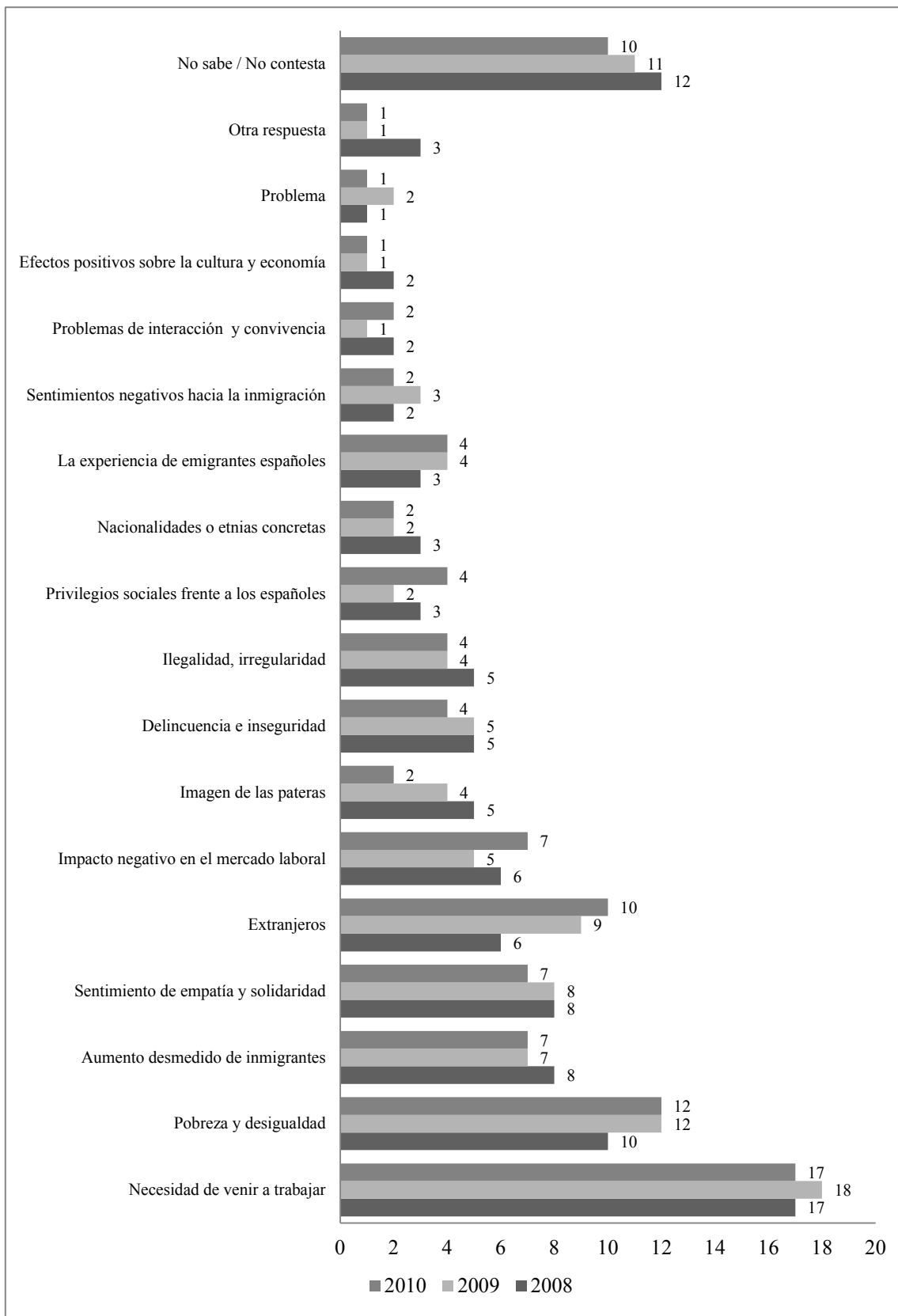
2008		2009		2010	
País	%	País	%	País	%
Rumanía	16.1	Marruecos	16	Rumania	17.1
Marruecos	16.1	Rumania	15.7	Marruecos	16
Ecuador	9.4	Ecuador	9.2	Ecuador	8.1
Colombia	6.1	Colombia	6	Colombia	5.5
R. Unido	4.9	R. Unido	4.6	R. Unido	4.6
China	3.2	China	3.2	Italia	3.5
Italia	3.1	Italia	3.1	Bulgaria	3.3
Bulgaria	3.1	Bulgaria	3.1	China	3.2
Perú	2.9	Perú	3	Perú	2.8
Portugal	2.7	Portugal	2.6	Portugal	2.7
Total	4.473.499	Total	4.791.232	Total	4.926.608

Fuente: CIS-OBEXAXE, 2011

1.2.1.3. Percepción social de los inmigrantes en España

Una de las cuestiones más importantes entorno a la inmigración es cómo es percibida socialmente. De este modo, la encuesta CIS-OBEXAXE (Cea D’Ancona y Valles Martínez, 2012) incluyó en el año 2008 la siguiente pregunta: “Cuando oye la palabra inmigración, ¿qué es lo primero que le viene a la mente?”. Con esta pregunta se deseaba saber el posicionamiento inicial ante la inmigración por lo que se buscaba una respuesta inmediata. En la figura 14 se muestran las respuestas ofrecidas en los tres años en los que se ha hecho esta pregunta.

Figura 1.14. Asociación espontánea de la voz inmigración. Encuestas CIS-OBEXE de 2008 a 2010 (%)



Fuente: CIS-OBEXE, 2011

En la tabla 9 aparecen categorizadas en menciones positivas, neutras y negativas. Como se puede ver las menciones positivas, aunque siguen sumando más que las negativas o neutras (por separado), no han avanzado sino que se han mantenido prácticamente igual o han retrocedido ligeramente en el último año (42% en 2009; 41% en 2010). En lo que respecta a las negativas, avanzan tímidamente.

Una de las respuesta que mayor número de personas ha dado es la de “necesidad de venir a trabajar”, con un 17% en 2008 y 2010 y un 18% en 2009. Esta respuesta, de carácter positivo, ofrecía cifras similares a las respuestas negativas “aumento desmedido de inmigrantes” e “impacto negativo en el mercado laboral”, ambas con un 7% en el año 2010. También se han tenido en cuenta una serie de respuestas que pueden calificarse como neutras. En el año 2010 esta categoría reunió las respuestas del 14% de los encuestados. La respuesta “extranjero”, incluida dentro de las neutras, fue la de mayor frecuencia alcanzando un 10% de menciones en el año 2009, frente al 9% en 2009 y al 6% en 2008. La mayor variación de respuesta observada entre el año 2009 y 2010 se encontraba en las respuestas “impacto negativo en el mercado laboral” y “privilegios sociales frente a los españoles”, aumentando dos puntos porcentuales.

Tabla 1.9. Asociación espontánea de la palabra “inmigración” en las encuestas CIS-OBERAXE

Encuesta CIS-OBERAXE	Menciones positivas (+)	Menciones neutras (/)	Menciones negativas (-)
2008	39	15	32
2009	42	15	29
2010	41	14	31
Verbatim condensado	<p>Necesidad de venir a trabajar</p> <p>Analogías con la experiencia de emigrantes españoles</p> <p>Pobreza y desigualdad</p> <p>Sentimiento de empatía y solidaridad</p> <p>Efectos positivos sobre la cultura y economía</p>	<p>Extranjeros</p> <p>Nacionalidades o etnias concretas</p> <p>Imagen de las pateras</p>	<p>Aumento desmedido de inmigrantes</p> <p>Impacto negativo en el mercado laboral</p> <p>Delincuencia e inseguridad</p> <p>Ilegalidad, irregularidad</p> <p>Sentimientos negativos hacia la inmigración</p> <p>Privilegios sociales frente a los españoles</p> <p>Referencias genéricas a que es un problema</p> <p>Problemas de integración y convivencia</p>

Fuente: CIS-OBERAXE, 2011

Si se analizan los datos recogidos en la tabla 9, se puede afirmar que cuando se preguntó a los encuestados sobre la inmigración, los pensamientos positivos seguían superando a los negativos y neutros. La “necesidad de venir a trabajar” continuaba siendo la respuesta de mayor frecuencia (17% en 2008 y 2010; 18% en 2009). La segunda respuesta que más encuestados han dado es la “pobreza y desigualdad” (12% en 2010 y 2009; 10% en 2008) y la tercera fue “extranjeros” (10% en 2010; 9% en 2009; 6% en 2008). Esta última respuesta ha desplazado a “sentimientos de empatía y solidaridad” (7% en 2010; 8% en 2008 y 2009) y “aumento desmedido de inmigrantes” (7% en 2010 y 2009; 8% en 2008). La respuesta de carácter negativo “impacto negativo

en el mercado laboral” aumentó dos puntos este último año (7% en 2010; 5% en 2009; 6% en 2008), dato que puede estar relacionado con la crisis económica. Otra respuesta que ha aumentado en el último año fue la de “privilegios sociales frente a los españoles” (4% en 2010; 2% en 2009; 3% en 2008).

1.3. Opiniones sobre la inmigración en los medios de comunicación

Siguiendo las palabras de Wieviorka (2009, p. 145), “no se puede analizar seriamente el racismo contemporáneo sin interrogar sobre la influencia de los medios de comunicación en la progresión, la difusión y también la regresión del fenómeno”. Los medios de comunicación no son ajenos a las noticias migratorias, pues las transmiten, pero según el enfoque que den, cómo las focalizan, cómo se expongan, qué aspecto de ellas se destaquen, qué encuadre tengan, etc. la imagen que de la inmigración se dé puede ser muy diferente. De hecho, se puede afirmar que uno de los principales efectos de los medios es que “se aprende a calibrar lo que es importante en un determinado momento” (Igartua y Humanes, 2004, p. 244). En el presente epígrafe se indagará sobre los nexos asociativos a la inmigración, sus imágenes poliédricas y la forma en la que estas se convierten en realidades para la sociedad, una realidad configurada en muchos casos a través de las imágenes que los medios de comunicación ofrecen de este fenómeno.

Diversos investigadores (Igartua, Muñiz y Cheng, 2004, 2005; Muñiz, Igartua, Otero y Sánchez, 2008; Scheufele, 2000; van Dijk, 1987, 2007) han indicado la responsabilidad de los medios de comunicación en la activación de actitudes racistas. Uno de los factores que más influyen es la imagen que de los inmigrantes ofrecen los medios. En general, cuando tratan el tema migratorio, se recurre a retratos estereotípicos, sin profundizar en la realidad de este fenómeno. Además, se suelen dar noticias relacionadas con la inmigración de carácter negativo y en función de “cómo se categoricen y califiquen los actos y las personas, la localización que se dé a la información en una sección o en otra (al principio, al final), la extensión de la noticia” (Cea D’Ancona y Valles Martínez, 2012, p. 321) la percepción de la opinión pública será diferente. Por ejemplo, el hecho de especificar la nacionalidad cuando se ha detenido a un delincuente hace que el público le identifique con una persona de determinado origen étnico, nacionalidad, cultura, etc. y que asocie esta nacionalidad con

la delincuencia (Cea D’Ancona y Valles, 2010). A este respecto, Wieviorka (2009, p. 151-152),

“el hecho de indicar o no su patronímico en una nota de diario local que da cuenta de su arresto y la utilización de calificativos como “inmigrante” o “magrebi” pesan considerablemente sobre las percepciones populares del incidente. Si éstas están presentes, confirman la idea de que existe un vínculo entre inmigración y delincuencia y contribuyen a reforzar la hostilidad hacia los inmigrantes (...) Para contrarrestar esta hostilidad no es suficiente con que los diarios se doten de normas deontológicas destinadas a cerrar la vía a prejuicios racistas. Éstos son susceptibles de alimentarse también con la ausencia de mención (patronímico, origen, etc.), ya que la prensa puede ser acusada de querer proteger a los inmigrantes: si evita evocar su nombre o su origen, ¿no es precisamente porque son factores propios de la delincuencia?”

Asociar nacionalidad y delincuencia es una de las rutinas más habituales en los medios de comunicación, en especial, en las noticias informativas. Aunque la nacionalidad no suele mencionarse cuando el delincuente es de origen nacional, sí se explicita cuando se trata de un inmigrante o un miembro de una minoría étnica. Esta práctica fomenta

“una especie de correlación ilusoria entre las características distintivas de los actores protagonistas de una noticia (su origen geográfico, su nacionalidad, su condición de inmigrante) y ciertas conductas o atributos negativos de estos (actos criminales, altercados callejeros, revueltas, venta o consumo de drogas, actos de terrorismo, etc.), los medios informativos están fomentando y/o reforzando actitudes estereotípicas que pueden conducir, a su vez, a conductas discriminatorias y de exclusión social hacia los inmigrantes extranjeros” (Igartua, Otero, Muñiz, Cheng y Gómez, 2006, p. 5).

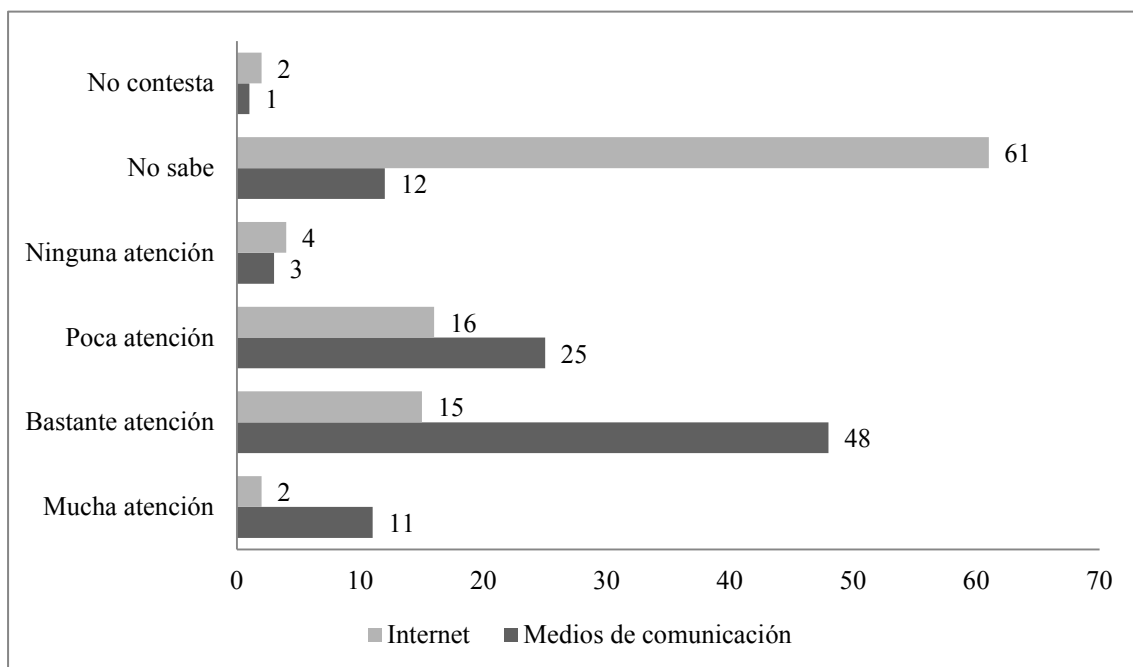
La encuesta que anualmente realiza CIS-OBERAXE (Cea D’Ancona y Valles Martínez, 2012) incluyó en el año 2009 dos preguntas que giraban en torno al tema migratorio y los medios de comunicación. Tal y como indica el informe, con la primera de las preguntas se obtenía que

“un 54% de los encuestados atribuía (de manera “fundamental”) a “la propia experiencia de convivencia con inmigrantes” las opiniones que sobre éstos había en España (un 13% lo hacía de manera secundaria). La referencia a “las noticias de los medios de comunicación” se consideraba “fundamental” por el 26% (y un 29% la señalaba en segundo lugar). Las dos respuestas sugeridas restantes (“la opinión de personas cercanas”, “las opiniones e ideas de los políticos”) obtenían porcentajes muy inferiores (entre un 10% y 3%)” (Cea D’ Ancona y Valles, 2011, p. 324-325).

En el año 2010 la pregunta que se realizó – “¿Cree que, en general, los medios de comunicación (televisión, radio, prensa) prestan mucha, bastante, poca o ninguna atención al tema de la inmigración?”- indagaba sobre la atención prestada por parte de los medios de comunicación (televisión, radio y prensa) e internet al tema migratorio. A esta pregunta contestaron el 87% de los 2.800 encuestados que mostraron una clara decantación sobre el grado de atención que se cree prestan al tema de la inmigración, tal y como se puede ver en la figura 1.15. La respuesta “no sabe” solo fue ofrecida por un 12% de los encuestados cuando se preguntaba sobre los medios en general. Si nos centramos en las respuestas dadas cuando fueron preguntados por los medios en general, un 48% respondió que a los inmigrantes se les concedía “bastante atención” por parte de los medios de comunicación, seguida por un 25% de los que opinaban que “poca atención”.

La pregunta que se realizó después de la anterior –“¿Cree que en Internet se presta mucha, bastante, poca o ninguna atención al tema de la inmigración?”- solo fue contestada por 1.038 encuestados, lo que supone el 37% de la muestra. Si analizamos las respuestas válidas obviando el dato de aquellos que contestaron “no sabe” –un 61% de los encuestados-, esto es, si tomamos como muestra los 385 encuestados que respondieron con mucha, bastante, poca y ninguna atención las cifras son las siguientes: “poca atención” el 42% y frente al 40% que contestaron “bastante”. Las respuestas “ninguna” y “mucha” fueron las menos contestadas, con un 11% y 6% respectivamente.

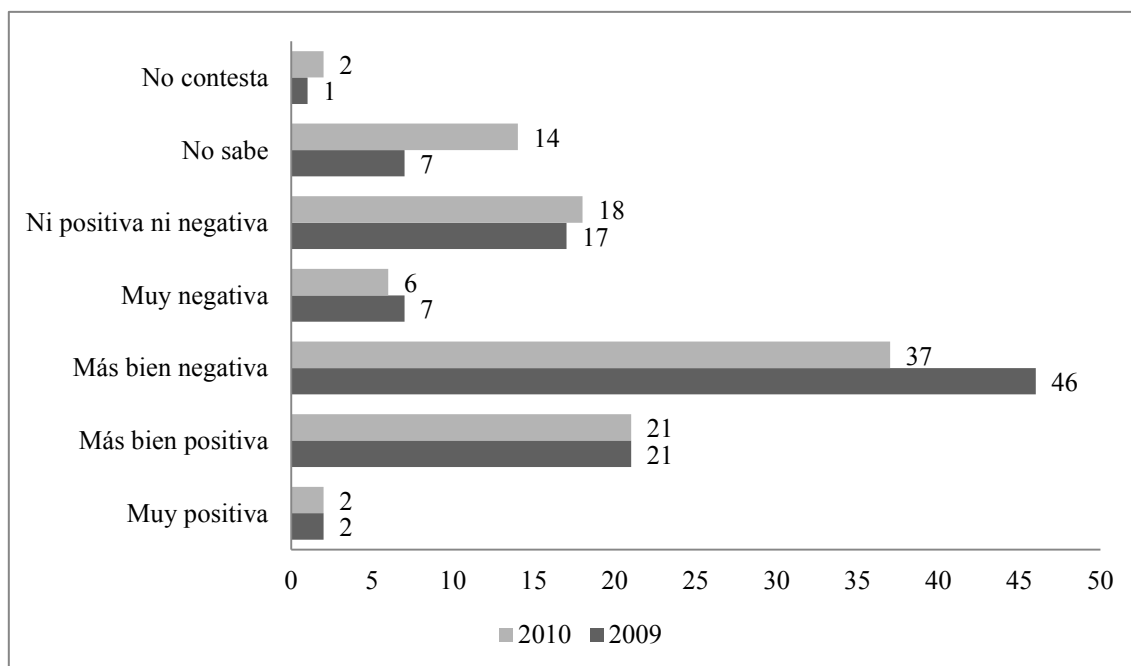
Figura 1.15. Relevancia de la inmigración en los medios de comunicación e Internet.
Encuesta CIS-OBEXE 2010 (%)



Fuente: CIS-OBEXE, 2012

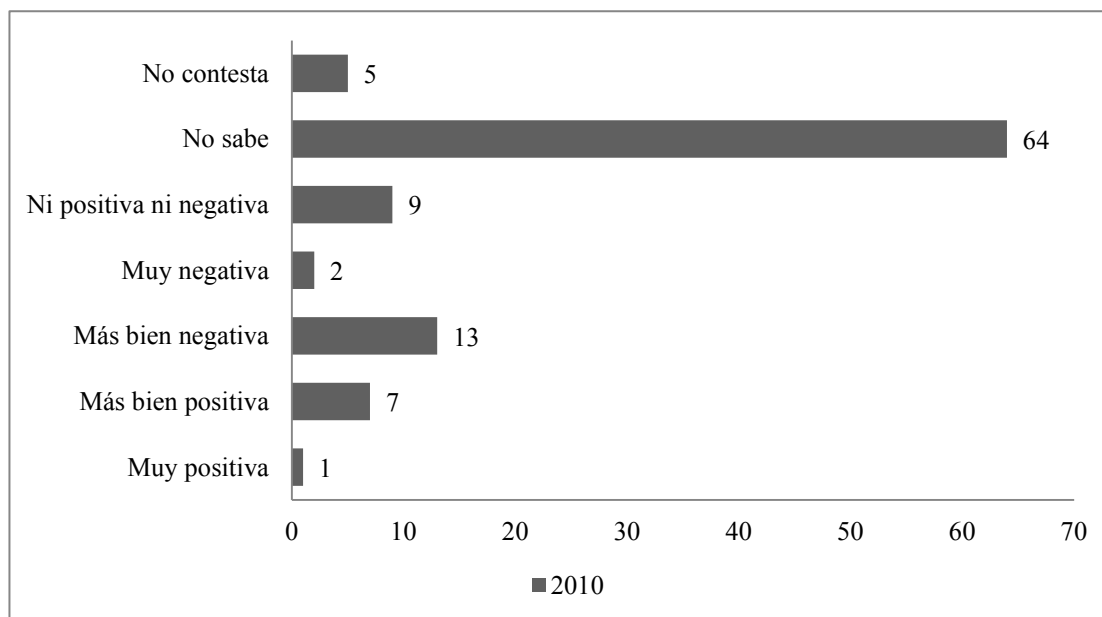
Una vez cuestionado sobre la presencia de la inmigración en los medios de comunicación e Internet, la encuesta CIS-OBEXE (Cea D’Ancona y Valles Martínez, 2012) planteó a los encuestados qué imagen se transmite en los medios sobre este fenómeno. La primera pregunta, formulada por primera vez en la encuesta de 2009, fue la siguiente: “Y en todo caso, ¿cree que la imagen que transmiten los medios de comunicación (TV, radio, prensa) sobre los inmigrantes es muy positiva, más bien positiva, más bien negativa, muy negativa?”. A pesar de que a los medios de comunicación se les sigue atribuyendo el mostrar una imagen negativa de la inmigración, en el 2010 parece haberse registrado un avance. La valoración “más bien negativa” desciende en nueve puntos porcentuales y la “muy negativa” en uno. Sin embargo, este descenso no recae en la valoración positiva, sino en las respuestas “no sabe” y “no contesta”, que duplica su cifra, mientras que la valoración “más bien positiva” asciende en dos puntos.

Figura 1.16. Valoración de la imagen de la inmigración en los medios de comunicación. (%)



Fuente: CIS-OBERAXE, 2012

En la figura 1.17 se pueden ver los datos referidos exclusivamente a Internet, en el que se puede apreciar como las respuestas “no contesta” y “no sabe” han sido las mayoritarias entre los encuestados, con un 69%.

Figura 1.17. Valoración de la imagen de la inmigración en Internet. (%)

Fuente: CIS-OBERAXE, 2012

1.4. Resumen y conclusiones

El presente capítulo tenía como objetivo analizar la evolución de la inmigración en España. En los últimos años, especialmente en el lustro anterior a la crisis económica que vive en la actualidad el país, España se convirtió en un país receptor de inmigrantes de todas las partes del mundo, convirtiéndose en un sector importante y clave no solo de la sociedad, sino también de la economía. Muchos de estos inmigrantes se han asentado de forma estable en el país, integrándose en la sociedad y formando parte de ella activamente. Así, en los últimos diez años el porcentaje de población inmigrante ha crecido de forma exponencial, llegando a alcanzar un 12% de población, una cifra muy considerable. Analizar este porcentaje de población resulta fundamental para este trabajo de investigación, ya que servirá de elemento de contraste con los estudios realizados. Además, se debería tener en cuenta que este 12% es una cifra oficial y no se tiene en cuenta a los inmigrantes en situación irregular, aquellos que estando presentes en el país y participando activamente en él no han regularizado su situación, por lo que esta cifra se podría llegar a elevar.

Conocer las características de este porcentaje de población es importante para poder realizar un análisis y comparación con la población inmigrante que aparece en televisión. En el presente capítulo se han analizado las características de esta población desde diferentes variables. Así, se ha estudiado la procedencia –según los datos, principalmente de Marruecos y Latinoamérica-, el género –hombres y mujeres llegan a España en porcentajes similares-, edad –la mayoría de los hombres se sitúa en el tramo de edad de 30-39 años y el de mujeres el de 20-29 años-; y el lugar de establecimiento –principalmente en Cataluña y Comunidad de Madrid y donde menos en Extremadura y Cantabria-.

Otro aspecto que se ha estudiado es la opinión pública de los españoles ante la inmigración, un aspecto que ha ido variando a medida que ha aumentado su presencia en el país, llegando incluso a situarse entre uno de los temas que más preocupaban a los ciudadanos. Finalmente y relacionado con el aspecto anterior, se han analizado las diferentes opiniones que de la inmigración se ofrecen en los medios de comunicación, pues estos son uno de los elementos claves que conforman nuestra visión del mundo. De hecho, diversas investigaciones (Igartua, Muñiz y Cheng, 2004, 2005; Muñiz, Igartua, Otero y Sánchez, 2008; Scheufele, 2000; van Dijk, 1987, 2007) han señalado que son un elemento clave en la activación de actitudes racistas.

En el siguiente capítulo se analizarán en profundidad términos como racismo y prejuicio, así como sus diferentes modalidades, y se hablará sobre la teoría del contacto, un punto de partida en la investigación en las formas de intervención para luchar contra el prejuicio. De forma especial, se incidirá en la teoría del contacto parasocial y contacto intergrupales mediático.

CAPÍTULO 2

RACISMO, PREJUICIO Y TEORÍA DEL CONTACTO

2.1. Racismo

Según el Diccionario de términos técnicos de la psicología (Cosacov, 2007, p. 275), el racismo⁹ es “la creencia en la existencia de razas definidas o puras, siendo unas superiores a otras en términos absolutos”. También lo define como “la doctrina antropológica o política basada en este sentimiento y que en ocasiones ha motivado la persecución de un grupo étnico considerado como inferior”. La concepción del racismo no es unívoca y va ampliándose en la misma medida que aumentan las propuestas teórico-metodológicas que dan respuesta a conductas y actitudes de rechazo a personas por su origen étnico, nacional, cultural o religioso. El racismo, en su conceptualización tradicional, queda definido como “el proceso de marginalizar, excluir y discriminar a aquellos definidos como diferentes sobre la base de un color de piel o pertenencia grupal étnica” (Wetherell, 1996, p. 178). Sin embargo, tal y como señala Cea D’Ancona (2009, p. 16), “también se habla de racismo de clase, de racismo cultural y de «racismo sin razas»”.

Compilando diversas definiciones de expertos, el racismo sería un comportamiento social apoyado en las ideas e instituciones socio-políticas que lo sustentan. Incluiría una serie de mecanismos diferentes y complejos, aprendidos desde la infancia¹⁰ que consistiría en clasificar a las personas en grupos, en función de una serie de diferencias que pueden ser reales o imaginarias en las que lo que es realmente importante es que esas diferencias sean creíbles y creídas por los individuos. Estas diferencias se asocian a comportamientos –también reales o imaginarios- de las

⁹ Los investigadores sociales se han afanado en buscar las razones que explican por qué una persona puede ser racista o tener prejuicios hacia otra persona. Gordon Allport (1954) señaló la competencia como una de las condiciones más poderosas que favorece la aparición de prejuicios, aspecto que se ha visto confirmado en los estudios de Walker y Pettigrew (1984), Giles y Evans (1986), O’Sullivan y Wilson (1988), Bobo (1988) y Quillian (1995). Blumer (1958) señala la teoría del prejuicio racial como una respuesta a amenazas y a privilegios grupales establecidos, en función de las condiciones económicas y del tamaño del endogrupo. Otros autores han señalado que la competencia por recursos limitados, como sanidad, empleo, vivienda, enseñanza, etc. es lo que lleva a magnificar la presencia de inmigrantes y a sentirlos como una amenaza al *status quo* (Walker y Pettigrew, 1984; Valles, Cea e Izquierdo, 1999; Solé, Parella, Alarcón, Bergalli y Gibert, 2000). La amenaza se siente especialmente cuando el contexto económico no es favorable, percibiéndose a los otros como rivales en la batalla por los recursos (Hargreaves y Leaman, 1995, p. 21). Van Dijk (1987, p. 55), señala que las “diferencias culturales” dominan como tópico para explicar el racismo, especialmente con la sentencia de “que los que vienen deberían acogerse a las normas de la sociedad a la que llegan”.

¹⁰ Tal y como señala Albert Memmi (2000, p. 112), “el racismo es un discurso cultural que nos rodea desde la infancia, en el aire que respiramos, en los consejos y formas de pensar de nuestros padres, en los ritos culturales. Estamos expuesto a él en el colegio, en la calle y en los periódicos e incluso en las obras de la gente a la que se supone que se debe admirar y que de hecho pueden ser admirables”.

personas del grupo y se generalizan para todos sus miembros cuyo objetivo es justificar una jerarquía entre los grupos, haciendo creer que unos son mejores que otros. Esta jerarquía es la que nos hace aceptar los privilegios de las personas de una comunidad sobre las de otra, en términos de bienes sociales: poder, prestigio y dinero y tiene el poder de hacer recaer la culpa en la desventaja en la víctima, porque se hace creer a todos la explicación de que algunas personas valen más y por lo tanto merecen más y mejor por el simple hecho de ser clasificado en un grupo y no en otro. Teun van Dijk (2008, p. 18) apoya esta idea al señalar que

“el racismo es un sistema de abuso de poder, de dominación –en muchos lugares del mundo- por gente de origen europea (“blanca”) contra gente no-europea de apariencia o de cultura diferentes. Ese sistema consiste en prácticas cotidianas de discriminación basadas sobre, y legitimadas por, actitudes e ideologías racistas. Ese racismo no solamente se manifiesta en prácticas violentas o abiertamente hostiles, sino también en las formas cotidianas sutiles de problematización, de exclusión y de inferiorización contra los Otros y las Otras”.

Es importante señalar que el tipo de diferencias que se emplean para clasificar a las personas en grupos son muy variadas. Las diferencias físicas son algunos de los argumentos más empleados, porque tienen el poder y la eficacia de marcar a las personas a simple vista. Sin embargo, se emplea una amplia variedad de diferencias, tales como la religión, la lengua materna, el lugar de procedencia, el sexo, las costumbres, etc. Por este motivo se ha propuesto emplear el término xenofobia en vez de racismo, como un concepto “paraguas” que incluye más fácilmente las diferencias que no son físicas o no están asociadas al concepto de “raza”, ya que existe actualmente un amplio acuerdo entre la comunidad científica a la hora de rechazarlo por inconsistente y carente de validez (Grupo INTER, 2007, p. 204). El hecho de incidir en las diferencias y no en las igualdades nos aleja de aquellas personas o grupos que categorizamos como “otros”, estableciendo categorías y emitiendo juicios de valor que conducen a realizar una jerarquización de las personas en función de criterios aleatorios y carentes de validez. No debemos olvidar que el racismo es un proceso dinámico que depende de muchos condicionantes y circunstancias, en el que no hay causas ni explicaciones únicas, ya que los motivos que mueven a las personas, grupos e instituciones son diferentes y validados sobre creencias imaginadas y propias. El

colectivo IOE –Colectivo de Intervención Sociológica- (1999, p.3) ha elaborado una lista en la que se establecen los diferentes aspectos que se valoran para jerarquizar a los inmigrantes, uno de los grupos víctima del racismo. La nacionalidad sería uno de ellos, entendiendo, que esta se demuestra mediante la documentación que acredita ser ciudadano o no del estado en cuyo territorio se reside. De este modo, la mayor discriminación se produce en relación a los inmigrantes indocumentados. La cultura, compuesta por el sistema de valores, símbolos y prácticas, donde se incluyen la lengua, las tradiciones, las creencias, etc., que contribuye a conferir una cierta identidad social a sus adherentes, sería elemento discriminador cuando la cultura mayoritaria se siente superior a la cultura minoritaria o bien considera que la presencia de esta puede contaminar o debilitar la cohesión social que proporciona la cultura dominante. En el caso de España, por ejemplo, la cultura gitana ha sido tradicionalmente discriminada y también lo ha sido con frecuencia la cultura islámica. Las diferencias en la imagen corporal como el color de la piel, la forma de los ojos u otros rasgos físicos, esto es, el fenotipo, sería otro de los aspectos para discriminar a las personas. El caso más frecuente se produce en relación a las personas de piel negra pero también aparece hacia los individuos de tez morena –magrebíes, indios americanos...-, de ojos rasgados, como asiáticos, etc. La posición económica o las diferencias de acceso, condiciones de trabajo y participación en la renta están en el origen de diversas formas de discriminación económica y laboral, que afectan también a los extranjeros. No se discrimina, desde este punto de vista, a los inmigrantes “cualificados” que ocupan buenos empleos en empresas solventes, sino a los que se buscan la vida alternando empleos precarios y temporadas en paro. El género, como la diferencia anterior, atraviesa a todos los colectivos, siendo en este caso la mujer la destinataria habitual de diversas formas de discriminación.

Teun van Dijk (2003, p. 23) señala que “las autoridades y la policía son mucho menos eficaces al combatir este tipo de actos que cuando se enfrentan a otros actos de terrorismo”, al indicar que el racismo está normalizado, institucionalizado y poco perseguido desde las instituciones ya que al ser una actitud conservadora busca mantener el *status quo* y los privilegios de las personas y grupos que lo ejercen, muchas veces respaldados por las instituciones. El racismo se recrudece cuando se dan situaciones de lucha por algo material o cuando un grupo siente que su posición privilegiada se ve amenazada, por ejemplo, en una competencia por los recursos, sobre todo en el terreno material o más tangible. De este modo, si se percibe que los recursos

materiales escasean y que se pierden derechos o privilegios adquiridos, se activan las conductas de lucha por el mantenimiento de los mismos, que pueden tomar tintes racistas. También se suelen dar situaciones racistas cuando hay un cuestionamiento de los privilegios, no tanto o no sólo en el terreno material o económico, sino en el cultural o axiológico. Así, si los grupos minoritarios cuestionan el estado establecido o si los grupos privilegiados perciben que su modo de vida es puesto en entredicho o surgen otras alternativas, se pueden desencadenar conductas racistas como justificación de la defensa de universos culturales considerados superiores a otros. También se producen situaciones racistas cuando un grupo dominante realiza un ejercicio de ostentación de poder, bien sea inconscientemente por inercia o normalización de la situación de desigualdad, bien sea conscientemente por mantener el control y reprimir cualquier intento por parte de las víctimas de reivindicar una situación más justa. Landowski (1993) considera la oposición nosotros/ellos como la piedra angular de la construcción de identidad social.

2.1.1. El origen de los conceptos raciales

Son varias las teorías sociales que han tratado de explicar el origen del racismo en el individuo. Se trazará un breve recorrido por las principales señalando las aportaciones más importantes que se han hecho en cada una de ellas, siguiendo las aproximaciones del trabajo titulado *Racismo: qué es y cómo se afronta. Una guía para hablar sobre racismo* realizado por el Grupo Inter (2005).

2.1.1.1. Teoría del desarrollo cognitivo

Deudora de las ideas piagetianas¹¹, esta teoría trata de conocer y encontrar los orígenes de los conceptos racistas, así como su desarrollo, centrándose en las primeras etapas del desarrollo del niño. Se considera a los niños como sujetos ingenuos, con escasa capacidad para manejar abstracciones complejas en las interacciones sociales, pero también con alta capacidad de comprensión. El racismo aparece en los niños en el

¹¹ Según Piaget, ningún conocimiento es una copia de lo real, porque incluye, forzosamente, un proceso de asimilación a estructuras anteriores; es decir, una integración de estructuras previas. Piaget descartó la idea de que la evolución del pensamiento y el desarrollo cognoscitivo fuese un proceso continuo o lineal, describiendo en cambio períodos o estadios en los que se configuran determinados esquemas característicos y en los que se generan las condiciones para que se produzca el salto al próximo estadio, caracterizado de una nueva manera y por nuevos esquemas.

periodo preoperacional¹², en el que el niño generaliza que si dos personas son semejantes en un aspecto, esto es, en raza, lo son en otros, como puede ser la inteligencia.

Autores como Wardle (1992) afirman que hasta la edad de siete años los niños tienen una capacidad limitada para relacionar ideas complejas sobre la identidad racial, por lo que no están capacitados para usar conceptos raciales de la manera que lo hace el adulto. Los niños no tienen ninguna concepción sobre el racismo, ya que no dan significado especial a términos relativos al color o a otras diferencias que posteriormente se verán cargadas de significados. Sin embargo, las investigaciones realizadas en este campo se han encontrado con dos problemas principalmente. Por un lado, algunas investigaciones muestran cómo los niños prefieren relacionarse con su propio grupo, mejor que con otro desde muy temprana edad. Por otro lado, las investigaciones están planteadas desde la perspectiva del adulto, con sus planteamientos, estereotipos y prejuicios, sin escuchar realmente al sujeto de las investigaciones y sin tener en cuenta ni observarle en su propio entorno natural. Tal y como señala el Grupo Inter (2005, p. 73),

“no se trata de encontrar los prejuicios como previamente los ha definido el adulto, sino encontrar los prejuicios definidos en la práctica por cada grupo edad y por cada individuo. No se trata de que los sujetos respondan a temarios predefinidos sobre temas étnicos o raciales sino ver como se definen en la práctica frente a estas materias. Más que obtener respuestas reproducibles se trata de conocer cómo se definen la práctica frente a estas materias”.

Desde esta perspectiva se pueden extraer don grandes ideas. Por un lado, esta teoría se plantea cómo se elabora el racismo y el prejuicio, así como su aplicación a la realidad cotidiana por parte de los diferentes grupos. Por otro lado, profundiza en la capacidad que tendrían los niños para distanciarse de presupuestos adultos para poder actuar con diferentes grupos y conocer así sus ideas.

¹² Este periodo se da cuando el niño tiene entre dos y siete años. En él adquiere la capacidad de representación, utiliza símbolos, como palabras, dibujos, y además piensa sobre los objetos.

2.1.1.2. Teorías sociocéntricas

Esta teoría, a diferencia de la teoría del desarrollo cognitivo, analiza a la persona en entornos naturales con el fin de conocer cómo los sujetos crean sus propios significados en interacción con otros, bien con semejantes, bien con diferentes. Según esta perspectiva, los sujetos, desde las edades más tempranas, son capaces de aprender la interacción social, decidiendo sobre acciones complejas y serán los padres, la sociedad y la cultura quienes proporcionen información al niño. La interacción es importante en el análisis de cómo se produce el racismo ya que el sujeto, según la experiencia que tenga en la interacción, valorará su actitud. Vygotsky indica que hay que prestar atención a los contextos de colaboración e interacción en los que los niños se forman ya que el niño aprende y se desarrolla en función de las relaciones que establece con otros individuos. Estas interacciones dotan al niño de las herramientas necesarias que le permitirán socializarse cuando sea mayor, ya que, según esta teoría, el niño imita al adulto y a otros modelos de su entorno, como los medios de comunicación.

Así en

“cada ocasión se produce el intercambio-imitación-mimetización con los diferentes agentes socializadores que influyen en el individuo (...) [que no es] un agente receptivo-pasivo, sino creador y adaptador de lo que recibe, y su capacidad para crear nuevas respuestas a partir de las que el entorno le proporciona” (Grupo Inter, 2005, p. 75).

Desde esta perspectiva, el origen del racista se explica desde los padres, la sociedad y la cultura que proporcionan información al niño. El racismo no sería, por tanto, algo innato o instintivo que desarrolla el niño, sino fruto de una absorción y asimilación pasiva de los mensajes percibidos del ambiente más cercano, como son los padres y la sociedad en la que vive. El conocimiento humano se desarrolla gracias a las interacciones sociales y estaría determinado por la memoria social y las experiencias e interpretaciones que darían lugar a una “mente social”, la cual ayuda a los sujetos a interpretar, analizar e incluso justificar normas morales, jerarquías, desigualdades, etc. Según esta teoría, el desarrollo de actitudes raciales sigue un patrón constante de una persona a otra, ya que se basaría en el aprendizaje realizado por parte del niño según el entorno más cercano, sin embargo, es diferente de una persona a otra ya que este es diferente de un niño a otro.

2.1.1.3. La construcción social del racismo

Desde la Sociología y la Antropología se plantea que el racismo es una construcción social que surge en el contexto de un discurso, un sistema de creencias y una estructura social que ve de forma natural la desigualdad, la exclusión y la discriminación. Teun van Dijk (2003) es uno de los autores que defiende esta idea al afirmar que “el racismo es un sistema de dominación, de abuso de poder étnico. No es natural sino una construcción social del grupo dominante para ejercer, mantener y legitimar su dominación y la desigualdad social”. Una de las tesis sobre cómo se produce el racismo señala la contribución de la ciencia ya que las Ciencias Naturales habría creado la noción de raza y las Ciencias Sociales habrían contribuido a su difusión (Grupo Inter, 2005). El Diccionario Crítico de las Ciencias Sociales (2012) señala que el término racismo

“surge a mediados del presente siglo comúnmente asociado, de forma peyorativa, a las doctrinas y la praxis del régimen nacionalsocialista alemán relativas a la superioridad de unas razas sobre las demás. El término racismo (racism, racisme, Rassismus, razzismo) se extiende desde el inglés y el francés a las otras lenguas europeas tras la Segunda Guerra Mundial, en el contexto de la derrota del nacionalsocialismo y el conocimiento del exterminio sistemático de los judíos europeos. Su uso supone, por tanto, una condena a la ideología y la práctica racial de los nazis y coincide con el abandono del término raza en cualquier acepción asociada a la política o la Historia (Vid. Conze, 1990). Una de las primeras veces que el término se encuentra en círculos académicos, en un sentido concreto, para referirse al dogma sobre la superioridad de unas razas sobre otras, es en la obra de la antropóloga R. Benedict *Race and Racism* (1942). En los años siguientes, el término se irá asociando a otras experiencias, como la segregación racial en el sur de Estados Unidos o el régimen de Apartheid en Sudafrica. A partir de los años sesenta, el término sufre, como ha señalado Miles (1989) un proceso de inflación conceptual”.

Según esta perspectiva, el racismo sería una construcción social formada por estereotipos, prejuicios e ideologías, los cuales forman parte de una estructura mental alimentada por la propia realidad que mantiene a una parte de la población discriminada. De este modo, con el mantenimiento de las desigualdades, el individuo ve como natural que haya grupos sociales que no tienen los mismos derechos u oportunidades.

2.1.2. Tipos de racismo

A medida que ha ido evolucionando el tipo de racismo ejercido en la sociedad por los grupos dominantes a los grupos más desfavorecidos, las definiciones clásicas de racismo de Allport (1954) o de Ashmore (1970) han ido modificándose, apareciendo nuevos términos y teorías que buscan dar respuesta

“a la evolución, e incluso aparente desaparición, de los prejuicios raciales (especialmente los mantenidos hacia los afroamericanos en Estados Unidos). Bajo nombres como *racismo simbólico, moderno o aversivo* y *prejuicio sutil o latente*, diversos autores norteamericanos (por ejemplo, Gaertner y Dovidio, 1986; McConahay, 1986) y posteriormente europeos (por ejemplo, Pettigrew y Meertens, 1995) han descrito las características de esta nueva forma más sutil e indirecta de expresar el prejuicio hacia los exogrupos” (Navas, García, Rojas, Pumares y Cuadrado, 2006, p. 187).

Es a partir de los años setenta cuando se comienzan a desarrollar en EE.UU. teorías que señalaban la aparición de un nuevo tipo de racismo, pues desde “estos postulados se planteó que la sociedad había abandonado el *racismo tradicional*, caracterizado por apoyar la existencia de una desigualdad racial de unos grupos superiores sobre otros” (Muñiz, Serrano, Aguilera y Rodríguez, 2010). De este modo se propusieron nuevos tipos de racismo, como el denominado “racismo sutil” (Kinder y Sears, 1971) o el “racismo moderno” (McConahay, 1986). Kinder y Sears (1981) acuñaron otro término, como el “racismo simbólico”¹³. Katz (1981), por su parte, desarrolló otro término, “racismo ambivalente”. Estudios posteriores señalaron que existía otro tipo de racismo que estaba presente en las personas que no discriminaban abiertamente pero que aceptaban cierto grado de discriminación hacia otros grupos, el denominado “racismo aversivo” (Dovidio y Gartner, 2004). García, Navas, Cuadrado y Molero (2003, p. 138), señalan que “los puntos en común de todas estas aproximaciones son la persistencia de ciertos sentimientos negativos hacia los exogrupos raciales, y la explicación de la discriminación hacia ellos apelando a causas no raciales, como la violación de determinados valores o su implicación en actos delictivos”.

¹³ Este concepto también es adoptado por McConahay (1983), aunque este autor se terminó decantando finalmente por el racismo moderno, al ser el que mejor explicaba su tesis.

Tabla 2.1. Resumen de los tipos de racismo

Nombre	Autores Principales	Descripción de los Rasgos Principales
Racismo Simbólico	Kinder y Sears (1981); McConahay y Hough (1976); Sears (1988)	Los racistas simbólicos rechazan el racismo tradicional pero aún expresan prejuicio indirectamente (por ejemplo, en oposición a las políticas que ayudan a minorías raciales).
Racismo Ambivalente	Katz (1981)	Los racistas ambivalentes experimentan un conflicto emocional entre sentimientos positivos y negativos hacia grupos raciales estigmatizados.
Racismo Moderno	McConahay (1986)	Los racistas modernos ven al racismo como incorrecto, pero visualizan a las minorías raciales haciendo peticiones injustas y recibiendo demasiados recursos.
Racismo Aversivo	Gaertner y Dovidio (1986)	Los racistas aversivos creen en los principios igualitarios tales como igualdad racial pero tienen una aversión personal hacia las minorías raciales.

Fuente: elaboración propia

2.1.2.1. Racismo biológico o tradicional

Desarrollado a partir del s. XIX con el auge de las colonias, este tipo de racismo, de corte biológico o tradicional, interpreta la historia como una lucha natural de razas y, a partir de las diferencias en el color de la piel, los rasgos faciales, el tipo de pelo, etc., deduce diferencias genéticas y de ahí culturales. Este racismo está basado en los principios de naturalización, determinismo, desindividualización y jerarquización, en el que el establecimiento de desigualdades biológicas entre las razas conducía a una jerarquía de éstas, haciendo corresponder ciertas actitudes y hábitos culturales con un color de piel. Los racistas biológicos o tradicionales tienen como ideal la sociedad étnicamente homogénea, aquella en la que los “otros” no estarían presentes. Este tipo de racismo es la forma más clásica y extrema de discriminar a las personas.

François Bernier, médico y antropólogo, escribió en 1684 su obra *Nouvelle division de la terre par les différentes espèces ou races qui l'habitent* en la que se incluía la primera clasificación moderna de las distintas de las razas. Fue una obra controvertida pues Bernier concluía que los nativos americanos, indios, sud-asiáticos y norteafricanos

eran razas con características físicas distintas a otras. Algunos autores consideraron que su obra tenía connotaciones racistas, aunque hay otros que pensaron que se trataba de una aproximación científica primaria sin pretensiones de exclusión. Gobineau indicó en su obra más famosa, *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas (1853-1855)*, que la raza de los germanos, que habitaba en Gran Bretaña, Alemania, norte de Francia y Bélgica, era la única raza pura de las que proceden de la raza superior de los arios, puesto que las demás estaban mezcladas con las razas “negra” y “amarilla”. Su teoría sobre la superioridad racial influyó en algunos escritores alemanes y fue adoptada posteriormente por Adolf Hitler en su libro *Mi lucha*, al hablar del pueblo judío.

A pesar de que se ha demostrado que no existen diferencias genéticas significativas entre los grupos y que las diferencias físicas no van ligadas a las intelectuales, morales, éticas, etc., perdura un racismo biológico, aunque no es la corriente dominante (Grupo Inter, 2005, p. 76).

A modo de resumen, según esta perspectiva, las diferencias entre los individuos serían innatas dada la superioridad biológica de un grupo sobre otro. Lo que se busca es la raza pura ya que la mezcla la degenera, por lo que es necesaria la segregación física por lo que los otros grupos deben de ser excluidos, privándole de sus derechos, todo ello, en aras de que la raza se mantenga intacta. Sería el racismo más simple y más fácil de detectar, ya que, además, no se enmascara que una persona es racista ya que no tendrá ningún contacto con miembros de otras razas y lo dirá abiertamente.

2.1.2.2. Racismo simbólico

McConahay y Hough¹⁴ (1976) y Sears (1988) definen este racismo como la expresión, en términos de conductas simbólicas y símbolos ideológicos, del sentimiento de violación de valores por parte de los grupos objeto del prejuicio, en los que “prima el sentimiento de que los negros están violando valores apreciados, o que están demandando cambios en el estatus de su grupo que no están justificados” (McConahay y Hough, 1976, p.38). Kinder y Sears (1981) explican este proceso con los afroamericanos indicando que los racistas simbólicos justifican el afecto negativo que sienten hacia los negros mediante la creencia de que los negros no contribuyen al

¹⁴ Los estudios de McConahay y Hough, al igual que los de otros investigadores como Kinders y Sears, se desarrollaron en EE.UU. en los años setenta y ochenta, donde estaba en boga estudiar el racismo en clave de blancos vs. negros, de ahí que las referencias se hagan en relación a estos dos términos.

desarrollo de su país, pues no asumen los valores de la sociedad americana blanca. Justifican, según sus parámetros, este racismo con afirmaciones del tipo “no se esfuerzan lo suficiente” o “no les interesa destacar profesionalmente”, en vez de con argumentos tradicionales racistas como “son inferiores” o “tienen menor capacidad intelectual”, como sucedía en el racismo tradicional o biológico.

Según McConahay (1983) este tipo de racismo tendría tres elementos diferenciales. El primero sería el sentimiento de que los negros están pidiendo demasiado y que no están siguiendo las reglas aplicadas por otras generaciones a las minorías necesitadas. El segundo sería la falta de referencia personal al hacer esos juicios: la persona de raza blanca no se vería amenazada en su riqueza personal, sino que son los valores de la nación los que se ve amenazados. Y el tercero, sería el que se expresa en símbolos, más que en preferencias claras de distancia social.

Si se habla en términos generales, los racistas simbólicos creen en la superioridad cultural del propio grupo, alegando que los otros tienen los derechos que se merecen y exigen una separación cultural entre ambos, ya que el otro grupo puede vivir como quiera pero en áreas limitadas. Los otros deben aceptar la cultura del grupo dominante y olvidar la propia, esto es, doblegarse ante el país de acogida, renunciar a su propia identidad y asumir la identidad del grupo dominante. Cea D’Ancona (2009, p. 19) indica que el racista simbólico se caracteriza por,

“negar la existencia de discriminación contra las minorías raciales (se considera cosa del pasado). También, por el antagonismo hacia las minorías étnicas («exigen demasiado en sus reivindicaciones»); y el resentimiento o posicionamiento contrario a los tratamientos a su favor, aunque a su vez defiende la igualdad de derechos para todos”.

Según Cea D’Ancona (2009, p. 19), en el racismo simbólico “el rechazo a la inmigración se justifica por sus efectos negativos para la identidad nacional (idioma, cultura, tradiciones) junto al resentimiento hacia los tratamientos a favor del inmigrante frente al autóctono”. Esto es, el grupo siente que su identidad se está perdiendo por la llegada de otros grupos que están imponiendo su propia identidad por lo que justifica el sentimiento racista ante otras personas.

2.1.2.3. Racismo ambivalente

Katz (2003) plantea que la respuesta hacia determinados exogrupos está marcada por la ambivalencia que surge de mantener actitudes pro y contra ellos, de tal modo que los racistas ambivalentes sufren un conflicto emocional entre los sentimientos positivos y negativos hacia las minorías étnicas. La ambivalencia que sienten puede provocar una amenaza a la autoestima, puesto que, esta dualidad es el resultado de un conflicto entre los valores de igualdad (humanitarismo, justicia social, etc.) y el individualismo. El igualitarismo llevaría a tener sentimientos de simpatía hacia las personas de otra raza cuando se dan situaciones de injusticia social, pero el segundo, el individualismo abogaría por una defensa de lo propio en detrimento de los otros implicados. Esta dualidad produce, además, inestabilidad conductual ya que las respuestas del individuo serán positivas o negativas en función de que la actitud se active en una situación favorable o desfavorable. Las personas, que oscilan entre los valores de igualdad y de individualismo, muestran o una exagerada simpatía o una gran incomodidad cuando tienen contacto con personas de otra etnia. Esta conducta se conoce como amplificación de respuesta y se expresa en extrema bondad o todo lo contrario.

La ambivalencia del racismo latente hace que muchas personas que tienen discursos, comportamientos y actitudes antirracistas, puedan también presentar, en ciertas ocasiones, discursos, comportamientos y actitudes racistas. De este modo, el racismo y el antirracismo, o lo que es lo mismo, el igualitarismo y el individualismo anteriormente aludidos, no son fenómenos aislados y mutuamente excluyentes, sino que se entremezclan en la misma persona. Esta teoría lo que demuestra es que personas que se autodenominan como no racistas, pueden, en ocasiones, desarrollar actitudes y realizar comportamientos racistas. También puede suceder lo contrario: personas que se identifican con normas y valores racistas pueden, en determinadas ocasiones, comportarse con valores igualitarios ante las minorías.

2.1.2.4. Racismo moderno

Desarrollado principalmente en EE.UU. por McConahay y colaboradores (1986), se basa en percibir que los valores de la ética protestante están en peligro ya que, según esta teoría, los afroamericanos –u otras minorías- están amenazando los

valores genuinamente norteamericanos, basados en principios de democracia¹⁵. Oficialmente el racismo no se basa en prejuicios de corte biológico, sino en prejuicios relativos a los principios de justicia y equidad ya que, desde esta teoría, se tiene la percepción de que “los extranjeros” o “los otros”, con sus propios valores morales y éticos, no acaban de incorporarse a “nuestro” sistema de valores.

Según McConahay (1986), el racismo moderno se refiere a conductas simbólicas que revelan la idea de que el exogrupo, los otros, están acabando con valores arraigados de la sociedad de acogida, ejerciendo, además, presión para alterar el orden establecido. Los racistas simbólicos, además, creen que la discriminación es cosa del pasado y que las minorías están presionando para instalarse en lugares donde no son queridos. McConahay (1986, p. 91-126) añade que las personas con racismo moderno se caracterizan por: creer que ya no hay discriminación ya que las personas de otras etnias pueden competir en el mercado laboral y disfrutar de los mismos beneficios que los blancos; sentir que las personas de otras razas presionan a la sociedad para conseguir el mismo estatus y se están inmiscuyendo en lugares donde no se les quiere; creer que son injustas las estrategias que usan los negros¹⁶ para reclamar sus derechos; pensar que los beneficios que logran los negros son inmerecidos; y, finalmente, expresar su prejuicio de forma indirecta como, por ejemplo, oponiéndose a prácticas segregacionistas.

García, Navas, Cuadrado y Molero (2003, p. 138) aportan otras características a este tipo de racismo: la defensa de los valores tradicionales de la ética protestante – libertad de elección individual, igualdad de oportunidades, esfuerzo y autodisciplina-; la creencia de que los afroamericanos u otros grupos minoritarios no respetan estos valores y se aprovechan de la discriminación positiva; y, la existencia de un afecto negativo difuso hacia los miembros de los grupos minoritarios, como consecuencia de largos años de racismo institucional.

Este tipo de racismo puede ser difícil de detectar ya que las personas que lo ejercerían consideran que no lo son, ya que sus opiniones y creencias hacia los otros están formadas, según ellos, partiendo de hechos objetivos y considerarán que no están ejerciendo ninguna discriminación hacia los otros. Se pronunciarán, por ejemplo, en contra de los estereotipos negativos tradicionales y no estarán de acuerdo con medidas

¹⁵ Al igual que se ha indicado con los tipos de racismo precedentes, los estudios de McConahay y colaboradores se desarrollaron en EE.UU. donde los estudios predominantes eran los que centraban su objeto de análisis en el conflicto entre negros y blancos, de ahí las referencias a éstos en el cuerpo del texto.

¹⁶ McConahay se refiere a las personas negras por el contexto en el que están realizados estos estudios.

segregacionistas. De este modo, serán tuyas frases del tipo “yo no soy racista, pero...”, seguidas de una serie de estereotipos, tópicos y prejuicios hacia las minorías¹⁷. Este tipo de afirmación, muestra el temor de las personas a ser acusadas de racistas –algo que socialmente está mal visto en la actualidad y que no ocurría así en épocas pasadas, como cuando se daba el racismo biológico por antonomasia a finales del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX, en la denominada fase de la psicología de la raza que se explicará en el siguiente epígrafe-. Esto supondría ser estigmatizadas personal y socialmente, algo que, por otra parte, refleja el aspecto contradictorio del racismo actual, que, por un lado, se niega que exista pero por otro se da de forma más o menos visible.

2.1.2.5. Racismo aversivo

El racismo aversivo fue desarrollado por Gaertner y Dovidio¹⁸ (1983). Según esta teoría, el racismo está considerado negativamente, pero existe un conflicto en los sujetos. Por un lado, el grupo –los blancos- niega que tenga opiniones prejuiciosas y racistas, pero al mismo tiempo, reproduce creencias negativas inconscientes que mantiene hacia los miembros de las minorías étnicas –afroamericanos-, transmitidas de generación en generación y potenciadas institucionalmente durante muchos años¹⁹. El racista aversivo no piensa que haya razas superiores y cree que debe darse la igualdad de derechos entre los diferentes grupos, sin embargo, piensa que el “otro” debe dominar la cultura propia y ser aceptada por los otros. Estas personas no desarrollan una hostilidad manifiesta, sino que sienten una cierta incomodidad, inseguridad e incluso miedo hacia el otro grupo. Incluso estas actitudes negativas pueden pasar inadvertidas por la persona que alberga el racismo, al considerar que su actitud es la normal. Reconocer que no es normal supondría una amenaza para su propia imagen pues la disonancia que experimentan está basada en la existencia simultánea de sesgos raciales

¹⁷ Van Dijk (2003) señala que esto es una estrategia para mantener las apariencias que permite, después de auto presentarnos positivamente, realizar una serie de afirmaciones negativas sobre el otro.

¹⁸ Los estudios realizados por Samuel L. Gaertner y John F. Dovidio están realizados en EE.UU., donde, en los años en los que estos investigadores realizaron sus observaciones, era, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, objeto de estudio el trato que los afroamericanos recibían por parte de los blancos. Es por este motivo que sus alusiones al racismo se hace en términos de blanco y negro, ya que fueron las razas que estos investigadores y tantos otros, sometieron a análisis. De este modo, los estudios norteamericanos están “centrados en una peculiar reacción conflictiva blanco-negro” (Espelt y Javaloy, 1997).

¹⁹ Tal y como se ha expuesto, el racismo aversivo y el ambivalente presentan ciertas similitudes, si bien la diferencia entre uno y otro reside en la manera propuesta por los autores para resolver el conflicto.

inevitables y de adherencia a principios no discriminatorios.

Del mismo modo, la persona racista aversiva refleja un favoritismo endogrupal más que un rechazo exogrupal, de tal modo que en una situación de superioridad jerárquica tenderá a favorecer a los que son como él más que a los otros, pero no discriminará en situaciones en las que existan normas sociales claras y en las que la discriminación sea obvia para ellos mismos y los demás. Los racistas aversivos defienden un tratamiento igualitario hacia todos los grupos, pero inconscientemente experimentan incomodidad hacia las personas de diferente etnia, por lo que intentan evitar contactos interraciales. Rara vez tienen contacto con personas de otra etnia, pero cuando se produce el contacto, experimentan ansiedad e incomodidad y se adhieren estrictamente a las reglas y a los códigos de conducta establecidos. De este modo, las actitudes negativas están derivadas del propio proceso de socialización, mientras que las positivas son el resultado de las normas sociales que imponen valores como justicia e igualdad y de un sentimiento de simpatía hacia estos grupos por el trato recibido en el pasado.

Dovidio y Gaertner (2000) indican que hay varias estrategias tanto a nivel individual como grupal para combatir este tipo de racismo. Un método propuesto por estos autores sería la recategorización que consiste en tratar de crear una nueva categorización que englobe conjuntamente a los miembros del exogrupo y del endogrupo. Para ello proponen el modelo de la identidad endogrupal, en el que los autores indican que si se induce a imaginar a miembros de diferentes grupos que forman parte de un único grupo, las actitudes hacia los que antes eran miembros del exogrupo y que ahora forman parte del grupo endogrupal serán más positivas debido a una serie de procesos cognitivos y motivacionales, como puede ser el de favorecer a los miembros del propio grupo. De acuerdo con este modelo, las personas pueden mantener su identidad original y al mismo tiempo albergar una identidad más grande y más inclusiva, que aglutine a un mayor número de identidades –como puede ser hacer alusión a ser ciudadanos europeos en lugar del país de origen, aludiendo así a un grupo más amplio de nacionalidades-.

En la tabla que se adjunta a continuación, se puede ver una clasificación de las formas de racismo según diferentes categorías.

Tabla 2.2. Clasificación de las formas de racismo

	No Racismo	Racismo aversivo	Racismo etnocentrista	Racismo simbólico	Racismo biológico
Diferencias	Las diferencias de capacidad se aprenden			Son innatas	
Superioridad	No hay razas superiores		Superioridad cultural del propio grupo		Superioridad biológica
Amenaza	El otro grupo enriquece	El contacto es amenazante; problema social	El otro grupo entraña una amenaza cultural; es un problema social		El otro grupo amenaza degenerar nuestra raza
Derechos	Igualdad de derechos		No hay derecho a igualdad. Deben someterse	Derecho de ser iguales pero no más de lo merecido	Ningún derecho
Ajustes	El otro grupo es libre de vivir su propia cultura		Deben ajustarse a la cultura de nuestro grupo	Pueden vivir como quieran pero dentro de áreas limitadas	Deben ser excluidos totalmente
Segregación	No segregación física	Distancia hacia el otro	Separación cultural entre grupos		Segregación física
Distancia		No distancia entre grupos		Mucha distancia	
Sociedad ideal	Sociedad plural	La cultura de nuestro grupo debe dominar y ser aceptada por los otros grupos			Homogeneidad Sociedad de raza pura

Fuente: Elaboración propia a partir de las revisiones de Kleinpenning y Hagendoorn, 1993; Grossi, 1999

2.2. Prejuicio

Al hablar de racismo, se hace alusión a las diferencias existentes entre los sujetos que se asociaban a un comportamiento, generalizándose para todos los individuos. Esta asociación de diferencias, reales o imaginarias, a comportamientos, igualmente reales o imaginarios, se establece de forma automática que se transmite de unos a otros de manera consciente e inconsciente en forma de prejuicio²⁰, esto es, como ideas aceptadas sin que medie un juicio propio o una experiencia propia; y no sólo se aceptan de esta manera, sino que se asume que los demás también las comparten y se actúa como si así fuera. Son ideas muy fáciles de transmitir que están asentadas en

²⁰ Gordon Allport, en su célebre libro *The Nature of Prejudice*, definió el prejuicio como “una antipatía basada en una generalización errónea e inflexible” (1954, p. 9).

el ideario colectivo, por lo que suelen resultar difíciles de desmontar. Además, los medios de comunicación recurren a ellas por el uso generalizado del estereotipo, que no es más que atribuir un determinado comportamiento a un grupo, expresado en ideas muy sencillas, y por lo tanto, al igual que ocurre con el prejuicio, es muy fácil de transmitir, de aceptar, pero también es muy difícil de cambiar.

Gordon Allport (1954, p. 10) precisó que los prejuicios son “actitudes negativas o una predisposición a adoptar un comportamiento negativo hacia un grupo, o hacia miembros de ese grupo, que descansan sobre una generalización errónea y rígida”. Años más tarde Allport indicó que el prejuicio es “un sentimiento, favorable o desfavorable, con respecto a una persona o cosa, anterior a una experiencia real o no basado en ella” (Allport, 1977, p. 21). Molero (2007a) indica que es una actitud negativa o de rechazo hacia un individuo por su pertenencia a un determinado grupo. Por lo tanto, el prejuicio es una valoración moral, una actitud positiva o negativa, que está vinculada a una creencia excesivamente generalizada. De este modo, las personas prejuiciosas –prejuicio negativo- explican su actitud “de modo casi invariable (...) en función de alguna cualidad objetable que distingue al grupo despreciado”, a diferencia de las personas tolerantes –prejuicio positivo- quienes “desean ver las pruebas que las diferencias entre los grupos son de escasa importancia, o que no existen en absoluto” (Allport, 1977, p. 103). En palabras de Myers (1991), la esencia del prejuicio es una actitud negativa injustificable hacia un grupo y los individuos que lo integran; este nos inclina en contra de una persona solo por su identificación con un grupo particular. Cuando se habla de prejuicio, se tiende a dotar al término de un cariz negativo, ya que constituye actitudes negativas o predisposiciones a adoptar comportamientos de tipo negativo hacia un grupo concreto o hacia sus miembros solo por pertenecer a ese grupo (Cea D’Ancona, 2004; Pettigrew y Meertens, 1995). Los prejuicios parten de la asunción, consciente o inconsciente, de la superioridad de una cultura, la mayoritaria o dominante, sobre otra (Villarreal y Wagman, 2001). Cea D’Ancona (2004) afirma que la formación de ideas prejuiciosas está fomentada por la tendencia que mantienen las personas hacia la categorización, la simplificación y el ordenamiento del mundo social para poder comprenderlo mucho más rápido y fácilmente.

Fiske (1998) señala, en cuanto a las causas individuales, que algunas teorías sitúan el origen del prejuicio en el conflicto que se produce en el individuo al contraponer sus ideas o creencias personales respecto a otros grupos y el comportamiento socialmente apropiado al interactuar con estos grupos. En un segundo

nivel de análisis, Fiske sitúa las causas del prejuicio en una dimensión social, identificando dos orígenes al prejuicio grupal: la percepción de amenaza al endogrupo y la incomodidad producida por un contacto directo con miembros del exogrupo. Esta incomodidad ha sido denominada por Stephan y Stephan (1985) como ansiedad intergrupal²¹.

Navas (1997, p. 206-207) señala tres características definitorias del prejuicio: en primer término se trata de los juicios previos de carácter desfavorable que implican una evaluación cargada afectiva y negativamente; en segundo lugar está inevitablemente ligado al contexto de las relaciones intergrupales ya que no refiere a los juicios emitidos hacia individuos en singular sino que van dirigidos a distintos grupos sociales; en tercer lugar, presenta una fuerte resistencia al cambio aún en presencia de información nueva que le refute, o al menos al corto plazo.

2.2.1. Fases del prejuicio

Para estudiar las fases por las que ha atravesado el prejuicio y la discriminación²², hay que tener en cuenta el grado de aceptación de esta problemática social. Así, en función del grado de aceptación pueden establecerse diferentes fases – habría que tener en cuenta que, a pesar de que hoy en día desde los ámbitos institucionales se lucha para radicar este fenómeno, en épocas pasadas el prejuicio no era considerado un problema a solucionar-. Una de las clasificaciones más aceptadas es la de Duckitt²³ (1992), que establece las siguientes fases:

1ª Fase: Psicología de la raza. Esta etapa se situó desde finales del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX. Es en esta época, en los años veinte, cuando surgió un interés por parte de las instituciones por el estudio del racismo y el prejuicio. Hasta este momento, el prejuicio se explicaba basándose en el darwinismo social: unas

²¹ La ansiedad intergrupal indica que las personas, durante las relaciones intergrupales, pueden sentirse preocupadas por los posibles resultados negativos la interacción. La preocupación puede deberse a varios motivos: psicológicos, esto es, sentirse avergonzado o ridiculizado; de carácter conductual, como el ser maltratado físicamente; o intergrupal, como recibir evaluaciones desfavorables por parte de los miembros de los otros grupos. Los altos niveles de ansiedad ante el contacto intergrupal están relacionados con la creación de prejuicios (Stephan y Stephan, 1985).

²² Fiske (1988) distingue entre discriminación caliente y discriminación fría. En la primera se encontrarían conductas basadas en el resentimiento, el disgusto, la hostilidad y el odio contra una determinada minoría étnica. La segunda está más relacionada con estereotipos ligados a los intereses, conocimientos y motivaciones de un exogrupo: una relación más cercana a las expresiones del prejuicio sutil.

²³ Existen otras revisiones históricas para estudiar este fenómeno, como el trabajo de Dovidio y Gaertner (1986) o Rodríguez (1996).

razas habían evolucionado más que otras por lo que se explicaba la existencia de una jerarquía social en función de la evolución. El problema histórico social de esta época fue la dominación blanca tanto en Europa, mediante el colonialismo, como en EE. UU., con la esclavitud. La raza era utilizada como un criterio clasificador para establecer la superioridad de una raza –en este caso, la blanca-, frente a otras razas consideradas inferiores –como los negros, tribus indígenas, indios americanos, etc.-. La dominación de los blancos frente a las otras razas estaba basada en criterios de mayor desarrollo y capacidad mental frente al retraso de los otros. De este modo, el prejuicio se entendió como una actitud natural hacia las otras razas, que estaban por debajo en términos de desarrollo. En esta época se realizaron diferentes trabajos que consistían en informes comparativos de las habilidades en función de las diferentes razas. Según Navas (1997, p. 209), el prejuicio era una respuesta “natural e inevitable” debido a esta noción de superioridad.

2ª Fase: Prejuicio racial. Esta etapa tuvo lugar entre la década de 1920 y la segunda mitad de la de 1930, cuando diversos cambios sociales y políticos cuestionaron la tesis de las razas dominantes. Durante estos años se produjeron una serie de fenómenos reivindicativos de los derechos de los grupos discriminados –revueltas contra el colonialismo europeo, lucha por los derechos civiles de la población de etnia negra en Estados Unidos y otros movimientos sociales, como la lucha por el sufragio femenino- que avivaron la idea de la igualdad de las personas. Además, se creó una conciencia acerca de la injustificación del prejuicio. Esto caló en los investigadores sociales y en los intelectuales de la época quienes magnificaron lo que comenzaron siendo movimientos minoritarios de defensa de los derechos sociales. Se empezó a considerar al prejuicio como un fenómeno irracional, erróneo e injustificado, al tiempo que se catalogó como una actitud negativa intergrupal. Se rechazó además las explicaciones basadas en la raza para hablar de las diferencias entre personas. Las investigaciones realizadas dejaron de ser descriptivas para centrarse en evaluar y describir los prejuicios sociales, siendo el objetivo de los psicólogos describir las pautas del prejuicio y medirlo para lo cual se comenzaron a construir escalas para evaluar los estereotipos, como el *check list* de Katz y Braly²⁴ (1933) o la escala de distancia social

²⁴ El *check list* vinculaba el prejuicio directamente con el conocimiento de estereotipos étnicos o nacionales, y por ello, intentaba recoger las características que las personas consideraban más frecuentes de los grupos minoritarios.

de Bogardus²⁵ (1932). También se iniciaron trabajos de investigación sobre los estereotipos sociales como componente más básico del prejuicio, siendo definidos por primera vez por Lippman (1922), y sobre distancia social como símbolo del prejuicio del, nombrado anteriormente, Bogardus. A modo de resumen, las investigaciones que se realizaron en esta época estaban centradas en la medición, siendo estudios descriptivos.

3ª Fase: Teoría de los procesos psicodinámicos. Se desarrolló a lo largo de los años cuarenta y parte de los cincuenta del siglo XX. En la etapa anterior los psicólogos habían explicado el racismo y el prejuicio como una respuesta irracional e injustificada, sin embargo, quedaban aspectos por esclarecer, como era su ubicuidad y generalización. En esta época surgieron las primeras teorías explicativas del prejuicio, que indicaron que es un mecanismo inconsciente de defensa contra conflictos psicológicos internos de las personas. Este proceso, además, es universal de ahí su ubicuidad y su generalización. Para solucionarlos, las personas utilizan distintos mecanismos de defensa, como son la proyección²⁶, la frustración y el desplazamiento de la autoridad. Los estudios realizados en esta etapa consistieron en investigaciones clínicas y correlacionales. Uno de los estudios más importantes realizados en esta época buscaba explicar el advenimiento del nazismo en Alemania como expansión del antisemitismo. La explicación que los investigadores (Dollard, Doob, Miller, Mowrer y Sears, 1939) dieron a este fenómeno fue propuesta en términos de desplazamiento derivado de la hostilidad generada por la humillación política y las frustraciones económicas que padeció el pueblo alemán después de la Primera Guerra Mundial.

4ª Fase: La personalidad autoritaria. Ubicada en los años cincuenta, esta fase vino a completar la etapa anterior a partir de la obra de Adorno y colaboradores. El impacto que produjo el holocausto judío precipitó un cambio en el estudio del prejuicio. La explicación de este acontecimiento no podía buscarse en los procesos normales, ya que resultaba inconcebible que un hecho tan macabro, en el que millones de personas murieron solo por pertenecer a una raza, pudiera ser realizado por una persona normal, sino por una persona perturbada que, además, podía conseguir que una nación entera consistiera tales hechos. De este modo, surgió la denominada personalidad autoritaria.

²⁵ Esta escala mide la disposición de las personas a tener un encuentro social o relacionarse con personas pertenecientes a exogrupos en una serie de circunstancias que van del ámbito más impersonal (por ejemplo, estar de acuerdo en que una persona de color viva en el mismo vecindario) hasta el más íntimo (por ejemplo, casarse con dicha persona).

²⁶ La proyección consiste en el rechazo de cualidades o defectos propios que son percibidos como negativos, los cuales son atribuidos a los demás. De esta manera, el sujeto atribuye a los otros sus propios pensamientos, culpas, enfados, sentimientos que suelen ser inconfesables, considerándolos como una reacción justa.

Según Adorno, Frenkel-Brunswick, Levinson y Sanford²⁷ (1950), existían estructuras de la personalidad moldeadas por patrones de vida que lograban que ciertas personas fuesen más fácilmente sugestionables por el fascismo y la propaganda antidemocrática. En esta fase, coincidente con el final de la Segunda Guerra Mundial, se reconocieron los horrores causados por el nazismo, como el prejuicio hacia los judíos y los gitanos. El prejuicio fue considerado no como una defensa inconsciente, como se definió en la etapa anterior, sino como la expresión de una necesidad interior generada por la estructura de una personalidad patológica, es decir, determinada estructura de la persona será propensa al prejuicio. El prejuicio era, por tanto, no algo innato de todas las personas sino de ciertas personas perturbadas con ciertas características. Hitler encajaría, por excelencia, en semejante perfil, ya que el genocidio no es producto de un mecanismo universal de defensa, sino de una mente trastornada que por su liderazgo indujo al prejuicio a una gran parte de la población alemana. Los estudios realizados en este período se centraron en el análisis de la personalidad, explicando cómo esta puede estar alterada patológicamente por determinadas formas de educación que predisponen al individuo a ser más susceptible de ser convencido por este tipo de propaganda prejuiciosa. Además, se asumió la existencia de un tipo de personalidad perturbada y autoritaria.

5ª Fase: La cultura y sociedad. En esta fase, que se desarrolló en los años sesenta y setenta, el análisis del prejuicio dejó de centrarse en el individuo para fijar su interés de estudio en el grupo y en las normas sociales. Si en las épocas anteriores, la explicación del prejuicio se centraba en aspectos psicológicos individuales, en esta etapa fue el centro de interés los aspectos socioculturales subyacentes. Este periodo está dividido en dos etapas. En la primera, desarrollada en los años sesenta, se estudió el prejuicio como norma social transmitida de unas culturas a otras. La constatación de que toda la sociedad era racista²⁸ condujo a los científicos sociales a centrar su atención sobre el carácter normativo del prejuicio, dada su implantación social. Con esta representación del prejuicio, el interés se centró en saber qué mecanismos estaban implicados en su transmisión, centrando su atención en dos mecanismos: en la socialización y en la conformidad. Los trabajos realizados en este periodo (Jones, 1988; Pettigrew, 1979) estudiaron cómo son estas normas prejuiciosas y cómo se transmiten.

²⁷ De hecho, la obra que estos autores publicarían, *La personalidad autoritaria* (1950) es la que da nombre a esta fase.

²⁸ Tal y como evidencian los trabajos de Pettigrew (1958, 1959) que prueban que la población norteamericana de los estados del Norte y del Sur comparte el mismo prejuicio antinegro.

En la segunda etapa, situada en los años setenta, se estudian las dinámicas intergrupos y los conflictos de interés. Serán disciplinas como la Historia y la Sociología las encargadas de contestar a las preguntas sobre el racismo que se plantearon los investigadores sociales en torno a diversos factores estructurales, como son las relaciones interraciales, el racismo institucionalizado y un mercado de trabajo separados, entre otros. En esta fase resultan de especial interés las investigaciones realizadas por Sherif (1966) y Tajfel y Turner (1979).

6ª Fase: Los procesos psicológicos fundamentales. Situada en los años ochenta, en este periodo se desarrollaron diversos estudios centrados en los procesos cognitivos. En esta etapa se incidió en la creencia de la universalidad e inevitabilidad del prejuicio ya que es fruto de los mecanismos de categorización que tienen todas las personas. En esta etapa se desarrollaron las dos grandes vertientes sociocognitivas del estudio del prejuicio: la de la cognición social y la de las relaciones intergrupales. La primera, vinculada con los procesos de formación y cambio de estereotipos, no tuvo en cuenta el contexto de las relaciones intergrupales. La segunda, por su parte, incluyó los procesos cognitivos universales (categorización) unidos al elemento motivacional (identidad social positiva), al tiempo que toma al grupo como unidad de análisis para explicar el prejuicio como un fenómeno sujeto a cambios en el contexto (interpersonal o intergrupal). En esta vertiente se situaría la teoría de la identidad social²⁹ que conjuga los procesos de categorización de la realidad social con una motivación específica: la necesidad de evaluar positivamente al endogrupo de pertenencia sobre los demás exogrupos. Los estudios, fundamentalmente experimentales, realizados en esta fase tuvieron como objetivo intentar detectar cuáles eran los mecanismos del pensamiento humano y qué procesos psicológicos universales subyacieron al conflicto intergrupal y al prejuicio.

A estas seis fases desarrolladas por Duckitt, habría que añadir una séptima fase explicada por Navas (1997, p. 213) que se denomina *Modelos contemporáneos del prejuicio*. En esta etapa se desarrollaron trabajos orientados a “entender y explicar la naturaleza contradictoria, compleja y paradójica de las actitudes raciales contemporáneas y también de género”. En esta etapa el objeto de estudio se centró en

²⁹ La teoría de la identidad social (TIS) explica las relaciones entre grupos, siendo una de las teorías más sólidas (Huici, 1999; Rus y Madrid, 1998). Sus teorías han servido para explicar patrones de conducta intergrupal en ámbitos diversos como el organizacional (Ashforth y Mael, 1989), la investigación en comunicación (Harwood y Roy, 2005; Trepte, 2006), la participación política (Fowler y Kam, 2007; Huddy, 2001), el estudio del prejuicio y los estereotipos (Branscombe, Schmitt y Harvey, 1999) y las interacciones virtuales (Amichai-Hamburger, 2005; Postmes, Haslam y Swaab, 2005).

los procesos cognitivos intrasujetos, aunque también se hace referencia a una serie de inconsistencias entre estos procesos, los afectivos y los conductuales del prejuicio. Surgen también formas más sutiles de prejuicio al ser este condenado socialmente. De este modo, se puede hablar del “prejuicio sutil” (Pettigrew y Meertens, 1995), el “racismo moderno” (McConahay, Hardee y Batts, 1981) o el “racismo aversivo” (Gaertner y Dovidio, 1986).

Tal y como se ha visto en la revisión de las fases del prejuicio, sus causas pueden ser muy variadas, desde las normas sociales, categorizaciones cognitivas, mecanismos individuales de defensa, etc. lo que dificulta el estudio del mismo. En la siguiente tabla, se puede ver un resumen de las fases del prejuicio, así como las características de cada una de ellas.

Tabla 2.3. Fases de la historia del prejuicio y la discriminación

Años	Problema social e histórico	Cuestión científico-social	Imagen del prejuicio	Orientación teórica	Orientación metodológica
1920	Dominancia blanca y regla colonial de “la gente atrasada”	Identificar las deficiencias de “la gente atrasada”	Respuesta natural hacia personas inferiores	Teorías raciales	Estudios comparativos sobre las habilidades de las distintas razas
1920 y 1930	Se desafía la legitimidad de la dominancia blanca	Explicar la estigmatización de las minorías	Irracional e injustificado	El prejuicio se conceptualiza como un problema social	Estudios descriptivos y de medidas
1930 y 1940	La ubicuidad del racismo de los blancos en EE.UU.	Se identifican los procesos universales que subyacen al prejuicio	Defensa inconsciente interpersonal	Teoría Psicodinámica : Procesos y mecanismos de defensa	Experimental
1950	La ideología racial nazi y el holocausto	Se identifica la personalidad que tiende al prejuicio	Expresión de una necesidad patológica	Diferencias individuales	Correlacional
1960	El problema del prejuicio en Sudamérica	Se estudia cómo las normas sociales y la influencia determinan el prejuicio	Norma social	Sociocultural: transmisión social del prejuicio	Observacional y Correlacional
1970	La persistencia del racismo y la discriminación en EE.UU.	Se estudia cómo el prejuicio tiene sus raíces en la estructura social y en las relaciones intergrupales	Expresión de intereses grupales	Sociocultural: Dinámica intergrupala del prejuicio	Investigación histórica y sociológica
1980	La inevitabilidad y universalidad del prejuicio y el conflicto intergrupala	Se estudian los procesos psicológicos universales que subyacen al conflicto y prejuicio intergrupala	Resultado inevitable de la categorización social	Perspectiva Cognitiva	Experimental

Fuente: Duckitt, 1992

2.2.2. Tipos de prejuicio

Wieviorka (1992) afirma, de forma categórica, que el prejuicio no es otra cosa que el rechazo al otro, por lo que se convierte en una forma elemental de racismo, y que puede manifestarse de diferente forma pero sobre todo con diferente intensidad. Diversos teóricos, entre los que se encuentran Fiske (1988), Meertens y Pettigrew (1997) y Pettigrew, Jackson, Brika, Lemaine, Meertens, Wagner y Zic (1998) se dan cuenta de las diferencias de intensidad cuando se trata de hostilidad interétnica, diferenciando una forma más “caliente y directa” de la variante “fría, distante e indirecta”, acuñando, por ello, los conceptos de prejuicio manifiesto y prejuicio sutil. Al igual que el racismo ha evolucionado, desde el corte tradicional basado en la desigualdad entre las personas debido a la raza –una distinción biológica que incluso llevaba a presentar a ciertos grupos raciales como superiores sobre otros-, hasta formas más sutiles, como el denominado racismo moderno, el prejuicio también ha manifestado esta evolución. En la actualidad, las personas desarrollan actitudes prejuiciosas más modernas que están basadas en opiniones y acciones sutiles de rechazo, muchas veces camufladas debido a una búsqueda de aceptación social y de apoyo a lo “políticamente y socialmente correcto” (Buesselle y Crandall, 2002; Entman, 1992; Espelt, Javaloy y Cornejo, 2006; Rada, 2000; Tamborini, Matro, Chory-Assad y Huang, 2000).

Según estos autores, el prejuicio manifiesto se basa en una forma de rechazo a las minorías apoyado en un sistema de creencias abiertamente racista, mientras que el sutil se basa en la exageración de las diferencias y en la negación de sentimientos positivos hacia las minorías. El prejuicio manifiesto y sutil puede darse de forma simultánea o bien de forma diferenciada, ya que “se puede sentir animadversión o rechazo ante la presencia de personas extranjeras (o de etnia diferente) y, en cambio, no exteriorizar dicho sentimiento. Depende, principalmente, de la licitud que el grupo social de referencia atribuya a la manifestación de actitudes racistas” (Valles, Cea e Izquierdo, 1999, p. 79). Solé y Herrera (1991) corroboran esta disparidad entre lo “manifiesto” y lo “latente” al detectar, mediante una encuesta³⁰ a 238 inmigrantes en

³⁰ Para poder medir el prejuicio manifiesto y sutil, Pettigrew y Meertens (1995) desarrollaron una escala que ha sido adaptada para poder ser utilizada en España por Rueda y Navas (1996). García, Navas, Cuadrado y Molero (2003, p. 139) indican que, “las escalas de prejuicio manifiesto y sutil de Pettigrew y Meertens se han empleado también en otras investigaciones realizadas en nuestro país, pero con diferentes objetivos, a saber, la medición del prejuicio hacia los gitanos y sus variables predictoras (Gómez-Berrocal y Moya, 1999; Gómez-Berrocal y Navas, 2000), o estudiar la relación que el prejuicio

Cataluña, que una elevada proporción de ellos (el 98.6% de los africanos y el 48% de los marroquíes encuestados) han sufrido alguna actitud racista por parte de la población autóctona. La situación objetiva de discriminación real la muestran a través de los indicadores de empleo, educación y vivienda.

2.2.2.1. Prejuicio sutil

Pettigrew y Meertens (1995) son los autores de numerosos trabajos realizados en Europa en los que diferencian entre el prejuicio manifiesto y sutil. Según estos autores, el prejuicio sutil se sitúa a medio camino entre el racismo moderno y el aversivo, al “señalar que el prejuicio se manifiesta, más que en los sentimientos negativos hacia el exogrupo, en la ausencia de sentimientos positivos hacia él” (Espelt, Javaloy y Cornejo, 2006, p. 82). La teoría del prejuicio sutil, expuesta por Pettigrew y Meertens (1995), consiste en tres componentes: la defensa de valores tradicionales, la exageración de las diferencias culturales y la negación de emociones positivas hacia el exogrupo. Cada uno de estos componentes fue integrado en una escala de 10 ítems para comprobar el nivel de prejuicio sutil de los individuos.

Sería característico del prejuicio sutil, tal y como indica M^a Ángeles Cea d’Ancona (2005, p. 204), “exagerar las diferencias culturales con otros grupos étnicos más que las genéticas (como sucede en el prejuicio agresivo)”. Pettigrew y Meertens (1995) señalan que lo que caracteriza al prejuicio sutil es la negación, por parte de quien manifiesta este tipo de prejuicio, de sentimientos positivos hacia el exogrupo. Hogan y

mantiene con otras variables, como las teorías explicativas que subyacen a las distintas formas de prejuicio (Rodríguez y Rodríguez, 1999), la orientación política (Gómez y Huici, 1999), o la orientación de dominancia social (Martínez, Paterna, Rosa y Angosto, 2000)”. Estos autores señalan que “las investigaciones realizadas en nuestro contexto con la primera de estas escalas –la utilizada con más frecuencia– en distintas muestras (por ejemplo, Rueda y Navas, 1996; Navas, Molero y Cuadrado, 2000) han puesto de manifiesto varios aspectos importantes: (1) en las primeras aplicaciones, realizadas con jóvenes estudiantes, el porcentaje de personas que manifiestan el prejuicio de una forma más «tradicional» o «manifiesta» era muy escaso, mientras que posteriormente, empleando muestras de adultos, este porcentaje prácticamente igualaba al de personas con un prejuicio más «sutil»; (2) diferentes variables predicen cada tipo de prejuicio; (3) se evalúa peor a los inmigrantes magrebíes que a los subsaharianos y a los gitanos; y, (4) las emociones (tanto positivas como negativas) se expresan de forma moderada” (2003, p. 138-139). Hay autores que afirman que las encuestas no siempre incluyen indicadores para medir el prejuicio sutil ya que “el actual formato de las encuestas no alcanza a poner en evidencia las diversas expresiones racistas y xenófobas que cada clase social genera y oculta en las entrevistas (...) Creo que cada vez más las capas medias saben cómo sortear en los sondeos de opinión la pregunta que retrata el racismo sencillo de los más desfavorecidos y que, a las nuevas generaciones, hay que presentarles otras cuestiones y hacerlo de modo distinto para detectar el rostro oculto de los diversos racismos. Y quizás también sea necesario emplear otros instrumentos para revelar lo que de un modo general se considera que es impresentable” (Izquierdo, 1996, p. 154).

Mallot (2005) afirman que estas personas también realizan una defensa de los valores tradicionales, la exageración de las diferencias culturales con los miembros de la minoría y la negación de la discriminación y de las emociones positivas hacia el exogrupo. Los miembros del endogrupo tenderán a aceptar a los del exogrupo siempre y cuando renuncien a su propia cultura, adoptando la de la sociedad que les acoge (Solé, Parella, Alarcón, Bergalli y Gibert, 2000, p. 156). Para van Dijk (1991) este tipo de prejuicio, basado en las diferencias culturales, es menos moralmente censurable en la actualidad.

La teoría del prejuicio sutil ha sido objeto de varias críticas, las cuales cuestionan, especialmente, los instrumentos de medición (Coenders, Scheepers, Sniderman y Verberk, 2001), a pesar de que varias investigaciones las hayan refutado, como por ejemplo, la de Pettigrew y Meertens (2001).

2.2.2.2. Prejuicio manifiesto

Pettigrew y Meertens (1995) definen el prejuicio manifiesto como aquel que se muestra en percepción de amenaza por parte del exogrupo y en el rechazo al contacto íntimo con sus miembros. Los miembros del endogrupo considerarán a los del exogrupo como biológicamente inferiores, rechazando todo tipo de contacto. Se trata, como afirman algunos autores, de un prejuicio en caliente, cerrado y directo (Pettigrew y Meertens, 1995). Cuando este tipo de prejuicio se da, las personas solo expresan características positivas del endogrupo, mientras que para el exogrupo solo referirán características negativas. Pettigrew y Meertens (1995) elaboraron una escala de prejuicio manifiesto compuesta de 10 ítems que estaba constituida por dos componentes: la percepción de amenaza al endogrupo y el rechazo a un contacto íntimo con cualquier miembro del exogrupo.

La distinción entre los dos tipos de prejuicio se basaba en sus expresiones: el manifiesto tiende a ser vehemente, altamente etnocentrista y dispuesto a la agresión, mientras que el sutil es más bien frío, indirecto y orientado hacia las normas sociales.

2.2.3. **La reducción del prejuicio**

Molero (2007, p. 632-639) ha compilado diversas perspectivas que buscan reducir el prejuicio en la sociedad, aunque, como indica “la reducción del prejuicio no

se puede emprender desde un solo punto de vista, sino que es necesaria la colaboración de un buen número de disciplinas académicas (...) y la intervención de los diversos actores sociales” (Molero, 2007, p. 632).

Duckitt (2001) indica que en el prejuicio pueden distinguirse cuatro niveles causales, cada uno de ellos lleva asociado un tipo de intervención particular: nivel cognitivo-perceptivo; nivel individual; nivel interpersonal; y, nivel societal-intergrupalo. En el nivel cognitivo-perceptivo, las intervenciones tratarán de cambiar la categorización que los miembros del grupo mayoritario tienen del grupo perjudicado y de sí mismo por medio de tres posibilidades: descategorización –consiste en disminuir la importancia de la categoría de pertenencia-; recategorización –consiste en la creación de una categoría supraordenada que englobe a los dos grupos-; y, categorización cruzada –consiste en resaltar la pertenencia común de los miembros de los grupos en conflicto a una tercera categoría-. En el nivel individual, las intervenciones a realizar deben de estar encaminadas a cambiar la susceptibilidad individual hacia el prejuicio. En la interpersonal las intervenciones deben realizarse a través de los medios de comunicación, campañas publicitarias y en la escuela. Por último, las intervenciones que se realicen a nivel societal-intergrupalo están orientadas a cambiar las condiciones sociales que fomentan el prejuicio a través de la legislación y medidas políticas. Molero (2007, p. 633) cuestiona estos cuatro niveles de Duckitt ya que “las intervenciones que dicho autor incluye en el nivel interpersonal también podrían asignarse fácilmente al nivel societal”, aunque indica resultan de interés por proponer que es posible reducir el prejuicio a través de intervenciones en distintos niveles.

Las tres propuestas realizadas desde la Psicología social que Molero indican pueden reducir el prejuicio son: la hipótesis del contacto (Allport, 1954); el modelo de la identidad endogrupal común (Gaertner y Dovidio, 2000); y, una perspectiva reciente que busca la reducción del prejuicio a través del aumento de la comprensión y la empatía hacia las personas que lo sufren (Batson, Early y Salvarani, 1997). Dado que la teoría del contacto será estudiado en el epígrafe 2.3. de este capítulo, se analizarán las otras dos modalidades.

2.2.3.1. Estrategias de reducción del prejuicio basadas en procesos cognitivos: la modificación de las categorías

Existen varias estrategias basadas en la modificación de la categoría en la que el

grupo dominante clasifica a los miembros del grupo perjudicado: la descategorización; la categorización cruzada; y, la recategorización. La descategorización consiste en que los miembros del grupo mayoritario vea a los miembros del exogrupo como personas individuales y no como miembros del grupo perjudicado. La categorización cruzada consiste en resaltar las categorías comunes de pertenencia de ambos grupos. La recategorización consiste en crear una nueva categoría que aglutine a ambos grupos. Esta estrategia fue formulada por Gaertner y Dovidio a principios de los años noventa dentro del denominado modelo de la identidad intergrupal común. La hipótesis principal de este modelo es que “si se índice a miembros de grupos diferentes a imaginar que forman parte de un único grupo y no de grupos separados, las actitudes hacia los miembros del anterior exogrupo se harán más positivas debido a una serie de procesos cognitivos y motivacionales, entre los que se incluye la tendencia a favorecer a los miembros del propio grupo” (Gaertner y Dovidio, 2000, p. 46). Se han formulado diversas críticas a este modelo, ya que se considera muy difícil que en la vida real miembros de grupos muy rivales acepten compartir una identidad endogrupal común (Hewstone, 1996).

2.2.3.2. Estrategias de reducción del prejuicio basadas en procesos afectivos: la toma de perspectivas y la empatía hacia los miembros de los grupos estigmatizados

El modelo de las tres etapas de los efectos de la empatía sobre las actitudes (Batson, Early y Salvarani, 1997) indica varias estrategias para reducir el prejuicio. La primera de ellas indica que adoptar la perspectiva de una persona necesitada del exogrupo hace se incrementa la empatía hacia ella. Estos sentimientos de empatía harán que se preocupe por la persona, generalizando estos sentimientos de preocupación hacia el grupo y se mejorarán las actitudes globales hacia el grupo al que pertenezca la persona.

En un diversos estudios realizados en España con esta línea de investigación se verificó que la inducción de empatía hacia un miembro de un grupo de marroquíes producía que se redujeran los estereotipos y sentimientos negativos y se incrementaran los positivos, mejorando las actitudes hacia todo el colectivo (Huici, Ruiz y Moreno, 2001).

2.2.4. Los estereotipos

La primera definición del término apareció en el ya clásico libro *La opinión pública* (1922) de Walter Lippman, en el que el autor indicó que los estereotipos son como “cuadros en la cabeza” que nos hablan del mundo antes de verlo. Katz y Braly (1933), tras un estudio realizado acerca de los estereotipos raciales en el público estudiantil, vincularon el estereotipo con el prejuicio, que es un estereotipo negativo hacia ciertos grupos sociales.

En 1935, Gordon Allport definió el estereotipo como una desmesurada creencia asociada a una categoría. La principal contribución de Allport a los estereotipos fue su vinculación al proceso de categorización, al prejuicio y a su justificación. En opinión de este autor, la categorización³¹ sirve para formar clases de hechos u objetos que nos guían en nuestra adaptación, asimilar³² de forma simple una categoría determinada e identificar con rapidez los objetos relacionados³³. De este modo, la teoría de Allport expone cómo la categoría satura todo lo que contiene, haciéndolo percibir de la misma forma desde el mismo punto de vista emocional e ideacional. El estereotipo, según esto, nos impediría acercarnos racionalmente a los elementos individuales de una categoría concreta, puesto que los veríamos como partes de un todo y, en consecuencia, los interpretaríamos con las mismas características categóricas.

Posteriormente, en la década de 1950, aparece el libro de Adorno (1950) *La personalidad autoritaria*³⁴, que se convertirá en una obra de referencia en el área. Este autor asocia los estereotipos a los procesos de pensamiento que se componen de categorías rígidas, propias, en su opinión, de personalidades intolerantes y autoritarias. Campbell (1960), por su parte, incluye en los estereotipos tanto factores externos como internos. Los factores externos corresponden a características del grupo descrito, mientras que los internos son motivaciones, incentivos y hábitos del grupo que mantiene el estereotipo. La gran aportación de su teoría fue el hecho de permitir exponer cómo los estereotipos reflejan al mismo tiempo el carácter del grupo descrito y proyectivamente

³¹ La categorización es la atribución de características psicológicas generales a grandes grupos humanos. Las categorías introducen orden y simplicidad en la percepción de la realidad.

³² La asimilación de estereotipos se produce antes de haber adquirido la capacidad de descentración, las ideas de reproducibilidad, y antes de tener información respecto a los grupos en cuestión.

³³ Ante situaciones y cambios sociales, el individuo precisa de un marco que le ayude a explicar los cambios, esto es, busca la coherencia.

³⁴ Para determinar esto, el autor se basó en diferentes investigaciones que realizó sobre la propaganda nazi. El motivo por el cual lo hizo es por la persecución que sufrió por parte del régimen nazi por sus orígenes judíos, a pesar de tener nacionalidad alemana.

el que lo describe.

Judd y Park (1993) señalan que puede haber tres tipos fundamentales de inexactitud en el uso de los estereotipos: de estereotipo, de valencia y de dispersión. La inexactitud de estereotipos consistente en atribuir a un grupo un rasgo estereotípico en un grado mayor al que realmente posee, mientras que la inexactitud de valencia consiste en ver al grupo como más positivo o negativo de lo que realmente es. En la inexactitud de dispersión no se estima correctamente el grado de variabilidad del grupo en cuanto a la posesión de un determinado atributo.

Quin y McMahon (1997) señalan que un estereotipo no tiene una base racional, ya que se trata de una concepción popular sobre un grupo de personas y constituye una forma de categorizar grupos de gentes de acuerdo con sus apariencias, comportamientos y costumbres. Así, cuando se utilizan, lo que se hace es resaltar los rasgos más característicos del grupo, ya sean negativos o positivos.

2.3. Teoría del contacto

La teoría del contacto, formulada por G.W. Allport (1954) en su trabajo *La naturaleza del prejuicio*, supone un punto de partida en la investigación en las formas de intervención para luchar contra el prejuicio. Su tesis más importante es la que indica que el contacto entre los miembros del endogrupo y del exogrupo favorece que el prejuicio se reduzca³⁵. La teoría del contacto es una de las más importantes en los estudios de las relaciones humanas, la sociología y la psicología social.

2.3.1. Modalidades en la teoría del contacto

2.3.1.1. Teoría del contacto directo

En su hipótesis del contacto, Allport (1954) indica que el contacto entre grupos de diferentes características culturales produce cambios de actitudes y acaba con la discriminación de los grupos. Sin embargo, Allport (1954) señala que el contacto *per se* no reduce la estereotipia grupal y el prejuicio, sino que deben darse una serie de

³⁵ Gaertner y Dovidio (2000) señalan que para reducir el prejuicio se deben fomentar las relaciones armoniosas entre grupos, por lo que la educación social depende de las interacciones entre grupos e individuos.

condiciones para que pueda ser beneficioso para ambos grupos. Molero (2007a) indica una serie de condiciones para que el contacto sea efectivo y positivo. En primer lugar, el contacto debe estar auspiciado por las autoridades, las leyes y las costumbres ya que, para que el contacto sea positivo, resulta fundamental contar con apoyo institucional. También es necesario que se consigan metas comunes a través del esfuerzo orientado a objetivos, además, el contacto tiene que ser frecuente, duradero y próximo, por ejemplo, que se fomenten relaciones de amistad. Es, además, importante que ambos grupos esperen y perciban que existe el mismo status en la situación, esto es, los miembros del endogrupo y exogrupo que interaccionan deben poseer un estatus similar. Resulta también necesario que se promueva la participación cooperativa y no la participativa ya que las personas que interactúan deben estar implicadas en tareas que requieran la cooperación.

Los investigadores han señalado nuevos factores para la situación de contacto óptimo, como compartir un lenguaje común, además de una buena situación económica. Estos factores, entre otros, ayudan a facilitar el contacto intergrupalo. Habría que añadir a estas condiciones que los puntos de vista iniciales de cada grupo con respecto al otro no pueden ser demasiado negativos, esto es, no deben tener actitudes muy negativas sobre el otro grupo ya que esto imposibilitaría que el contacto fuese próspero. En esta misma línea, Sherif (1966) afirma que el contacto informal es una oportunidad de descubrir similitudes con el exogrupo y desmontar percepciones estereotipadas.

La teoría del contacto está muy extendida en los procesos educativos, ya que suele ser una de las teorías que más se aplican en las clases cuando hay alumnos de diferentes orígenes étnicos. Díaz-Aguado (1992, 1996, 2002) cita las siguientes medidas que favorecerán una mejora de las actitudes en las aulas a la hora de reducir el prejuicio utilizando las bases de la teoría del contacto formulada por Allport: favorecer cambios cognitivos, afectivos y conductuales, ayudando a incorporar el rechazo a la intolerancia en la propia identidad; incrementar los esfuerzos para superar la invisibilidad de los colectivos marginados en el currículum, incorporando contenidos y métodos que ayuden a comprender las diferencias y semejanzas existentes entre los distintos grupos desde una perspectiva histórica, considerando sus causas y consecuencias, y enseñar a usar dicho análisis para valorar situaciones actuales y mejorar situaciones futuras; desarrollar habilidades para identificar y rechazar los estereotipos racistas xenófobos, que contribuyen a la violencia, y para generar esquemas alternativos; orientar la intervención de forma que llegue también a los casos de riesgo; ayudándoles a afrontar

la alta incertidumbre que suelen experimentar en la adolescencia; y, llevar a cabo experiencias de aprendizaje cooperativo en equipos heterogéneos (en género, etnia, actitudes, rendimiento...) y favorecer una participación activa de todos en el sistema escolar, incrementando y distribuyendo las oportunidades de poder y protagonismo, en lugar de reproducir en la escuela las discriminaciones que existen en el resto de la sociedad.

Diversos estudios han demostrado que el contacto interpersonal es una de las maneras más eficaces para reducir el prejuicio. De hecho, la revisión de meta-análisis realizada por Pettigrew y Tropp (2000), en la que se analizaron 376 estudios con 525 muestras independientes y más de 156.000 participantes, confirma el efecto positivo del contacto intergrupales. En otro estudio realizado por los mismos autores (Pettigrew y Tropp, 2006) con una muestra de 515 estudios se demostró que el contacto intergrupales influía en la reducción del prejuicio ($r = -.215$). Además, según Pettigrew y Tropp (2008), el contacto intergrupales debilita el prejuicio a través de dos procesos afectivos: la reducción de la ansiedad intergrupales y el fomento de la empatía y toma de perspectiva.

2.3.1.2. Teoría del contacto extendido

Según la teoría del contacto extendido, formulada por Wright, Aron, McLaughlin-Volpe y Ropp (1997), el hecho de conocer u observar que un miembro del endogrupo mantiene una relación estrecha con un miembro del exogrupo puede contribuir a la mejora de las actitudes intergrupales, produciendo actitudes más positivas hacia el exogrupo en sí. Esta teoría no se basa en el contacto directo de una persona del endogrupo con otra del endogrupo, sino en el contacto que mantiene una tercera persona del endogrupo, como puede ser un familiar, un amigo, un conocido, etc., con una persona del exogrupo. Por tanto, el sujeto no conoce de primera mano al miembro del exogrupo, ni mantiene una relación con él, sino que sabe de esta interacción por medio de un tercero. Este contacto extendido favorecerá la percepción que ese miembro del grupo tiene sobre el grupo ajeno, gracias a una persona de su confianza, lo cual favorecerá actitudes positivas hacia el exogrupo, tal y como demostraron los estudios de meta-análisis de Pettigrew y colaboradores³⁶.

³⁶ En los trabajos meta-analíticos de Pettigrew y colaboradores se pueden identificar cinco grandes líneas de exploración: la comprobación de los postulados en diferentes contextos para determinar si el prejuicio disminuye como consecuencia del contacto; la comprobación de la hipótesis tomando en cuenta

Esta teoría indica que no sería necesario el contacto directo entre los grupos para reducir el prejuicio, sino que el simple hecho de conocer que alguien tiene una buena relación con un miembro del exogrupo favorece la reducción del prejuicio. En este tipo de contacto, la amistad juega un papel fundamental para el desarrollo y mantenimiento de las relaciones intergrupales positivas, ya que favorece la disminución del prejuicio, tal y como han demostrado estudios realizados en Irlanda del Norte, Italia, Alemania y Estados Unidos (Paolini, Hewstone, Cairns y Voci, 2004; Wright, Aron y Brody, 2008; Wright, Aron, McLaughlin-Volpe y Ropp, 1997). Los amigos serán extensiones del propio yo, puesto que se comparte el mismo endogrupo y se sentirá que se está conectado a través de la amistad con las personas del exogrupo (Harwood, 2010; Wright, Aron, McLaughlin-Volpe y Ropp, 1997).

Este tipo de contacto, según Wright y colaboradores (1997), puede conseguir el mismo efecto para reducir el prejuicio que el contacto directo, además de generalizar en todo el colectivo la visión positiva del miembro del exogrupo. Al no realizarse un contacto directo, este tipo de contacto disminuye la ansiedad intergrupala que una persona pudiera tener al pensar o imaginar el contacto con una persona de otra raza o etnia.

Harwood (2010) señala que esta teoría no aclara cuál es el mecanismo por el que se hace la transferencia, es decir, el procedimiento mediante el cual el miembro del endogrupo reduce el sentimiento de prejuicio hacia el miembro del exogrupo solo por la interacción de este con un tercero. Para Wright, la amistad ejerce tal influencia que puede crear la percepción de que la norma intergrupala debe ser también positiva, lo que conllevaría en última instancia a desarrollar actitudes positivas hacia el exogrupo (Pettigrew, Wagner, Christ y Stellmacher, 2007; Wright, Aron, McLaughlin-Volpe y Ropp, 1997).

Sus efectos han sido consistentemente probados en contextos naturales (Cameron, Rutland, Turner, Holman-Nicolas y Powell, 2011; Liebkind y McAlister, 1999), aunque la investigación en esta área tan reciente de trabajo todavía tiene muchos aspectos que aclarar, como por ejemplo, qué sucede cuando el contacto se produce directamente, y no es a través de la experiencia de un tercero.

estudios que incluyeron variables socioestructurales (por ejemplo, las diferencias entre mayorías y minorías); la comprobación de las condiciones originales de Allport para un contacto óptimo; y, una evaluación de mediadores cognitivos y afectivos del efecto. Además, aunque no forman parte de los meta-análisis, los investigadores publicaron dos trabajos en los que se hace una revisión de los nuevos aportes a la investigación en la figura del contacto indirecto o vicario (Pettigrew, Wagner, Christ y Stellmacher, 2007; Pettigrew, 2009).

2.3.1.3. Teoría del contacto imaginado

La teoría del contacto imaginado formulada por Crisp y Turner (2009) señala que el hecho de que una persona del endogrupo pueda incluso imaginar un encuentro positivo activando un guion conductual con una persona del exogrupo hace que se reduzca el prejuicio, tanto explícito como implícito. El mero hecho de imaginar este contacto mejora las actitudes intergrupales con los individuos, contribuye a la reducción del prejuicio (Cameron, Rutland, Turner, Holman-Nicolas y Powell, 2011; Turner y Crisp, 2010) y generaliza la visión positiva con el exogrupo (Harwood, Paolini, Joyce, Rubin y Arroyo, 2011).

La teoría del contacto imaginado presenta dos ventajas. Por un lado, puede modificar las actitudes en aquellas personas que no tienen oportunidad para establecer un contacto intergrupar, bien por no conocer personas ajenas a su grupo o bien por la preocupación de establecerlo. Además, este contacto imaginado puede ser una preparación para un posible contacto real, ya que dispone al sujeto para establecer contactos con miembros del exogrupo. Este tipo de contacto, que opera a nivel cognitivo y afectivo, crea guiones conductuales para el contacto “cara a cara” (Crisp, Husnu, Meleady, Stathi y Turner, 2010) ya que, como afirman estos autores, este tipo de encuentro, aunque sea imaginado, despertaría el interés de los participantes por el exogrupo e incrementaría las intenciones o motivaciones para tener un contacto real, tanto en aquellas situaciones en las que no se dan oportunidades para el contacto como en aquellas en las que sí (Husnu y Crisp, 2010, p. 201-203). El contacto imaginado, además, hace posible que el contacto sea visto como más real y factible para los sujetos, ya que, al imaginarlo, es como si hubiesen dado un paso previo. Estos contactos imaginados son de gran importancia para la modificación de la conducta.

Son varias las ventajas que se dan con este tipo de contacto, como la disminución de la ansiedad, los cambios en las actitudes y la estimulación de las intenciones de contacto. Sin embargo, varios autores han indicado que la principal desventaja es que el contacto que pudiera producirse carece de la espontaneidad de las interacciones que se dan en el mundo real. Stathi y Crisp (2008) indican que existen algunas situaciones en las que no hay posibilidad para tener contacto con otras personas, por lo que se preguntan por cuánto tiempo perduraría el interés, la intención o la actitud positiva para interactuar con el exogrupo. Cuando la prueba de Stathi y Crisp (2008) fue

aplicada a miembros de minorías y mayorías, el efecto fue similar al de la interacción cara a cara: las actitudes son más positivas para los grupos mayoritarios pero menos positivas para los grupos minoritarios; por lo que esta estrategia no resulta útil para estimular la percepción de “igualdad de estatus”.

El contacto imaginado, sin embargo, ha demostrado tener un impacto considerable ya que implica el yo, las actitudes, la memoria y la elaboración mental de una forma más intensa que en otro tipo de interacciones.

2.3.1.4. Teoría del contacto mediado o vicario

Este modelo, que refleja los supuestos originales planteados por Allport (1954), señala que la reducción del prejuicio puede darse aunque no exista un contacto real y físico entre miembros del exogrupo y del endogrupo, ya que este contacto puede darse a través de un entorno virtual, como pueden ser los medios de comunicación. De esta manera se puede llegar a producir el denominado “aprendizaje vicario”, que puede ser positivo cuando se ofrecen imágenes positivas de los grupos minoritarios, por ejemplo, o negativo, cuando, por ejemplo se transmiten y se mantienen actitudes discriminatorias.

Schiappa, Gregg y Hewes (2005) han tratado de proporcionar una base científica para estas suposiciones, al postular la hipótesis del contacto parasocial³⁷ o contacto intergrupar mediático.

2.3.1.4.1. *Teoría del contacto parasocial y contacto intergrupar mediático*

La teoría del contacto parasocial o vicario parte de la premisa de que el contacto no se da en el mundo real, sino que es un contacto mediático. Desde esta teoría se indica que la exposición a través de los medios de comunicación de relaciones interculturales positivas y exitosas entre personajes del endogrupo y personajes del exogrupo constituye una oportunidad de contacto parasocial que refuerza actitudes de aceptación hacia los miembros del exogrupo. Esta teoría surge para explicar las inclinaciones de los espectadores a sentirse próximos o distantes a personajes ficticios concebidos como

³⁷ El concepto parasocial tiene su origen en la literatura sobre las interacciones parasociales (Horton y Wohl, 1956), las cuales consideran que los medios proveen a los espectadores la aparente ilusión de tener una relación íntima con personajes ficticios de manera paralela a como ocurre en una relación cara a cara.

reales (Horton y Wohl, 1956).

Según Schiappa, Gregg y Hewes (2005), los espectadores reaccionan en la vida real de manera similar a como lo harían los personajes televisivos. Más aún, según estos autores, los espectadores no suelen hacer distinciones claras entre los contenidos de los medios de ficción y no ficción. Desde esta teoría, Schiappa, Gregg y Hewes analizaron el contacto que se establece entre los consumidores de los medios de comunicación y los personajes que pertenecen a diferentes exogrupos en productos audiovisuales ficcionales. Según estos autores, las personas podían cambiar sus creencias sobre determinados estereotipos según la imagen percibida en los medios de comunicación de los exogrupos. Así, según esta perspectiva teórica, mediante la exposición a representaciones positivas de los miembros del exogrupo es posible cambiar la información sobre los estereotipos existentes, además de generar lazos afectivos con los personajes pertenecientes a exogrupos, ya que en muchas ocasiones no es posible tener en la vida real contacto con personas pertenecientes a otros entornos.

Schiappa, Gregg y Hewes (2005) indican que las representaciones de las minorías deben evitar los estereotipos más comunes sobre el grupo en cuestión y deben de ser de carácter positivo. Otros autores, como Brown Graves (1999), indican que deben darse otras condiciones, ya que a pesar del aumento de personajes de raza negra en los medios estadounidenses, estos aparecen de manera segregada, habitualmente en programas donde la mayoría de los personajes son negros.

Cuando se ha hablado del contacto imaginado, se ha señalado que al no ser un contacto real requiere de una implicación personal bastante fuerte, ya que el efecto positivo del contacto puede diluirse en las experiencias personales que el sujeto haya tenido en la vida real. Será, por tanto, necesario contar con apoyo que refuerce, al menos de manera cognitiva, las imágenes positivas relativas a las interacciones grupales. En este sentido, se ha hablado de una nueva línea de investigación: el contacto mediado, que agrupa tres líneas de investigación: el contacto parasocial, el contacto intergrupar mediado y la comunicación mediada por ordenador³⁸.

Park (2012) indica que el contacto intergrupar mediático es la interacción que se produce entre un espectador que pertenece al endogrupo (por ejemplo, un español) y un personaje de ficción que forma parte de un exogrupo (por ejemplo, un personaje inmigrante en una serie nacional). También se da un contacto intergrupar mediático

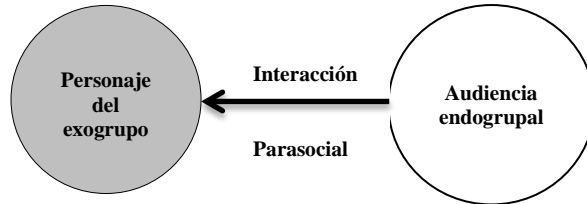
³⁸ En esta tesis doctoral no se desarrollará los contenidos teóricos de la comunicación mediada por ordenador, al no ser el objeto de estudio de las investigaciones realizadas.

cuando un personaje del endogrupo se identifica con un personaje de ficción de su propio grupo que se involucra en interacciones amistosas o favorables con un personaje del exogrupo. Son dos, por tanto, los mecanismos que Park (2012) ha propuesto para facilitar el contacto intergrupales positivo a través del consumo de ficción nacional: la interacción parasocial y la identificación. Por medio de la interacción parasocial, según Park, el espectador siente que un personaje que pertenece al exogrupo, como puede ser un inmigrante si tenemos en cuenta que el espectador es de origen nacional, se convierte en una especie de amigo “mediático” con el establece una relación gratificante. Mediante la identificación, el segundo de los mecanismos indicados por Park (2012), el espectador siente empatía por el personaje, se pone en su lugar, se preocupa por él e incluso llega a asumir su propia identidad mediante un proceso de fusión o *merging*. Müller (2009), cuyo estudio se verá a continuación, indica que la identificación con un personaje inmigrante constituiría un proceso relevante para facilitar la reducción del prejuicio. Además, se pueden reforzar actitudes positivas hacia el contacto intergrupales y reducir el prejuicio si se busca la identificación, por ejemplo, potenciando situaciones en las que un personaje autóctono/nacional interactúa de manera positiva con personajes inmigrantes/extranjeros, esto es, gracias a la identificación con el personaje del endogrupo en la ficción se puede reducir el prejuicio en la vida real con personajes pertenecientes al endogrupo.

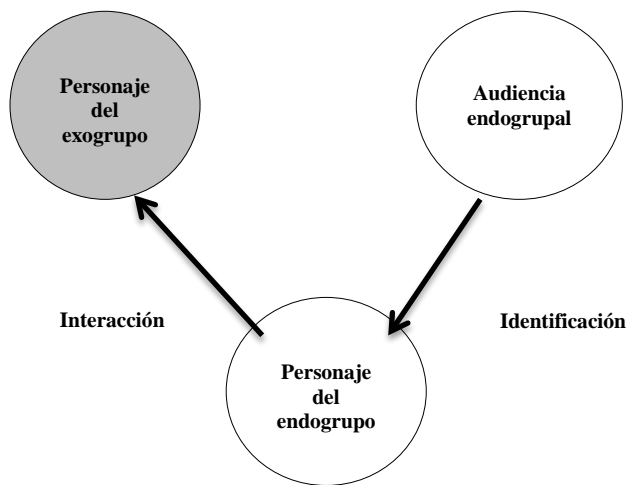
Park (2012) expone tres modelos del efecto parasocial para contribuir a la reducción del prejuicio y al cambio de estereotipos: un contacto parasocial directo con el personaje del exogrupo; un contacto mediado por la identificación con el personaje del endogrupo que interactúa de manera positiva con personajes del exogrupo; y, un contacto parasocial con el personaje del endogrupo quien tiene una relación positiva con el personaje del exogrupo, tal y como se pueden ver gráficamente en la figura 2.1.

Figura 2.1. Tres tipos de interacción parasocial mediada entre grupos

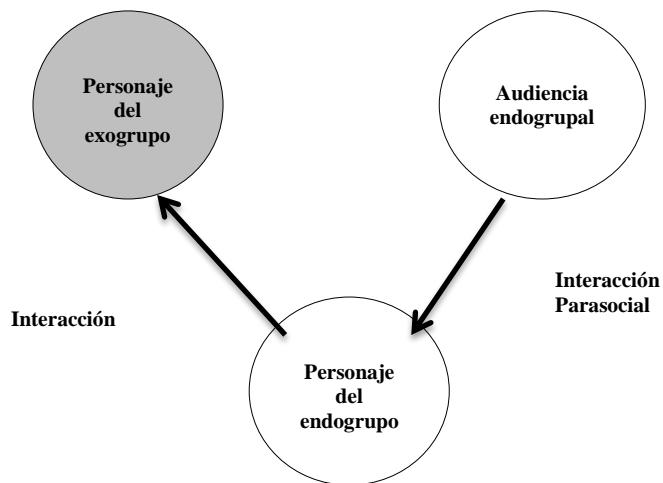
a)



b)



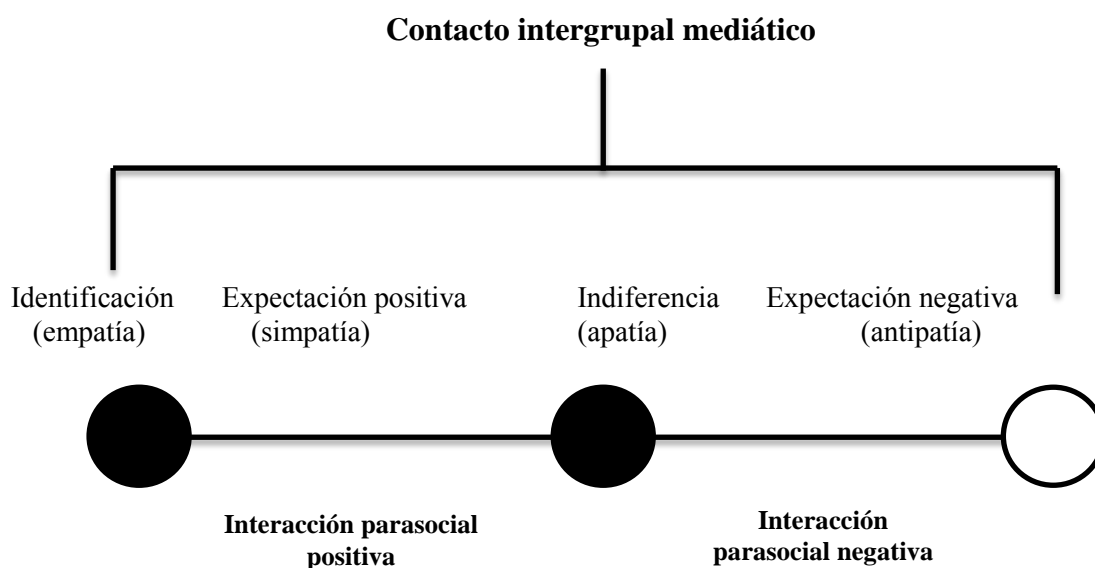
c)



Fuente: Figura tomada de Park, 2012, p. 145.

El valor de las interacciones está determinado por el valor de las representaciones (positivas o negativas) de los personajes pertenecientes al exogrupo que establece una conexión afectiva con el personaje, produciendo así una expectativa positiva o negativa en la audiencia. En la figura 2.2. se pueden ver los estados emocionales suscitados por las representaciones de los personajes del exogrupo.

Figura 2.2. Estados emocionales en el contacto intergrupar mediado como producto de las representaciones de los personajes (positivas o negativas)



Fuente: Figura tomada de Park, 2012, p. 145.

Park señala que las representaciones de los personajes del exogrupo y la interacción que realizan con los personajes del endogrupo pueden incluir las condiciones indicadas por Allport (1954) para que el contacto directo sea positivo y fructífero. Esto, unido al grado en el que el miembro de una categoría es visto como representativo, podría actuar como moderadores de la visión favorable. Los mediadores podrían estar constituidos por algunas de las variables cognitivas y afectivas revisadas en formulaciones teóricas anteriores (por ejemplo, conocimiento sobre el exogrupo, ansiedad, empatía).

El modelo propuesto por Park no ha sido aún demostrado empíricamente. Sin embargo, sí se han realizado investigaciones en las que se comprueba que la identificación con los personajes de una ficción sí influye en la percepción, cambiando

las actitudes hacia exogrupos. Por ejemplo, en una investigación realizada por Igartua (2010) se comprobó que los espectadores que más se identificaron con los personajes de la película *Un día sin mexicanos*³⁹, mostraron mejores actitudes, emociones y valoraciones más positivas hacia la inmigración.

2.3.2. Modelos para explicar el contacto positivo

Schiappa, Gregg y Hewes (2005, p. 92) han planteado que el “contacto interpersonal es una de las maneras más efectivas para reducir los prejuicios entre los miembros de los grupos mayoritario y minoritario”. Hay autores que indican una serie de condiciones que deben darse para que este contacto directo sea efectivo. Cea D’Ancona (2004) señala que debe producirse a un nivel íntimo y con miembros del mismo estatus social. Tan, Fujioka y Lucht (2009) indican que la interacción entre el endogrupo y el exogrupo debe de ser cooperativa, pero nunca debe de ser competitiva. Smith (2006, p. 19) relata los resultados de una encuesta realizada en Costa Rica para medir la efectividad del contacto intergrupar:

“una encuesta aplicada a más de 1.100 jóvenes costarricenses de diversas procedencias étnicas ofrece el mismo panorama. Aquellos jóvenes que reportan mayor contacto interétnico significativo presentan actitudes interétnicas significativamente más favorables que aquellos que tienen menos oportunidades de contacto óptimo. Es interesante como la investigación sugiere que los efectos positivos del contacto se extienden más allá de una situación específica, lo que se evidencia en actitudes positivas no sólo hacia los miembros del exogrupo involucrados en el contacto, sino también hacia el exogrupo como un todo y hasta hacia otros exogrupos”.

Existen tres teorías que explican cómo se logra que las actitudes positivas desarrolladas en una situación de contacto óptimo se generalicen y se interioricen por parte de las personas que han participado en la interacción. Se trata de tres modelos que parten de la premisa de que los efectos positivos del contacto están mediados por cambios en las representaciones cognitivas de los individuos sobre el endogrupo, el exogrupo y sus relaciones. Sin embargo, los tres modelos –el modelo de personalización de Brewer y Miller (1984), el modelo de la identidad social distintiva de Hewstone y

³⁹ *Un día sin mexicanos* (Sergio Arau, 2004) es una película que trata acerca de una hipotética desaparición de todos los mexicanos de California y su efecto sobre el resto de los californianos.

Brown (1986) y el modelo de la identidad social común de Gaertner, Dovidio y Bachman (1996)- difieren en las vías cognitivas para la reducción de la hostilidad.

El modelo de la personalización de Brewer y Miller (1984) se basa en el proceso de descategorización según el cual cuando las personas establecen un contacto a nivel interpersonal y este contacto es óptimo, se activan cambios en la percepción de las personas, ya que prestan menos atención a información estereotipada que poseían previamente. El contacto hace que se reduzca el antagonismo intergrupales ya que se promueve la interacción entre individuos únicos. Si el contacto además se prolonga, el individuo olvidará los estereotipos negativos existentes hacia el exogrupo por lo que se favorecerá una percepción individualizada de las personas del grupo y no al grupo en su conjunto. Con el tiempo, la pertenencia al grupo deja de ser un rasgo significativo en las interacciones por lo que se favorecerá una generalización de los resultados obtenidos a otros miembros del exogrupo.

El modelo de la identidad social distintiva promovido por Hewstone y Brown (1986) indica que los efectos positivos del contacto entre el exogrupo y el endogrupo están mediados por la subcategorización. Según este modelo, la situación de contacto reduce la hostilidad porque facilita la diferenciación mutua al darse el contacto a un nivel intergrupales más que a nivel interpersonal entre las personas que actúan como representativas del grupo. Además, el mantenimiento de las respectivas identidades grupales es altamente beneficioso por lo que cualquier cambio positivo se transfiere, además, a otros miembros del exogrupo.

El último modelo, el de la identidad social común, ha sido desarrollado por Gaertner, Dovidio y Bachman (1996) y también ha sido denominado “recategorización”. En este modelo, la situación de contacto óptimo reduce la hostilidad porque introduce una “supraidentidad” compuesta por las identidades sociales particulares de los participantes de la interacción. El fin de esta supraidentidad es la de agrupar bajo una categoría nueva a ambos grupos por lo que los miembros del endogrupo y del exogrupo se ven como compañeros –en este modelo la cooperación sería muy efectiva ya que aumenta la percepción de una identidad común, aspecto analizado en el contexto de centros educativos multiculturales por Houlette, Gaertner, Jonson, Banker, Riek y Dovidio (2004)-. Además, los efectos positivos son generalizados ya que esta supraidentidad permite incluir a los miembros del grupo que no están presentes en la interacción.

2.4. Estudios de intervenciones mediáticas para reducir el prejuicio: contacto intergrupalo mediático

Los medios de comunicación pueden proporcionar información acerca de las minorías étnicas por dos vías: mediante la inclusión y la exclusión de estos grupos en los diferentes espacios. Cuando estos grupos sociales están incluidos en los medios de comunicación, se informa de algunas de sus características sociales, culturales, económicas, etc. Si la información que se ofrece está construida de manera simple los receptores de los mensajes mediáticos aprenden e interiorizan estos estereotipos y los toman como reales. Sin embargo, cuando los grupos están ausentes o no presentes en los medios, la lectura que los receptores pueden hacer es que estos grupos no son importantes y carecen de poder social. Ambas estrategias, la de la exclusión y la inclusión, pueden contribuir al desarrollo, mantenimiento y modificación de las creencias y actitudes de los individuos hacia las minorías étnicas.

Los análisis de contenido realizados de la programación televisiva de EE.UU. en la que se investiga la representación de determinados grupos étnicos –afroamericanos, asiático-americanos, europeo-americanos, latinos y nativos americanos-, señalan que la televisión es abrumadoramente blanca y que estos grupos están subrepresentados (Calvert, Stolkin, y Lee, 1997; Greenberg y Collette, 1997; Kubey, Shifflet, Weerakkody y Ukeiley, 1995). Las tendencias raciales de representación son similares para la televisión por cable en EE.UU., con la excepción de determinados canales de target determinado, como Black Entertainment Television o en español de Univision (Kubey, Shifflet, Weerakkody y Ukeiley, 1995). En la programación infantil, en general, hay mayor diversidad que en el prime time (Calvert, Stolkin y Lee, 1997; Graves, 1999; Greenberg y Brand, 1993; etc.). La programación infantil de cable, sobre todo Nickelodeon, ha incluido diversos personajes de diferentes grupos étnicos.

La visibilidad de los grupos minoritarios no es uniforme, ya que los afroamericanos son más propensos a aparecer en televisión frente a los latinos, asiáticos y nativos americanos (Gerbner, 1993; Greenberg y Collette, 1997; Kubey, Shifflet, Weerakkody y Ukeiley, 1995; Wilson y Gutiérrez, 1995). Los latinos no aparecen como personajes principales en las ficciones de mayor audiencia (Bianco, 1999; Wilson y Gutiérrez, 1995) y los nativos americanos solo aparecen con mayor frecuencia en los westerns históricos (Geiogamah y Pavel, 1993).

La inclusión limitada y sesgada de diferentes grupos étnicos en televisión transmite a los espectadores la relativa falta de poder e importancia de estos grupos en la sociedad. Aunque sean cuantitativamente menores las apariciones de personajes de diferentes etnias frente a la de caucásicos en los medios de comunicación, estas representaciones son especialmente relevantes dada la capacidad que tienen los medios de crear, mantener o modificar los estereotipos y prejuicios en los receptores. Estas representaciones, a pesar de ser escasas, ofrecen modelos de comportamiento a los espectadores en las situaciones en las que se dan contacto interétnico. Cuando las interacciones entre grupos son presentadas en la televisión, por lo general, suelen ser de tipo neutral o positivo, especialmente en los programas infantiles (Williams y Condry, 1989).

A pesar de que los medios de comunicación han contribuido a mantener el prejuicio y el racismo, también pueden ayudar a cambiar actitudes y creencias individuales y colectivas, a estimular la reflexión y a modelar las normas sociales sobre esta problemática. En este contexto, existen estudios puntuales en los que se ha analizado el impacto de producciones audiovisuales con un contenido favorable hacia el contacto intercultural (Graves, 1999; Igartua, 2010; Ortiz y Harwood, 2007; Paluck, 2009; Park, 2012), que se apoyan en la teoría del contacto extendido (Molero, 2007a ; Wright, Aron, McLaughlin-Volpe y Ropp, 1997), en la teoría del contacto parasocial (Schiappa, Gregg y Hewes, 2005) y en la teoría del contacto imaginado (Crisp y Turner, 2009; Turner y Crisp, 2010). Estos estudios han contrastado que el visionado de ficciones con una imagen positiva de las minorías étnicas y la identificación con los personajes de estos grupos étnicos se relaciona con actitudes y valoraciones más positivas hacia las minorías, probando la denominada hipótesis del contacto vicario social que señala que a mayor contacto vicario o mediático con miembros del exogrupo en un contexto favorable, se incrementa el concomimiento hacia el exogrupo, los sentimientos de confianza y respeto, y se reduce el prejuicio y la percepción de amenaza (Müller, 2009; Ortiz y Harwood, 2007).

Se analizarán diferentes estudios realizados bajo esta premisa, revisando su metodología y las principales conclusiones a las que los investigadores han llegado tras analizar los datos obtenidos en sus investigaciones.

La investigación llevada a cabo por Graves (1999) revisa diferentes estudios realizados sobre los efectos de la televisión y los estereotipos y prejuicios que se representan en la ficción, prestando especial atención a los programas diseñados

especialmente para abordar esta problemática. Graves señala que los niños norteamericanos ven unas tres horas de televisión diarias por lo que se ha convertido en una fuente clave de socialización en términos de las relaciones raciales, ya que les ofrece una ventana más amplia a la “realidad” de lo que pueden experimentar en sus experiencias cotidianas dentro de su comunidad (Graves, 1999). Cuando los niños ven televisión aprenden, por tanto, cómo funciona el mundo real y la forma de interactuar con otros grupos sociales. Además, si las interacciones interracial representadas son positivas, se pueden desarrollar en los espectadores actitudes más positivas hacia las minorías. En los últimos años, algunas empresas de comunicación han desarrollado programas con el fin de desarrollar un efecto más positivo en las actitudes y comportamientos racistas de los niños. Por ejemplo, el popular programa *Sesame Street* ha ofrecido a los niños desde su creación muestras de diversidad, en las que niños y adultos de diferentes etnias –africanos, asiáticos, americanos europeos, latinos y nativos- interactúan positivamente con los demás. A partir de 1990, se desarrollaron diferentes espacios dentro del programa para abordar explícitamente temas raciales con el objetivo de cambiar pequeños estereotipos y actitudes raciales en los niños. De este modo, centraron sus objetivos en cuatro áreas de actuación: el énfasis en las similitudes como seres humanos; la apreciación de la diversidad racial/étnica de las diferencias culturales; la consideración de las personas que se ven diferentes como “amigos potenciales”; y, la inclusión de un niño rechazado por diferencias físicas o culturales.

Investigaciones realizadas en este sentido han confirmado *Sesame Street* (Bogatz y Ball, 1971; Minton, 1975; Salomon, 1977; Wright y Huston, 1995) ha contribuido al cambio de actitudes y creencias en los niños, ya que se estimula la reflexión y se modelan normas sociales innovadoras gracias al contacto intercultural mediado.

Ortiz y Harwood (2007) realizaron un estudio en el que plantearon que la exposición al contacto intergrupual positiva en la televisión se asocia con actitudes positivas entre los grupos. Para ello estos investigadores realizaron un estudio piloto para saber qué interacciones televisadas del intergrupo fueron vistas con mayor frecuencia por la población de estudio. Los participantes en el estudio piloto ($n=25$) pertenecían a la misma población que el estudio principal, pero ninguno participó en ambos estudios. A los participantes en el estudio se les pidió que pensaran en un programa de la televisión actual en el que hubiese una relación de amistad o amorosa entre un personaje negro y uno blanco. Además, debían indicar datos sobre el programa en cuestión, como el nombre de la serie, de los personajes, así como una descripción de

los mismos en el caso de no recordar el nombre. Este procedimiento fue repetido para personajes con interacciones entre latinos-blancos, gay-heterosexuales, jóvenes-viejos. Las relaciones más populares fueron los que se establecen entre Will y Grace en la serie de la NBC *Will & Grace*⁴⁰ ($n=17$, de tipo gay-heterosexual) y entre Nehemías y Wes del programa de la MTV *The Real World: Austin*⁴¹ ($n=4$, de tipo negro-blanco). Estas relaciones son las que se utilizaron para el estudio, en el que participaron 253 estudiantes voluntarios de comunicación, aunque solo se utilizaron para los análisis las respuestas de 248 personas que se identificaron a sí mismos como heterosexuales ($n=248$, 61.30% de mujeres, con una edad $M=21.17$; $DT=1.54$) o blancos ($n=210$, 61.90% de mujeres, con una edad $M=21.17$; $DT=1.78$). Para alguna de las hipótesis⁴² sí se utilizaron las respuestas de todos los participantes.

En el estudio, Ortiz y Harwood (2007) establecieron tres variables independientes: la exposición a la televisión⁴³; la identificación con los personajes del endogrupo⁴⁴; y la tipicidad del grupo⁴⁵. Las variables dependientes fueron la ansiedad intergrupal⁴⁶ y las actitudes en relación con el exogrupo⁴⁷. La variable control fue la

⁴⁰ *Will & Grace* (1998-2005) era una sitcom estadounidense emitida por la NBC que trata sobre la vida de dos de sus personajes: Will Truman, un abogado gay; y, su mejor amiga Grace Adler, una diseñadora heterosexual.

⁴¹ *The real world* es un reality de la cadena de televisión MTV. El espectáculo se centra en las vidas de siete u ocho extraños quienes viven juntos en una casa durante varios meses, con cámaras que graban las relaciones interpersonales. El espectáculo se traslada a una ciudad diferente cada temporada.

⁴² Hipótesis 1a: La exposición televisiva de interacciones positivas entre grupos que involucran a un miembro del endogrupo se asocia con menores niveles de ansiedad intergrupal.

Hipótesis 1b: la exposición televisiva de interacciones positivas entre grupos que involucran a un miembro del endogrupo se asocia con actitudes más positivas hacia el exogrupo.

⁴³ Mediante cinco ítems (Mastro, Behm-Morawitz, y Ortiz, 2007) los participantes indicaron la cantidad de horas habían pasado viendo televisión la noche, la tarde y la mañana anterior y el promedio de horas diarias de televisión. Además, dos ítems evaluaron la exposición a los dos programas utilizados para el estudio.

⁴⁴ La identificación con los personajes del endogrupo durante la visualización se midió con la escala de identificación con los personajes de Eyal y Rubin (2003). Los participantes indicaron en qué medida estaban de acuerdo con seis afirmaciones (por ejemplo, “en momentos clave de la serie, me siento exactamente y sé cómo lo está pasando Grace”), en una escala de 1-5 (totalmente en desacuerdo a totalmente de acuerdo).

⁴⁵ La tipicidad del grupo se midió por un promedio de cuatro ítems de Harwood y Roy (2005). Los ítems evaluaban las percepciones de cada personaje exogrupo (Will y Nehemías) como miembros representativos de sus respectivos grupos, y cómo ellos son similares a otros dentro de sus respectivos grupos. Las respuestas van desde 1 (muy poco) a 7 (mucho).

⁴⁶ Para medir la ansiedad intergrupal, Ortiz y Harwood han utilizado una versión reducida de la escala diseñada por Stephan y Stephan (1985). Esta escala mide la cantidad de participantes que sentirían seis diferentes estados relacionados con la ansiedad cuando interactúan con un extraño del exogrupo (es decir, una persona gay o negro). Los términos de respuesta fueron: relajado, torpe, cómodo, amenazado, a gusto, y tenso y las opciones de respuesta oscilaban entre 1 (nada) y 5 (mucho).

⁴⁷ Para medir las actitudes en relación con el exogrupo los participantes completaron una versión modificada de la escala de distancia social de Esses y Dovidio (2002) en la que se les preguntó su voluntad a participar en una serie de comportamientos con los miembros del exogrupo. Las opciones de respuesta iban entre 1 (muy dispuesto) y 5 (nada dispuesto).

calidad del contacto intergrupales⁴⁸. Una vez realizada la investigación y analizados los datos obtenidos, Ortiz y Harwood (2007) concluyeron que el visionado de programas que muestran una imagen positiva de las minorías, en este caso, negros y homosexuales, y la identificación con estos personajes se asociaba a actitudes más positivas hacia los miembros del exogrupo y de las minorías étnicas. Este estudio sería una prueba empírica de la hipótesis del contacto vicario parasocial que indica que a mayor contacto vicario o mediático con miembros del exogrupo en un contexto favorable se incrementa los concomimientos hacia el exogrupo y también los sentimientos de confianza y respeto. Los resultados de esta investigación concuerdan con los postulados de la teoría del contacto intergrupales y son congruentes con otros estudios similares (por ejemplo, Schiappa, Gregg y Hewes, 2005). Según este estudio, la exposición repetida a interacciones intergrupales positivas proporciona un modelo que puede ser imitado cuando las personas se encuentran en una situación similar de contacto intergrupales. De acuerdo con la teoría cognitiva social, la identificación con el personaje de Grace en la serie *Will & Grace* ha demostrado estar asociado con actitudes más positivas, que sugieren un efecto de modelado mediante el cual los espectadores que están más identificados con Grace son más proclives a adoptar a su postura hacia las personas homosexuales. Ortiz y Harwood (2007) señalan límites a esta conducta ya que señalan los espectadores que realizan conductas similares a Grace son más propensos a identificarse con este personaje.

Müller (2009) ha realizado un estudio en el que se prueba los usos beneficiosos del contacto intergrupales mediático⁴⁹. En el experimento los participantes visionaron una serie dramática financiada por el gobierno holandés titulada *Westside*. Realizada como si fuera un *reality*, la serie de ficción narra las vidas de cuatro familias de diferentes orígenes étnicos que viven en un barrio urbano pobre. El programa se ocupa ampliamente de los aspectos culturales en las comunidades (por ejemplo, los conflictos entre tradición y modernidad en las familias musulmanas) y entre ellos (por ejemplo,

⁴⁸ La calidad del contacto no mediado con miembros del exogrupo se evaluó con 12 ítems, seis de ellos se centraron en el contacto con los negros y 6 para el contacto con los homosexuales (Mastro, Behm-Morawitz y Ortiz, 2007). En primer lugar, se pidió a los encuestados que pensaran en miembros del exogrupo con quien tuviesen una relación más estrecha. En una escala de 1-5, los encuestados indicaron en qué medida se sentían cercanos a esta persona, lo mucho que valoran el tiempo que habían pasado con esta persona, lo mucho que valoraba su relación con esta persona, y la calidad de su relación. Además, a los encuestados se les pidió que indicaran cómo de agradable y amable era, en general, su contacto con los miembros del exogrupo.

⁴⁹ El programa televisivo estadounidense *The Cosby Show* logró mejorar la imagen de los afro-americanos en los Estados Unidos y en otros lugares, tal y como lo han reflejado los estudios de Graves (1999) y Hartley (1999), para una revisión de la discusión.

intereses amorosos interétnicos, malentendidos y resolución de conflictos). Con la presentación de estos temas de una manera atractiva, espectacular y entretenida, el programa tenía la intención de mejorar la comprensión mutua entre los grupos étnicos y reducir las tensiones interétnicas.

El estudio realizado por Müller se centró en dos cuestiones conexas. En primer lugar, investigó los efectos de la televisión de entretenimiento multicultural en las relaciones interculturales. En segundo lugar, trató de contribuir a la comprensión teórica de los procesos cognitivos que subyacen a estos efectos en función de la identificación (Cohen, 2001). El objetivo principal de la investigación realizada por Müller intentó responder a la siguiente pregunta: ¿La trama multicultural de una serie de televisión afecta la tolerancia intercultural y, de ser así, ¿qué papel juega la identificación en este proceso?

Para poder probar las hipótesis⁵⁰ planteadas en la investigación, se realizó un experimento –de tres semanas de duración- con dos condiciones experimentales y una condición de control en la que participaron 152 participantes⁵¹ –un 66% eran de Amsterdam y un 34% de ciudades cercanas-, en su mayoría blancos, que fueron asignados aleatoriamente a cada una de las tres condiciones experimentales. Con el fin de distinguir el endogrupo del exogrupo en el análisis, el estudio se centró exclusivamente en los no-musulmanes. Este grupo fue considerado como el endogrupo y los musulmanes eran considerados como exogrupo. Los participantes musulmanes ($n = 9$) fueron excluidos de los análisis. La muestra estaba compuesta por 97 mujeres (66%) y 46 eran hombres (34%). La edad de los participantes varió entre 15 y 63 años de edad, con una media de 28.5 (DT= 12.11). Un 6% había completado la educación secundaria o menos, el 66% había completado la educación secundaria superior y el 28% había realizado un grado universitario. El origen étnico de los encuestados fue en

⁵⁰ Las hipótesis de esta investigación eran las siguientes:

Hipótesis 1: La exposición a la serie de televisión multicultural disminuye la percepción de amenaza étnica.

Hipótesis 2: El efecto de la serie de televisión multicultural en las percepciones de amenaza étnica está mediada por una disminución en la identificación exclusiva con los personajes del endogrupo.

Hipótesis 3a: Los efectos de aprendizaje del drama multicultural son moderados por el grado de identificación con los personajes modelando intercultural comportamiento.

Hipótesis 3b: Viendo el drama multicultural en el que hay interacciones positivas entre endogrupo étnico y grupos externos aumenta la autoeficacia del modelo intercultural.

Hipótesis 3c: Viendo el drama multicultural en el que hay consecuencias del desarrollo y negativas de los conflictos interculturales aumenta la autoeficacia del modelo intercultural.

Hipótesis 3d: El aumento de la autoeficacia intercultural conduce a menores percepciones de amenaza étnica.

⁵¹ Sólo participaron personas que hablaban la lengua holandesa.

gran parte blanco holandés (75%) y de otros países europeos blanco o negro americano (15%). El 5% procedía de las antiguas colonias holandesas de Surinam o las Antillas Holandesas y el 5% era de Asia, África o América del Sur. El experimento se llevó a cabo en un laboratorio de ensayo de la Universidad de Ámsterdam donde los participantes, sentados frente a un ordenador en cubículos separados, completaron una serie de preguntas iniciales sobre la demografía y la utilización de medios con una duración aproximada de cinco minutos. Una vez realizado esto, pudieron ver dos episodios del programa con una duración de 40 minutos. Después del visionado, debieron contestar una serie de preguntas con una duración de unos 20 minutos. Los sujetos fueron asignados al azar a una de las tres condiciones⁵². En todas ellas las minorías étnicas estaban representadas positivamente.

Una vez examinados los datos, Müller indicó que ver un programa multicultural como *Westside* reduce significativamente la percepción de amenaza étnica en comparación a ver un programa convencional. Así, los participantes que vieron *Westside* se identificaron más con los personajes que pertenecían al exogrupo que los participantes que vieron el programa seleccionado en la condición control. Müller, además, ha demostrado con su estudio que los programas dramáticos con personajes multiculturales pueden afectar a la tolerancia intercultural ya que se puede reducir la percepción de amenaza étnica.

Este estudio ha demostrado, además, que los programas multiculturales pueden ser efectivos cuando logran subvertir los patrones habituales de identificación del endogrupo y del endogrupo favorito entre los espectadores. Sin embargo, varios de los aspectos de “este entretenimiento anti-racismo” aún no se han investigado. En primer lugar, el análisis mostró que los niveles de amenaza étnica percibida se vieron afectados por muchos factores antecedentes que tienen un impacto mucho más grande que el hecho de ver dos episodios de una serie de televisión multicultural.

Müller señala alguna limitación a su estudio, como si otro tipo de contenido de televisión o una visualización más repetida podría tener un efecto aún mayor. También indica que habría que incluir en el estudio otro tipo de programas, como informativos y programas de entretenimiento, que forman parte de la dieta de los televidentes, para ver

⁵² En la condición primera –*Westside*-Armoniosa- la mayoría de los personajes son de minorías étnicas y el comportamiento modelo intercultural es positivo. En la condición segunda –*Westside*-Conflictiva- la mayoría de los personajes son de minorías étnicas y se mostraba el desarrollo y las consecuencias del conflicto intercultural modelado. En la condición de control la minoría de personajes son de minorías étnicas y se mostraba un comportamiento positivo de modelado intercultural.

en qué medida estos contenidos afectan a los espectadores. Sugiere que el mejor modo de investigar estas cuestiones en el futuro sería el realizar un estudio de cultivo longitudinal, similar al realizado por Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli en 1994.

Paluck (2009) realizó un estudio en el que se analiza si los medios de comunicación pueden reducir el prejuicio intergrupar y el prejuicio. Para ello, Paluck llevó a cabo un estudio experimental de un año de duración en Ruanda analizando el impacto de una radionovela con mensajes acerca de la reducción del prejuicio intergrupar y la violencia en dos ficciones de las comunidades ruandesas. Con esta investigación, Paluck pretendía responder a la pregunta: “¿Los medios de comunicación tienen la capacidad de afectar a: creencias personales, la percepción de las normas sociales, y la conducta?”. Para poder responder a estas cuestiones, Paluck diseñó una investigación en la que el medio utilizado fue la radio, medio de comunicación más importante en Ruanda. El estudio fue diseñado para identificar el impacto causal de un programa de radio de la manera más natural dentro de una muestra estratificada de la población.

El diseño del experimento se realizó con dos grupos aleatorios que fueron asignados al azar a escuchar dos espacios radiofónicos diferentes: un programa de radio sobre reconciliación y una radionovela sobre salud (condición de control). Cada una de las comunidades utilizadas en el estudio eran similares en lo que respecta a la población general, en función de una serie de características observables, como la relación entre los géneros, la calidad de las viviendas y el nivel educativo. También fueron seleccionados al azar 40 personas adultas de las listas oficiales de censo, teniendo en cuenta el equilibrio demográfico, la edad y la familia, sin que hubiese más de una persona que fuese familiar directo.

Cuando un individuo se mostraba de acuerdo en participar en el estudio, los investigadores le planteaban una serie de preguntas demográficas y de hábitos de consumo de radio y su experiencia con el genocidio, con el fin de recabar información de los sujetos.

La muestra de participantes total ($n = 480$) estuvo compuesta de sujetos entre 18 y 87 años ($M = 38.5$), de los cuales, el 79% por ciento de los participantes eran agricultores, el 73% de los hombres y el 63% de las mujeres tenían algún grado de escolaridad primaria. En cuanto a la religión, la mayoría eran católicos –un 64%–, seguidos de aquellos que indicaban que eran protestantes –un 14%–.

Durante un año, varios asistentes visitaron a los participantes de la investigación

en sus diferentes comunidades. En estas visitas, los asistentes entregaban los episodios que debían escuchar en sus respectivos espacios comunicatorios para realizar una escucha lo más natural posible. La única diferencia entre las dos condiciones experimentales fue el contenido de los programas. Además de acercar el programa a escuchar, los asistentes realizaban la escucha con el grupo y completaban las hojas de observación para registrar la asistencia y la tasa de los niveles de entusiasmo, atención, confusión, expresiones emocionales y la cantidad y el tipo de discusión originada durante y después del programa, prestando especial atención a con cuánta frecuencia los participantes discutieron temas del programa como el prejuicio intergrupar, la violencia o el trauma. Una vez transcurrido un año, el grupo de asistentes acompañados por un equipo de 15 investigadores visitaron cada comunidad durante tres días y realizaron entrevistas individuales, *focus group* y observación conductual de los participantes. En las entrevistas individuales, los investigadores leyeron a los participantes una serie de afirmaciones y éstos debían señalar en qué grado estaban de acuerdo o no con dichas afirmaciones. Para realizar los *focus group*, los participantes estaban organizados en grupos de diez personas del mismo sexo que discutieron sobre cuatro temas: los matrimonios mixtos, la prevención de la violencia, los traumas y la confianza. El objetivo fue evaluar, con las entrevistas individuales, las creencias personales y la percepción de las normas sociales, repitiéndose las mismas preguntas realizadas en la entrevista individual para medir si las opiniones variaban o no en función de si estaban solos o no. Además, los investigadores registraron deliberaciones del grupo sobre cómo compartir y suministrar las baterías del equipo de radio portátil y las cintas que tenían grabadas los programas. También se observaron las conversaciones “off the record” que los participantes tuvieron durante la fiesta de despedida.

Una vez analizados los datos, Paluck indicó que si bien el programa de radio que hablaba de la reconciliación no cambió las creencias personales sí influyó sustancialmente en las percepciones sobre las normas sociales de los oyentes. En comparación con el grupo de control, que escuchó una radionovela sobre la salud, la percepción de los oyentes de las normas sociales y sus comportamientos cambió con respecto a los matrimonios mixtos, la disidencia abierta, la confianza, la curación empática, la cooperación y el trauma. Sin embargo, el programa de radio hizo poco para cambiar las creencias personales de los oyentes. En conclusión, Paluck comprobó que la exposición a un programa serial radiofónico, diseñado desde la perspectiva de la educación-entretenimiento para fomentar las relaciones interétnicas y reducir el

prejuicio en Ruanda, contribuyó a que se redujeran los conflictos y se modificaran las normas sociales y a aumentar las conductas de empatía y cooperación con el exogrupo.

Igartua (2010) realizó un estudio en el que se comprobó que la exposición a una película con un mensaje positivo hacia la inmigración reforzaba una actitud favorable hacia ésta dado que contribuía a reforzar la idea de la valoración positiva de la inmigración para la economía de los países de acogida. Esta investigación constó de tres estudios en los que se examinó la importancia de la identificación con los personajes.

Para poder realizar el tercer estudio participaron 93 estudiantes de la Universidad de Salamanca (55.9% mujeres; $M = 22.61$ años, $DT = 1.90$), los cuales fueron divididos en dos grupos para poder realizar el experimento. Cada uno de los grupos estuvo asociado a una condición. En la condición de control los participantes completaron un cuestionario acerca de sus actitudes, creencias y emociones hacia los inmigrantes antes de ver la película con el fin de obtener medidas de actitud sin haber visto la película. En la condición experimental, todas las medidas dependientes fueron completadas después de ver la película. Por lo tanto, la variable independiente estuvo relacionada con el momento en que las actitudes, creencias y emociones relacionadas con los inmigrantes fueron medidas: antes (condición de control) o después (condición experimental) de ver la película seleccionada, *Un día sin mexicanos*, película con un mensaje positivo hacia la inmigración. Los participantes debieron completar un cuestionario en el que se midió el estado de ánimo (Escala Panas, Watson, Clark y Tellegen, 1988), la identificación con los personajes (Escala EDI, Igartua y Paéz, 1998), las creencias y opiniones acerca de la inmigración (escala de 11 ítems con diferentes opiniones acerca de la inmigración en general), la actitud hacia la inmigración (escala de un solo ítem en el que se les preguntó: “Como ustedes saben, todos los países desarrollados reciben inmigrantes. ¿Cree usted que, en general, la inmigración es más positiva o más negativa para estos países?”), y, las emociones hacia los inmigrantes (escala basada en la escala de prejuicio sutil y manifiesto de Pettigrew y Meertens, 1995, traducida y adaptada al contexto español por Navas, Pumares, Sánchez-Miranda, García, Rojas, Cuadrado, Asensio, Fernández-Prados, 2004).

Los resultados del tercer estudio indicaron que la película *Un día sin un mexicano* reforzó una actitud positiva hacia la inmigración y las creencias acerca de la contribución positiva de los inmigrantes a las economías de los países receptores. También mostró que la identificación con los personajes juega un papel importante en la explicación del impacto persuasivo incidental causado por el visionado de la película.

2.5. Resumen y conclusiones

El segundo de los capítulos teóricos ha estudiado conceptos claves para la investigación como son el racismo y el prejuicio. Estos términos han sido analizados desde su concepción hasta definiciones y teorías más recientes. Así, el racismo ha sido considerado un comportamiento social por el que se clasifica a las personas en función de una serie de diferencias, reales o imaginadas, que refuerzan la idea de que unas personas son superiores a otras. Además de las diferentes concepciones teóricas sobre el término, se ha analizado su origen –teoría del desarrollo cognitivo; teorías sociocéntricas; y, la construcción social del racismo- y sus diferentes modalidades: racismo biológico o tradicional; racismo simbólico; racismo ambivalente; racismo moderno; y, racismo aversivo.

Otro término relevante para esta investigación, y relacionado directamente con el racismo, ha sido el prejuicio, entendido como una valoración moral y una actitud positiva o negativa vinculada a una creencia excesivamente generalizada. Se ha realizado un recorrido diacrónico por las diferentes fases que ha atravesado el prejuicio gracias a la clasificación que Duckitt (1992) realizó y se ha completado con una última fase explicada por Navas (1997) y denominada *Modelos contemporáneos del prejuicio*. Así mismo, se ha prestado atención a las diferentes modalidades existentes del prejuicio –sutil y manifiesto-, pues no todas las expresiones de prejuicio son iguales ni afectan de igual manera. Otro aspecto al que se le ha prestado atención son las diferentes formas de intervención para reducir el prejuicio.

Paralelo a los términos de racismo y prejuicio se encuentra el de estereotipo, un elemento clave para esta investigación, ya que gran parte de la construcción de personajes para la ficción se basa en el uso de los estereotipos.

G.W. Allport (1954) formuló una de las teorías más importantes para luchar contra el prejuicio: la teoría del contacto. Allport indicó que una de las formas más efectivas para que el prejuicio disminuya se basa en el contacto entre los miembros del endogrupo y del exogrupo. Se han analizado, por tanto, las diferentes modalidades del contacto –el contacto directo; el contacto extendido; el contacto imaginado; y, el contacto mediado o vicario con sus dos modalidades: el contacto parasocial y el contacto intergrupar mediático-, así como diferentes modelos que permiten explicar cómo se produce el contacto positivo.

También han tenido importancia en el presente capítulos los diferentes estudios realizados de intervenciones mediáticas que analizaban la reducción del prejuicio gracias al contacto intergrupales mediático.

Las diferentes investigaciones realizadas con este objetivo han indicado que, a pesar de que los medios de comunicación contribuyen al mantenimiento del prejuicio y del racismo, también pueden ayudar a cambiar actitudes y creencias individuales y colectivas, a estimular la reflexión y a modelar las normas sociales sobre esta problemática. No se debe olvidar que, como indica la teoría del cultivo –que será objeto de análisis en el siguiente capítulo- “somos las historias que contamos” (Gerbner, 2002, p. 7) o, lo que es lo mismo, lo que consumimos a través de los medios de comunicación.

CAPÍTULO 3

**FICCIÓN TELEVISIVA, MINORÍAS ÉTNICAS E
INMIGRANTES**

3.1. La teoría del cultivo

La teoría del cultivo (*cultivation theory*)⁵³, desarrollada por George Gerbner en la década de 1960 y ligada al proyecto de Indicadores Culturales⁵⁴ (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1986) es una de las teorías más importantes en la Comunicación, en la que se analiza el impacto de los mensajes televisivos en la audiencia. En sus inicios, estos investigadores estudiaron la naturaleza y funciones de la violencia televisiva, aunque posteriormente han ido incorporando otros objetos de análisis, como los estereotipos de género, los raciales, la ciencia y la salud, la política, etc. Desde que Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli (1980) expusieran este modelo, han sido muchos los investigadores que han trabajado con él, modificándolo y depurándolo, siendo uno de los más utilizados en las teorías sociales.

Según la definición propuesta por Gerbner, el término cultivo describe “la contribución específica e independiente (aunque no aislada) que aporta un apremiante y consistente flujo simbólico al complejo proceso de socialización y enculturización” (Gerbner, 1990, p. 249). Desde esta perspectiva, la televisión es un instrumento cultural que socializa mediante la muestra de conductas y roles sociales, y modela asunciones básicas de la realidad (Gerbner y Gross, 1976; Signorielli y Morgan, 1990). Según Gerbner (2002, p. 7), cuanto más tiempo dedique una persona a ver televisión, más se parecerá su concepción del mundo a la que se presenta acumulativamente en el medio, ya que “la mayor parte de lo que sabemos o creemos saber nunca lo hemos experimentado personalmente. Sabemos las cosas en base a las historias que escuchamos y las que contamos. Somos las historias que contamos”.

⁵³ “La metáfora del cultivo evoca muchas de las imágenes McLuhianas que tratan de hacer visibles procesos inobservados, como la inmersión inconsciente en un medio y el masaje prolongado. La metáfora McLuhiana del pez (“el pez es el último en saber de la existencia del agua”) es retomada por Gerbner y colaboradores para explicar que, al igual que el pez, el ciudadano actual no tiene conciencia clara de que está sumergido en televisión. También como el mensaje McLuhiano, los contenidos televisivos irían calando por ósmosis, como una filtración de la cultura en que estamos sumergidos, desde que nacemos hasta que morimos, dentro de nosotros (como las imágenes de Epicuro que se filtraban por los poros). Ese efecto de cultivo (etimológicamente, ‘cultura’) nos haría ver el mundo de una cierta manera” (Del Río, Álvarez, Del Río, 2004).

⁵⁴ “El proyecto de Indicadores Culturales constituye una perspectiva de investigación con una orientación, en principio, aplicada (estudiar la violencia televisiva), aunque fuertemente anclada en consideraciones teóricas sobre el papel de la televisión en la sociedad (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1986). Gerbner señala que utiliza el concepto de ‘indicador’ para completar el abanico de indicadores de la realidad social (económicos, sociales) y así disponer de un barómetro de aspectos relevantes de carácter cultural (Morgan y Shanahan, 1996)” (Igartua, Cheng, Corral, Martín, Ballesteros y De la Torre, 2001).

Gerbner (1999, 2002) identificó tres tipos diferentes de historias en el entorno cultural. La primera se correspondería con las historias básicas, que nos informan sobre cómo funcionan las cosas. Estas historias, generalmente míticas y selectivas, muestran algunas causalidades de la vida real y tienen un propósito moral y una función social. El segundo tipo de historias cumple la función de confirmar o negar los hechos, dado que se presenta en forma de descripciones o exposiciones sobre cómo son las cosas. A este segundo tipo pertenecerían las noticias, por ejemplo. El tercer tipo está formado por aquellas que indican al espectador qué debe hacer ante ciertas situaciones al presentar comportamientos, modos de vida o resoluciones de conflictos como convenientes o inconvenientes. Serían, por ejemplo, sermones, instrucciones o mandatos, pudiéndose identificarse con los anuncios (Morgan, 2002, p. 7). Los tres tipos de historias se relacionan entre sí y son difundidas por los medios de comunicación.

En sus trabajos sobre los mensajes que los medios de comunicación emiten, Gerbner y colaboradores han “analizado los efectos a largo plazo de los contenidos televisivos sobre su audiencia, especialmente respecto a la adquisición de valores y de una visión común del mundo” (Albert, Espinar, Hernández, 2010, p. 51). Según Igartua y Humanes (2004, p. 267-268),

“la teoría del cultivo se centra en determinar cuáles son las consecuencias sociales de los mensajes difundidos a través de la televisión. Se centra en investigar los efectos “no buscados” o “no intencionados” de la programación convencional de la televisión que está diseñada para “entretener” a la audiencia (como series y películas). Por tanto, su perspectiva difiere de aquellos intentos que se centran en analizar el impacto de los programas explícitamente diseñados para influir o inducir un cambio de actitudes y opiniones” (Igartua y Humanes, 2004, p. 267-268).

En este sentido, los autores indican que hay diferentes tipos de espectadores en función de cómo es el uso y consumo que dan a la televisión. Así, en función del número de horas diarias que una persona dedica a ver la televisión, su concepción del mundo estará mediatizada⁵⁵. De este modo, las actitudes y creencias de espectadores intensivos, que son aquellos que dedican más de cuatro horas diarias de televisión, con

⁵⁵ Desde la perspectiva de la teoría del cultivo se propone una tipología de consumidores según consuman mucha, regular o poca televisión. De este modo, habrá receptores *heavy*, *medium* y *light viewers*.

respecto a los casuales, los que dedican menos de horas diarias, serán totalmente diferente ya que el espectador intensivo

“tiende a configurar su percepción de la realidad a través de lo que dice la televisión, y esa percepción tiende a ser más pesimista que la que se forman quienes tienen fuentes complementarias de información. El espacio mediático contiene más violencia, riesgos y amenazas que los existentes en el mundo real; tal presencia desproporcionada influye en los espectadores que pasan más horas ante la pantalla, generando una visión amenazadora del mundo” (Albert, Espinar, Hernández, 2010, p. 51).

Para esta teoría, la audiencia se ve influida por los mensajes televisivos violentos cultivando, por tanto, la idea de que la televisión ofrece percepciones de la realidad⁵⁶. Estas percepciones, generalmente, no tienen nada que ver con el mundo “real”, sino con una realidad “inventada” y mediatizada por la televisión ya que el mundo representado en la pantalla difiere completamente del que se da en la vida. Se muestra en las pantallas un mundo más violento y altamente estereotipado en cuanto a las representaciones de los roles sociales, étnicos y culturales. Del Río, Álvarez, Del Río (2004), que hacen una diferenciación entre la *agenda setting* y la teoría del cultivo, indican que ésta última

“es más cultural y audiovisual, y más evolutiva. No interesan sólo aquellos “conocimientos” que nos llegan para procesar sólo en cuanto que definen una determinada selección de entre todos los que potencialmente ofrecería el contexto. Lo que preocupa fundamentalmente es la propia conformación del medio cultural. Trata de poner de manifiesto la estructura y contenido de cada medio cultural concreto y de comprobar el impacto que dicho medio cultural específico tiene en el crecimiento y desarrollo de la ciudadanía acumulativamente a través de las edades en ese medio cultural audiovisual. Lo hace recurriendo a la metáfora de la horticultura⁵⁷, al igual que los estudios de dieta lo hacen desde la metáfora alimentaria”.

⁵⁶ Según estos autores (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1995) si se ve mucha televisión, se puede alterar la percepción de la realidad social, atribuyendo a ésta lo que se ve en la televisión. Por ejemplo, un mayor nivel de violencia del que realmente existe.

⁵⁷ Hay varias metáforas derivadas de la teoría del cultivo. En una de ellas, la metáfora agro-acuífera, la televisión es comparada con una especie de “río cultural” que aporta agua para todos, en función de las necesidades. Según esta metáfora, la televisión aporta una “corriente principal” cuya influencia se nota con el paso del tiempo mediante efectos acumulativos o a largo plazo. Otra de las metáforas es la gravitacional, en la que se señala que el proceso de cultivo es de tipo gravitacional, por lo que la televisión sería un centro de gravedad, de atracción.

Según esta teoría el espectador no es un agente activo a la hora de consumir mensajes mediáticos puesto que, aunque tiene en sus manos el poder de decisión sobre qué ver y qué no ver, lo que siento no es más que un espejismo de libertad ya que “todas las zanahorias, saquen más o menos la cabeza, están en el mismo huerto” (Gerbner, Gross, Morgan y Signorelli, 1994, p. 37).

Para sus investigaciones, Gerbner y su equipo realizaron tres tipos diferentes de investigaciones. Por un lado, centraron su análisis en los medios de comunicación; por otro, en el sistema de mensajes; y, por último, en el análisis de cultivo o lo que es lo mismo,

“la formación de políticas que dirigen el flujo masivo de los mensajes mediáticos; el propio análisis de contenidos de los mensajes y programaciones en diversos países; y el análisis específico del cultivo, que trata de ver la visión del mundo de sujetos con diversos niveles de exposición a la televisión” (Del Río, Álvarez, Del Río, 2004).

3.1.1. Batería de los Indicadores culturales

3.1.1.1. Análisis institucional de la televisión

Este análisis busca investigar la formación de políticas que dirigen el flujo masivo de los mensajes de los medios, esto es: se investiga cómo se producen y distribuyen los mensajes mediáticos. Según esta premisa de investigación, el medio tendría como principal fin no entretener o formar culturalmente al espectador sino transmitir publicidad. Según el estudio realizado por Gerbner y colaboradores en EE.UU (1980), los cien anunciantes más importantes pagan los dos tercios de la programación de las redes de televisión. De este modo, las corporaciones mediáticas se convierten en un verdadero “Ministerio de Cultura Privado” que controla la mayoría de la producción y la distribución de los contenidos de los medios de comunicación, de tal modo que contribuyen a modelar las corrientes culturales dominantes. Se podría, por tanto, “afirmar que el verdadero cliente de la televisión no es el espectador sino el anunciante; se debe servir al anunciante, porque éste hace posible la televisión” (Igartua, 2007, p. 76). La televisión está, según esta teoría, compuesta por programas mayoritariamente comerciales, produciéndose una homogeneización de los contenidos de los programas y una convergencia en los puntos de vista que el espectador percibe de la realidad social

(Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1996). Según Shanahan y Morgan (1999) esta gran homogeneización en los contenidos se produce por la dependencia simbiótica de la publicidad.

Siguiendo estas premisas, Gerbner (Shanahan y Morgan, 1999, p.11) define la comunicación como la “interacción a través de mensajes, un proceso distintivamente humano y humanizador que crea y se guía por el ambiente simbólico que constituye la cultura. El ambiente simbólico revela dinámicas sociales e institucionales, porque expresa patrones sociales, también las cultiva”. Tal y como señala Gerbner en su definición de comunicación y con las proposiciones indicadas, se crearán en la sociedad corrientes culturales dominantes, sin ofrecer diversidad a los ciudadanos⁵⁸, y, lo que es más importante, con unas corrientes de opinión selectivas, sesgadas y ficticias sobre el modelo del mundo existente.

3.1.1.2. Análisis del sistema de mensajes

Dado que la televisión debe ser investigada como “un entorno simbólico de mensajes de carácter colectivo con una estructura o patrón subyacente específicos” (Signorielli, 2001, p. 344), Gerbner y colaboradores realizaron diversas investigaciones en las que se pretendía conocer el modelo de realidad difundido por la televisión y la orientación ideológica que subyacía en ellos. Para ello, se analizó el sistema de mensajes, contrastando situaciones de la realidad mostradas en televisión y buscando si existía relación entre la verdadera realidad y la representación que se ofrece de ella. Para poder realizar esta comparación entre la realidad y lo mostrada por los medios, se registraron y analizaron muestras semanales de programas de tipo dramático como series y películas para adultos y dibujos animados para el público infantil, emitidos en televisión durante el horario de máxima audiencia y en la programación infantil de fin de semana. Estos programas se analizaron con la técnica del análisis de contenido para determinar las características que presentaban (Signorielli y Morgan, 1990). Lo que estos investigadores pretendieron es analizar el estilo de vida y la concepción del mundo que los medios de comunicación e instituciones ofrecen a los ciudadanos. Desde esta perspectiva, en la que se apartan de los indicadores culturales para crear una especie de

⁵⁸ La diversidad es la gran ausente en los medios de comunicación, justificándose por el modelo de gestión de las cadenas televisivas ya que “el tantas veces señalado efecto de homogeneización de la oferta entre competidores que, buscando los mimos mercados amplios en los mismos horarios, tiende a unificarse en torno a los programas menos contestados o rechazados” (Bustamante, 1999, p. 94).

barómetro cultural, se analizaron problemas sociales, como las minorías étnicas, los roles sexuales, la demografía, la violencia, etc.

3.1.1.3. Análisis del cultivo

En los años setenta una serie de investigadores (Gerbner, Gross, Eeley, Jackson-Beeck, Jeffries-Fox y Signorielli, 1977, 1978) llevaron a cabo unos estudios⁵⁹ que concluyeron que existía una relación directa entre la cantidad de televisión que se ve y las creencias acerca del mundo –relacionadas con la existencia de criminalidad y violencia en la sociedad-. Además, estos investigadores señalaron que “aquellos individuos que ven una gran cantidad de televisión tienen opiniones y creencias sobre el mundo diferentes de aquellos otros individuos que no la ven con tanta frecuencia” (García Galera, 2000, p. 53). George Gerbner señala que la percepción que se tiene del mundo está condicionada por el consumo de los mensajes televisivos. Dicha percepción está relacionada con la intensidad de la exposición ante el medio, esto es, con el tiempo de consumo. De esta manera, “la emisión frecuente de violencia en la televisión cultiva una impresión amplificada y duradera del mundo como un lugar poco seguro y repleto de amenazas” (Iborra, 2007, p. 23).

En los cuestionarios utilizados en los estudios realizados por este equipo de investigadores existen preguntas relativas tanto al consumo de televisión como a creencias y opiniones sobre cuestiones diversas (Morgan y Signorielli, 1990). Para poder determinar qué tipo de espectador era el encuestado, se preguntó el número de horas de consumo de televisión de cualquier día de la semana para, de esta manera evaluar el grado de exposición. La pregunta que se hacía es la siguiente: “en un día normal, ¿cuántas horas más o menos dedica usted personalmente a ver la televisión?”. Una vez analizados los datos, la tipología que se estableció fue la de consumidores duros, moderados y ligeros. Fueron considerados consumidores duros (*heavy viewers*) aquellos que veían cuatro horas o más de televisión al día; moderados (*medium viewers*) aquellos que consumían entre dos y tres horas diarias; y ligeros (*light viewers*) aquellos que consumirían menos de dos horas al día (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1990).

⁵⁹ Gerbner y su equipo utilizaron una metodología para sus investigaciones basadas en encuestas de ámbito nacional a muestras representativas, así como estudios longitudinales y experimentos.

Por otro lado, para evaluar la formación de creencias, opiniones y actitudes sobre la vida a partir de la televisión, Hawkins y Pingree (1990) establecen una diferencia entre creencias de primer orden y creencias de segundo orden. Las creencias de primer orden tratan de estimar la frecuencia de creencias sobre ciertos aspectos como por ejemplo la percepción de violencia en el entorno. En este tipo de creencias, también denominadas creencias demográficas, el sujeto estima la representatividad de diferentes grupos sociales desde de su perspectiva, esto es, se le pide al sujeto que estime sobre la frecuencia, probabilidad o presencia de un determinado colectivo en la sociedad. El resultado dependerá del consumo televisivo, de tal modo que cuanto mayor sea el consumo televisivo, más se acercarán sus percepciones a la forma en que se representan esos grupos en la ficción televisiva. También se le pedirá que responda a cuestiones sobre la percepción de violencia en su entorno o la probabilidad de verse involucrado en actos de violencia. El formato de respuesta a estas preguntas tendrá, en ocasiones, dos alternativas, denominándose una de ellas “respuesta de televisión”. Según Igartua (2007, p. 78),

“Gerbner y colaboradores denominan respuestas televisivas a aquellas que representan la realidad tal como la refleja la televisión; es decir, alude a una realidad “refractada” que se contrapone a la realidad objetivada o estadística del mundo social (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1980). La hipótesis cultivacionista predice que una utilización intensa de la televisión se asociará a la interiorización de los supuestos convencionales y estereotipados que forman parte de ella. De este modo, aquellos que ven más televisión tendrán una probabilidad mayor de dar “respuestas de televisión”.

Otra de las cuestiones que abordan Gerbner y colaboradores es la probabilidad que el sujeto cree que tiene de verse envuelto en un acto con violencia. A los sujetos participantes en sus estudios se les preguntó “en un día cualquiera de la semana, ¿cuántas probabilidad cree que tiene de verse implicado en algún acto de violencia?”, siendo las alternativas de respuesta dos proporciones: “1 sobre 10” y “1 sobre 100”, debiendo el sujeto elegir entre una de estas dos respuestas. La alternativa de mayor riesgo, la primera de las indicadas, se correspondería con la respuesta de televisión (Igartua y Humanes, 2004).

Las creencias de segundo orden aluden a preguntas de opinión, por lo que se trataría de constructos más complejos y elaborados. Se evaluarían las opiniones del

sujeto acerca de temas significativos, como puede ser su tendencia política o religiosa, su opinión sobre diversos asuntos como el aborto, las drogas o la propia homosexualidad. Además de la complejidad, estas creencias se diferencian de las de primer orden porque en ellas no existe un referente cuantificable de la televisión (Hawkins y Pingree, 1990). Los indicadores más sencillos son aquellos que se ocuparían de medir la opinión sobre un único tema: el gasto público, el aborto, la integración racial, etc. Sin embargo, existen indicadores más complejos (Gerbner, Gross, Morgan y Signorielli, 1980; Roda Fernández, 1989; Signorielli, 1990) como el “índice de mundo mezquino” (*mean world index*), el “índice de anomia o alienación”, y el “índice de percepción de peligro”, que relacionan el consumo televisivo con la identificación y aceptación de actitudes y opiniones más conservadoras. Por ejemplo, la sensación de peligro y riesgo, la tendencia a pensar que vivimos en un mundo peligroso y egoísta, el rechazo de los derechos homosexuales, entre otros, serán respuestas de televisión congruentes con la imagen conservadora que el medio fomenta (Shanahan y Morgan, 1999).

El análisis realizado por Gerbner y colaboradores pretendió determinar si aquellos que están más expuestos a los mensajes televisivos son más proclives a pensar que la realidad social es similar a la mediática, es decir, si éstos responderán eligiendo un mayor número de “respuestas televisivas” (Gerbner, Gross, Morgan y Signorelli, 1980). De este modo, el cultivo de creencias estaría relacionado con la intensidad de exposición ante el medio y en concordancia con el grado de dependencia que se tenga de los medios. Gerbner establece así un diferencial de cultivo⁶⁰ entre los espectadores duros y los ligeros y las percepciones de la violencia. La estrategia no se limitará al tipo de consumidor, sino que también se tendrán en cuenta las variables sociodemográficas relevantes, el sexo, la edad, los ingresos económicos, el nivel de estudios, la autodesignación política, la raza y el hábitat de residencia⁶¹. La televisión, desde esta perspectiva, cultivaría⁶² imágenes de la realidad, produciría aculturación y sedimentaría sistemas de creencias, representaciones mentales y actitudes tanto racionales como emotivas. A modo de conclusión y tal y como recoge Igartua (2007, p. 79),

⁶⁰ Este índice se calcula con el porcentaje de consumidores “duros” menos el porcentaje de consumidores “ligeros”.

⁶¹ Para poder analizar estos datos, se crearán unas tablas de contingencia “multivariadas” o se tendrá que realizar un análisis de correlación parcial y de regresión múltiple, lo que permitirá contrastar la relación entre la exposición a la televisión y el efecto de las variables sociodemográficas.

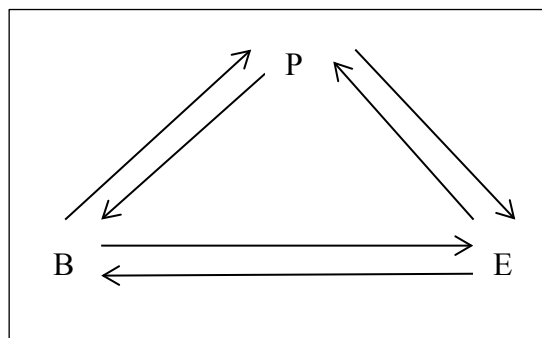
⁶² El “cultivo” comparte la analogía con el mundo vegetal, de modo que el nutriente audiovisual acentúa su intensidad y da frutos según el tiempo de exposición cotidiano y la persistencia del hábito en biográfica del receptor.

“los estudios desarrollados para verificar la hipótesis cultivacionista han demostrado que el consumo de televisión se asocia a una elevada percepción de riesgo y peligro, y a mantener un exagerado sentido de desconfianza, vulnerabilidad e inseguridad (Gerbner, Gross, Signorielli y Morgan, 1980). Igualmente, se asocia a mantener concepciones estereotípicas de los roles sexuales y de los ancianos (Gerbner, Gross, Signorielli y Morgan, 1980; Morgan, 1982) y a sostener creencias conservadoras sobre política y otras cuestiones sociales (Gerbner, Gross, Signorielli y Morgan, 1984; Gerbner, Gross, Signorielli y Morgan, 1986; Gerbner, Gross, Signorielli y Morgan, 1990). Ahora bien, también se ha observado (tomando como referente la métrica común del coeficiente de correlación de Pearson y utilizando las técnicas estadísticas del meta-análisis) que el tamaño medio del cultivo es bajo, al alcanzar un valor de 0.10 (Gerbner, Gross, Morgan, Signorielli y Shanahan, 2002). A pesar de que se ha estimado que la dimensión del efecto es pequeña, sí que es cierto que éste se mantiene incluso cuando se realizan controles con múltiples variables, observándose también en estudios longitudinales y experimentos de campo” (Hawkins y Pingree, 1981a, 1981b; Hawkins, Pingree y Adler, 1987).

3.2. Teoría socio-cognitiva

Albert Bandura ha desarrollado esta teoría mediante la cual se ofrecen unos parámetros conceptuales que permiten examinar los determinantes y los mecanismos “psicosociales a través de los cuales la comunicación simbólica afecta e influye sobre el pensamiento y la acción humanos” (1996, p. 89). Esta teoría atribuye gran importancia a los procesos cognitivos, vicarios, autorregulativos y autorreflexivos para analizar los determinantes personales del funcionamiento psicosocial. Son, por tanto, los procesos cognitivos los que determinen cuáles serán los eventos observados en el entorno, qué significado se les dará, la capacidad para generar efectos duraderos, el impacto emocional, etc. Tal y como se puede observar en la figura 3.1., el esquema del determinismo recíproco está conformado por el comportamiento, los eventos internos cognitivos, biológicos, etc. y el entorno.

Figura 3.1. Esquema del determinismo recíproco triádico. B= comportamiento; P= eventos internos cognitivos, biológicos, etc., que pueden afectar a percepciones y acciones; E= entorno.



Fuente: figura tomada de Bandura (1996, p. 90)

Mediante la capacidad autorreguladora, el ser humano es capaz autorreaccionar ante determinados comportamientos. Así, si la satisfacción de conseguir un objetivo es valorada como positiva, el sentimiento anticipado de autosatisfacción será valorado positivamente, mientras que si la perspectiva es negativa esto puede generar en el individuo un sentimiento de insatisfacción que sirva de incentivo hacia la realización de un mayor esfuerzo. En todo proceso de autorregulación se da una discrepancia “entre la actuación percibida por uno mismo y el modelo referente motiva una acción a fin de reducir la incongruencia” (Bandura, 1996, p. 92).

El ser humano, según esta teoría, necesita, para guiar sus acciones, un control proactivo que crea un sistema de desequilibrio cuyo fin es motivar al individuo para conseguir sus objetivos. Tal y como señala Bandura (1996, p. 92),

“la autorregulación de la motivación y de la acción conlleva un proceso de control dual que, por una parte, produce discrepancias desequilibradoras (control proactivo) seguidas de una reducción equilibradora de la discrepancia (control reactivo)”.

El ser humano posee unos estándares internos que sirven para regular la conducta personal. A pesar de que estos estándares se van modificando en función de los conocimientos adquiridos, cuando una acción se desvía de estos estándares, el ser humano se impone una serie de sanciones que sirven como reguladores de influencia.

La capacidad de autorreflexión tiene gran importancia para esta teoría. Mediante la autorreflexión el ser humano “supervisa sus ideas, actúa sobre ellas o predice los resultados de dichas ideas y entonces puede juzgar si sus pensamientos han sido adecuados o cambiarlos en consecuencia” (Bandura, 1996, p. 93). Para verificar el pensamiento existen cuatro modelos: los de formas activadoras, los vicarios, los persuasivos y los lógicos.

El ser humano está en continuo aprendizaje. Una de las maneras de aprender se produce gracias a la observación del comportamiento humano y sus consecuencias. De este modo, gran parte del aprendizaje social ocurre, mediante la observación de los otros, además de los modelos simbólicos. Así, el modelaje simbólico puede servir de aprendizaje a más de un individuo de diferentes lugares que por diferentes motivos pueden no llegar a este conocimiento si no fuese por él.

El aprendizaje observacional se rige por cuatro sub-funciones:

- Los procesos de atención condicionan el contenido observado que está determinado por una serie de factores como las habilidades cognitivas, preconcepciones y preferencias de los observadores, aunque también se tiene en cuenta la relevancia, el atractivo y el valor funcional de las actividades modeladores.

- Los procesos representacionales cognitivos hacen referencia a la función que se hace para representar aquello que se ha observado. Esta representación está condicionada por la influencia que ejercen los estados afectivos y preconceptivos.

- El proceso de producción de comportamiento es la tercera de las funciones del modelado. En él, las concepciones simbólicas se traducen en vías de acción apropiadas mediante un igualado de conceptos que guían la construcción y la ejecución de patrones de conducta. De este modo se comprobará la idoneidad del comportamiento.

- Los procesos de motivación es la última de las funciones del modelado. Según la teoría socio-cognitiva, la ejecución del comportamiento aprendido por observación está condicionada por tres tipos de motivadores de incentivo: directo, vicario y autoproducido. Además, si el individuo observa que un comportamiento modelado tiene un efecto valorado será más probable que lo reproduzca que si ve que el resultado no es el esperado. De este modo, el ser humano “lleva a cabo las [actividades] que considera gratificantes y que le hacen valorarse a sí mismo y aparta aquellas que personalmente no apoya” (Bandura, 1996, p. 99).

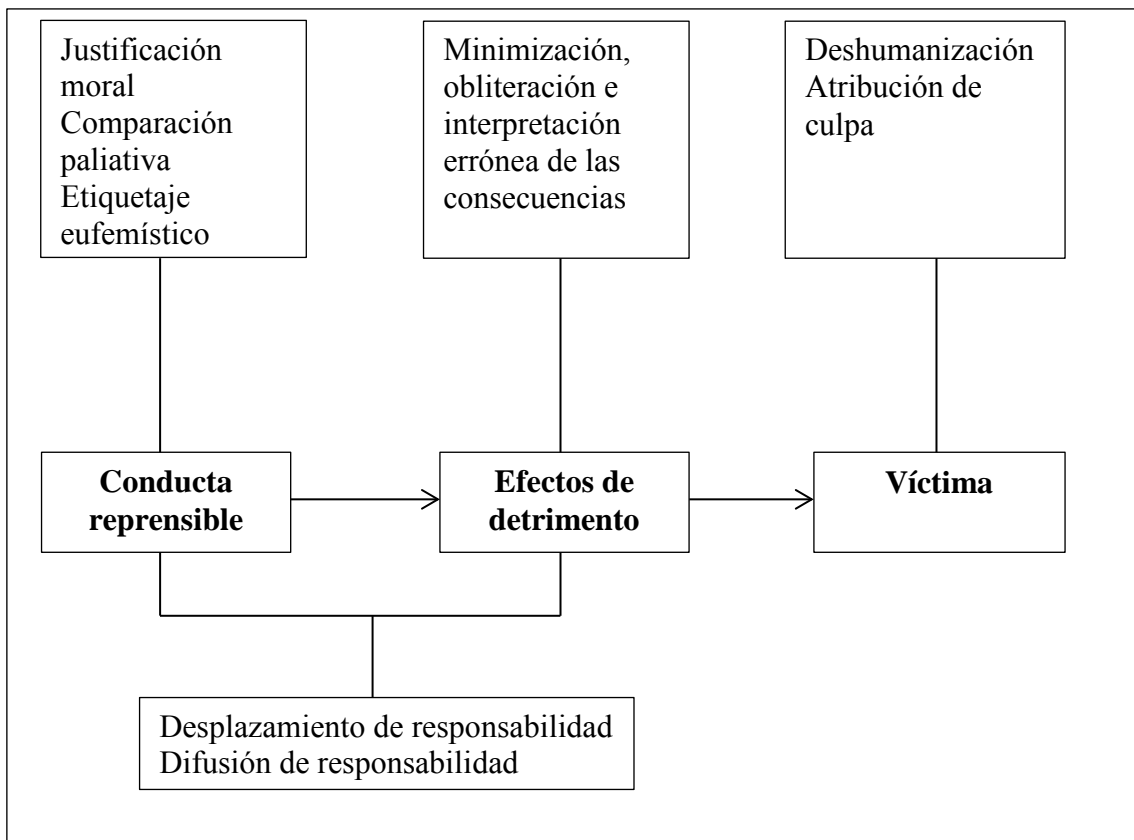
Figura 3.2. Las cuatro subfunciones principales que gobiernan el aprendizaje por observación y los factores influyentes que operan dentro de cada subfunción.



Fuente: figura tomada de Bandura (1996, p. 90)

Otro concepto a tener en cuenta en esta teoría es la modelación abstracta mediante la cual “los observadores extraen la regla que rige los juicios específicos o acciones exhibidas por otros” (Bandura, 1996, p. 100). Cuando esta regla es aprendida, se utilizará para juzgar o generar nuevos ejemplos de comportamiento. Esta nueva regla aprendida por información modelada está formada por tres procesos: extracción de características determinantes, integración de la información extraída y utilización del reglamento para producir nuevos ejemplos del comportamiento. Cuando, por ejemplo, se da un comportamiento transgresor –regulado por dos tipos de sanciones: las sociales y las internas- el individuo lo reprime por las sanciones sociales y por el autoreproche que conlleva. Así, las autosanciones están condicionadas por los mecanismos autorreguladores que sigue un proceso que puede observarse en la figura 3.3.:

Figura 3.3. Mecanismos a través de los cuales el control interno se activa y se desactiva selectivamente dentro de la conducta de detrimento en distintos puntos del proceso autorregulativo.



Fuente: figura tomada de Bandura (1996, p. 103)

Según la teoría socio-cognitiva de Bandura, las influencias de los modelos actúan de diversas maneras: como tutores, inhibidores, desinhibidores, apuntadores sociales, incitadores de emociones y realzan valores y concepciones de la realidad. Estas influencias pueden actuar de diversa manera, pero lo más frecuente es que lo hagan de manera conjunta, variando según la naturaleza y la fuerza de los determinantes coexistentes. Según Bandura (1996, p. 110), “según su calidad y la coexistencia de otros determinantes, las influencias mediáticas pueden estar subordinadas a ser iguales o mayores que las influencias no mediáticas”. La modelación, por tanto, instruirá a los individuos sobre nuevos modos de pensamiento y de comportamiento gracias a la demostración informativa y descriptiva. Si la modelación es eficaz cultivará competencias y mejorará el sentimiento de eficacia personal que transformará el conocimiento y la habilidad que el individuo necesita para que el aprendizaje sea exitoso. Los medios de comunicación tienen un papel muy importante en la adquisición

de conocimientos en los individuos, ya que todos, de manera directa o indirecta, se ven influenciados por las ideas que estos difunden. Es por ello fundamental estudiar los efectos mediáticos y sus posibles consecuencias en los individuos, ya que los medios pueden originar influencias como reforzarlas.

La modelación simbólica funciona como transmisor de conocimientos a individuos muy diversos y de forma diferente en función del acceso que estos tengan a la información. Así, cuanto más en contacto estén con los medios más rápidamente accederán a este conocimiento. Esta diferencia en la adquisición del modelado dependerá del conocimiento, la habilidad y los recursos particulares requeridos por las innovaciones. De todas formas, conviene tener en cuenta que la adquisición de un conocimiento no requiere necesariamente la utilización efectiva ya que “la eficacia humana no sólo presupone habilidad, sino también autoconvencimiento para poder encauzar de manera provechosa dicha habilidad. Las influencias de modelación deben, por lo tanto, estar diseñadas para incrementar la autoeficiencia, además de transmitir conocimiento y reglas de comportamiento” (Bandura, 1996, p. 114). Pero hay que tener en cuenta que la adopción de las prácticas recomendadas será más eficaz cuanto más fuerte se perciba la autoeficiencia y cuanto más se refuerce en el público la creencia acerca la eficacia autorregulativa.

Hay una serie de factores que determinan la adquisición de conocimiento y habilidades, como los inductores ambientales, los beneficios y las influencias de modelación, los incentivos de estatus social, la disposición a una innovación, etc.

Las estructuras de tejido social, de las que forma parte el ser humano, afectan al proceso de difusión. Además del grado de conexión que se establecen con otras personas que forman parte el tejido social, también influye la posición o estatus que se tiene. Así, en función del grado y de la posición el sujeto estará más o menos predispuesto a aprender nuevas ideas o prácticas. En el caso de los medios de comunicación, con una sola conexión se pueden establecer grandes estructuras en las que muchos espectadores, con escasa o nula conexión entre ellos, están directamente conectados, incluso aunque estén en diferentes lugares.

3.3. Metodología utilizada en los estudios realizados sobre la representación de las minorías en televisión

A la hora de estudiar la representación de las minorías étnicas y de los inmigrantes en televisión, se han seguido diversas metodologías que han originado los resultados de las investigaciones, los cuales han permitido desarrollar conclusiones fundamentales para el estudio de esta temática. Gracias a la óptima aplicación de los diferentes métodos y técnicas de investigación, los resultados son válidos y pueden ser utilizados por los investigadores para próximas investigaciones. Han sido varias las metodologías empleadas para investigar la representación de las minorías étnicas y los inmigrantes en televisión, así como sus posibles efectos.

3.3.1. Análisis de contenido

El análisis de contenido ha sido la técnica de investigación más usada por parte de los investigadores de esta temática, centrándose mayoritariamente en estudiar el medio televisivo por encima de otros medios. Tal y como indican Greenberg y Brand (1996, p. 406), “la investigación sobre minorías y media todavía se apoya fuertemente en el análisis de contenido y en la especulación sucesiva, en lugar de hacerlo sobre la demostración de los impactos de aquel contenido”. Si bien es cierto que las investigaciones basadas en esta técnica han ido evolucionando y ya no se limitan a los recuentos, ya que se “han hecho análisis de exploración de los comportamientos de rol de los personajes televisivos que se dirigen a los tipos de interacción ocurrentes entre razas dentro de los programas (...) y examinan distintas áreas de contenido” (Greenberg y Brand, 1996, p. 406). Así, se han realizado análisis de contenido que pueden englobarse en tres grandes categorías: análisis de la programación ficcional en horario de prime-time; análisis de la publicidad; y estudios encargados de analizar la información televisiva.

Gracias a los diferentes estudios de análisis de contenido realizados se ha podido observar cómo ha evolucionado el número de personas pertenecientes a minorías étnicas e inmigrantes que han aparecido a lo largo de los años en la televisión, así como la imagen que de ellos se daba. De este modo, se ha podido saber que la introducción de estas minorías ha atravesado varias fases, tal y como ha indicado Berry (1980). Así,

desde su aparición hasta los años 60, los personajes negros, de los que mayor número de estudios se han hecho, estaban caracterizados con estereotipos relacionados con la pereza, estupidez e ineptitud. En la segunda fase, de mediados de los 60 hasta principios de los 70, los personajes negros tenían rasgos más positivos. De los años 70 hasta los 80, los negros eran representados de un modo más realista en los programas protagonizados por negros. Así, se han observado dos prácticas muy habituales en la televisión: “la concentración de negros en un puñado de programas de comedia y su aislamiento en medio de oleadas de no-negros tanto en programación como en publicidad. Ninguno de los dos casos aporta demasiada interacción interracial a efectos de modelo potencial para los espectadores” (Greenberg y Brand, 1996, p. 409). Si tenemos en cuenta la cantidad, la mayoría de los análisis de contenido realizados indican que hay una infrarrepresentación de personas negras en la televisión en comparación con la demografía real. A pesar de la representación ha ido aumentando a lo largo de los años –del 6 al 9% de 1970 a 1980, el porcentaje de población era superior, entorno al 11%- sigue siendo inferior a la real (Gerbner y Signorielli, 1979; Gerbner, 1993; Greenberg y Brand, 1994). Si además se analiza el papel de los personajes negros, estos estudios han concluido que el papel de los personajes negros ha estado relegado a roles de secundarios y centrado en las comedias de situación (Gerbner y Signorielli, 1979; Signorielli, 1983), además de en ficciones protagonizadas exclusivamente por personajes negros. Los estudios más recientes indican que los personajes negros han logrado una equivalencia con respecto al número de roles, la calidad y variedad.

Otras minorías étnicas, como los latinos, los nativos americanos y los asiáticos americanos, han sido en menor número de ocasiones objeto de estudio. Sin embargo en los últimos años sí que ha sido mayor la investigación realizada en torno a los latinos debido al gran peso social que han ido adquiriendo en EE.UU. Los primeros estudios de análisis de contenido centrados en este colectivo indicaron que el porcentaje de participación de los latinos se situaba entre el 1.5 y el 2.5% de la población televisiva (Gerbner y Signorielli, 1979), realizando papeles de agentes de la ley y criminales. Los estudios realizados en los años noventa han indicado que los latinos siguen estando infrarrepresentados (un 3%) comparado con la demografía real (un 12%) (Mastro y Greenberg, 2000), además de realizar roles de secundario. En el caso de los asiáticos americanos, recientes estudios han indicado que aparecen infrarrepresentados en la televisión, al igual que los nativos americanos (Mastro y Greenberg, 2000).

3.3.2. Patrones de uso

Las investigaciones en ciencias sociales centradas en la relación entre el consumo televisivo y la percepción social han sido numerosas, aunque la mayoría han estado centradas en analizar la violencia televisiva, también indican que hay un número de factores como la identificación, los gustos y las preferencias que son fundamentales en el proceso de aprendizaje. Estas investigaciones se han centrado en analizar cómo es el consumo televisivo realizado por las minorías étnicas así como por la imagen que de ellas mismas se da en los medios.

Diversas investigaciones indican que los negros y los latinos son los que más horas de televisión consumen, por encima de los caucásicos, por ejemplo, las personas de raza negra ven 23 horas más de televisión que las caucásicas (Nielsen, 1988). Esta disparidad en el consumo de televisión ha sido corroborada por diversas investigaciones. Las diferencias entre las preferencias televisivas también han sido analizadas. Así, las audiencias negras prefieren ver programas protagonizados por personas negras. Diversos estudios han indicado que los adolescentes negros que ven este tipo de programas creen que la televisión es más real (Greenberg y Atkin, 1982).

En el caso de los latinos, que aparecen en menor proporción que los negros, hay estudios que señalan los latinos piensan que hay un número limitado de latinos en la demografía televisiva. Sin embargo, en cuanto a la imagen que se proyecta de ellos hay discrepancia entre el público más joven y más adulto. Así, los más jóvenes piensan que la representación latina televisiva es realista y decente, mientras que los adultos creen que esta representación es insatisfactoria, en términos de cantidad y calidad (Greenberg, Heeter, Burgoon, Burgoon y Korzenny, 1983).

Sobre otros grupos minoritarios, como los asiáticos americanos y nativos americanos apenas se han realizado estudios significativos que analicen el consumo televisivo y la imagen percibida por el grupo étnico (Greenberg, Mastro y Brand, 2002).

3.3.3. Estudio de los efectos

Una pequeña muestra de estudios analiza la relación entre las representaciones mediáticas de las minorías étnicas y el consecuente impacto en las percepciones sociales, tal y como han indicado Greenberg y Brand (1996, p. 406),

“existe todavía un abismo entre la proyección de contenido y lo que la audiencia percibe, observa y aprende. Este abismo refleja la pobreza de la investigación de efectos sociales sobre estos temas: a) ¿qué tipos de imágenes sobre negros y otras minorías ofrecidas por la televisión perciben los espectadores mayoritarios y minoritarios?, b) ¿se traducen estas percepciones en orientaciones de conducta hacia minorías?, c) ¿cuál es la intersección de lo que se aprende en los medios sobre minorías con lo que se aprende en contacto directo con las minorías?”

Las conclusiones a la que estos estudios han llegado es que los retratos televisivos de las minorías étnicas influyen en las percepciones que de ellas tienen la mayoría de los miembros del grupo en mundo real. Estas investigaciones indican que los atributos que el miembro de la minoría étnica tiene en televisión tienden a ser identificados como característicos de este grupo social en la realidad (Potter, 1994; Bandura, 1996). Específicamente, los factores que facilitan el proceso de aprendizaje están condicionados por el consumo televisivo, por las características del programa, por el realismo del retrato, por la identificación con el personaje y por el nivel de habilidades cognitivas individuales (Bandura, 1996). Tomadas en conjunto, estas variables proporcionan un marco para entender cómo el contenido y el retrato de minorías en televisión pueden influir en la formación de un juicio sobre ellas.

3.4. Estudios representación de las minorías en los medios de comunicación

El racismo y el prejuicio no son hechos aislados que se dan solo en nuestra vida cotidiana sino que forman parte de la más amplia realidad, aquella que se da en el día a día, favorecida por políticas sociales excluyentes, respaldada por instituciones públicas y mostrada en los medios de comunicación, que favorecen ciertos discursos en detrimento de otros. Van Dijk (2008) señala que lo que sabemos y opinamos de los

“otros” tiene su origen en varios discursos públicos de la sociedad: las historias infantiles, la televisión, los libros de texto, la literatura, el discurso político y, sobre todo, los medios de comunicación social. No se debe olvidar que gran parte del conocimiento que se tiene acerca del mundo y de la sociedad proviene de los medios de comunicación de masas (Luhmann, 2000). De ahí que desempeñen un papel fundamental a la hora de definir el fenómeno de la inmigración. En este sentido se han manifestado estudiosos como Smitherman-Donaldson y van Dijk, quienes consideran que el papel del lenguaje y del discurso es vital “en la reproducción de la opresión racial y del control de los negros y de otras minorías”, debido al rol privilegiado que el grupo dominante tiene en los medios de comunicación (Smitherman-Donaldson y van Dijk, 1988, p. 22). Como señala Arjum Appadurai (1996), aunque las migraciones no son un fenómeno nuevo, su tratamiento en los medios sí lo es, ya que origina una inestabilidad diferente en la producción de las subjetividades modernas. Los medios de comunicación son muy importantes en las sociedades contemporáneas porque “no sólo transmiten y definen la información del entorno en el que se desenvuelven, sino que, incluso, pueden crear y/o modificar corrientes de opinión bajo determinadas circunstancias de crisis o momentos de incertidumbre (Ball-Rokeach, 1985; Ball-Rokeach y DeFleur, 1976), como, por ejemplo, los que vivimos en la actualidad” (Álvarez, 2010, p. 95). Por todo esto, es lógico que hayan sido numerosos los estudios que se han encargado de analizar el papel de los medios de comunicación en lo referente a la inmigración, tanto fuera de nuestro país, como dentro de él (Bañón, 1996, 2002; Cea D’Ancona, 2004, 2007; Cea D’Ancona y Valles Martínez, 2008, 2009; Checa y Escobar, 1996; Granados, 1998, 2001; Igartua y Muñiz, 2004; Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y De la Fuente, 2007; Rodrigo Alsina, 1999; Santamaría, 2002; Valles, Cea D’Ancona e Izquierdo, 1999; van Dijk, 1991, 2003; entre otros).

3.4.1. La inmigración en la cobertura informativa

Analizar cómo los medios de comunicación recogen y reproducen el fenómeno migratorio resulta fundamental para poder entender cómo la sociedad valora a los inmigrantes y a las minorías étnicas. Hay personas que, por diversas circunstancias, no se relacionan con inmigrantes, por lo que el único contacto que establecen con las minorías étnicas se produce a través de los medios de comunicación. Su conocimiento está, por tanto, mediado y condicionado por lo que ven, oyen, leen,... de ahí la

importancia que los medios de comunicación tienen en esta problemática. Tal y como señala van Dijk (2008, p. 18), “el discurso de la prensa y de la televisión tiene un papel especial en la formación de nuestros conocimientos e ideologías. Gran parte de lo que sabemos sobre el mundo y que no se basa en nuestras experiencias cotidianas lo aprendemos de los medios de comunicación”. Resulta de vital importancia, por tanto, analizar cómo informan los medios de determinadas problemáticas sociales, como el prejuicio para poder entender aún más el proceso de formación de creencias de la gente.

Han sido muchos los investigadores sociales que han desarrollado sus investigaciones en torno a este tema, principalmente en EE.UU. donde los estudios sobre la representación de las minorías sociales se iniciaron en los años sesenta y setenta bajo la teoría del cultivo (Dixon y Linz, 2000; Entman, 1992; Gerbner, 1993; Greenberg, Mastro y Brand, 2002; Romer, Jamieson y De Coteau, 1998). Tal y como señalan Muñiz, Serrano, Aguilera y Rodríguez (2010, p. 97-98),

“en el caso de los Estados Unidos, está sobradamente contrastado que los medios realizan una cobertura diferenciada de los grupos sociales, vinculando a latinos y afro-americanos (principales grupos étnicos minoritarios) con actuaciones desfavorables e incluso censurables como el delito. Una asociación que posteriormente es reproducida en el pensamiento del público, detectándose que esta utilización de la información recibida llega a generar prejuicios e incluso, en personas con posiciones extremas, la predisposición hacia la segregación total entre los grupos (Buesselle y Crandall, 2002; Dixon y Linz, 2000; Tamborini *et al.*, 2000). En otros contextos geográficos, Bergin (2002, citado en Pedersen *et al.*, 2004) observó que el consumo de medios incrementaba las actitudes negativas hacia los indígenas australianos. Para ello, la autora utilizó escalas que medían el prejuicio y el racismo moderno, obteniendo resultados similares en ambos casos”.

Desde principios de la década de los noventa numerosos estudios han analizado la imagen de la inmigración en los medios de comunicación, principalmente en la prensa escrita. Según Santamaría (2002, p. 61), si bien las investigaciones sobre migraciones “se centran sobremanera en las dimensiones y características sociodemográficas y en las condiciones de vida y trabajo de los inmigrantes, se han ido abriendo paulatinamente a perspectivas que inscriben las migraciones en el seno de los procesos de globalización, las relaciones de género y/o en los procesos de construcción social de identidades y alteridades”. Con este objeto de estudio, se han realizado

diversas investigaciones, con metodologías cualitativas y/o cuantitativas en los espacios informativos, siendo estos los que mayor número de investigaciones han protagonizado, tanto en prensa escrita como en televisión (Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Lorite, 2008; Muñiz e Igartua, 2004; Nash, 2005; van Dijk, 1996, 1997, 2003). Estas investigaciones se han centrado en la cobertura y el tratamiento informativo, señalando que los medios de comunicación son uno de los factores causantes del incremento de la xenofobia en el país (Igartua y Cheng, 2009; Igartua, Cheng, Moral, Fernández, Frutos, Gómez-Isla y Otero, 2008). Además han destacado la parcialidad y la atomización en el tratamiento de la inmigración (Prats e Higuera, 2006), así como el carácter negativo de la mayor parte de las noticias relacionadas con este tema y las consecuencias cognitivas en la opinión pública, en relación con el uso de estereotipos y prejuicios por parte de los espectadores⁶³ (Igartua y Humanes, 2004). Los estudios que se han realizado de forma diacrónica han señalado un crecimiento, moderado aunque sostenido, de las actitudes de rechazo al inmigrante (Cea D’Ancona, 2004; Díez Nicolás, 1999 y 2001; Valles, Cea D’Ancona e Izquierdo, 1999). Lacalle (2008, p. 46) señala algunas de las aportaciones más relevantes que los estudios realizados sobre minorías étnicas y medios de comunicación han realizado:

“En líneas generales se puede decir que la recurrencia sistemática al estereotipo (Aguado, 2003); la relación entre inmigración y delincuencia (PICNIC, 2005b; Torregosa, 2005); la ausencia de marcos contextuales adecuados (Igartua y Humanes, 2004; PICNIC, 2005b); la falta de un discurso crítico (Granados, 2003); la predominancia de la perspectiva de las élites (van Dijk, 2003) y la ausencia de relaciones entre nosotros y los otros (Bernández, 2007) constituyen algunas de las críticas generalizadas a las informaciones sobre inmigración en los medios españoles. Otros autores destacan el equilibrio de la mezcla de pasiones que presentan los discursos mediáticos sobre la inmigración, dirigido a no poner en cuestión otros ámbitos (Peñamarín, 2001) para poder seguir manteniendo el control social” (Rizo, 2001).

⁶³ En un estudio posterior realizado por Igartua, Muñiz y Otero (2006, p. 106), se señala que “se puede aventurar que la acción informativa de los medios de comunicación se convierte en un factor situacional que contribuye a generar imágenes de discriminación y exclusión social a nivel colectivo, ya que se potencia una imagen problemática de la inmigración”.

Van Dijk (2008, p. 18-19) ha señalado algunas de las características de las noticias protagonizadas por inmigrantes/extranjeros tras analizar diversas investigaciones realizadas sobre esta casuística:

“Todas las investigaciones internacionales sobre la cobertura de los inmigrantes y de las minorías muestran que la prensa (y no solamente la prensa de la derecha) es parte del problema del racismo y no parte de la lucha contra el racismo:

- Los periódicos europeos, también en España, casi no tienen periodistas no-europeos.
- Las fuentes de las noticias son casi siempre las instituciones y autoridades ‘blancas’, también si se trata de inmigración o de eventos ‘étnicos’.
- La cobertura se limita a algunos temas muy estereotípicos, como la inmigración (definida como un problema, si no como una invasión), los problemas –exagerados- de la integración cultural (como la cuestión del velo de algunas mujeres musulmanes), y por supuesto la delincuencia y hoy en día sobre todo el terrorismo.
- Como tampoco en los demás discursos dominantes de la sociedad, como en el discurso político, los libros de texto, la investigación y la jurisprudencia, casi no se habla sobre lo que es un problema fundamental para Ellos: el racismo, y sobre todo *nuestro* racismo cotidiano, y no solamente el racismo de la (extrema) derecha, o en otros países, como en Francia”.

La representación de la inmigración en los medios de comunicación, en especial en la prensa escrita y en los formatos informativos televisivos, ha sido un tema bastante estudiado (Dixon y Linz, 2000; Entman, 1992; Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente, 2007; Romer, Jamieson y De Coteau, 1998; van Dijk, 1989, entre otros). Desde las Ciencias Sociales se han realizado numerosas investigaciones sobre el tratamiento informativo de la inmigración en los medios de comunicación y sus efectos socio-cognitivos. Los resultados de estos estudios indican que son más numerosas las noticias sobre inmigración con un cariz negativo frente a las positivas, por ejemplo, la contribución de la inmigración para el desarrollo de los países de acogida. Además, se tiende a vincular la inmigración con la delincuencia, el crimen y otros problemas sociales (Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente, 2007; van Dijk, 1989; Van Gorp, 2005). Términos como amenazas socioeconómicas y culturales, delincuencia y violencia están cada vez más asociados a inmigrantes, refugiados, minorías étnicas y otras poblaciones procedentes del Sur de

Europa en los medios de comunicación⁶⁴ (van Dijk, 1994, 1997). Otros estudios han concluido en semejantes términos al señalar que la imagen del inmigrante y las minorías étnicas está asociada con amenazas socioeconómicas y culturales, la aberración, la delincuencia y la violencia (Cea D’Ancona, 2004 o van Dijk, 1997, entre otros). La explicación a estas asociaciones viene dada por el uso que los medios de comunicación hacen de los estereotipos, al emplearlos de manera muy frecuente a la hora de representar inmigrantes lo que genera en los receptores representaciones de la realidad altamente prejuiciosas.

Por otra parte, las investigaciones realizadas sobre los efectos socio-cognitivos de los encuadres de las noticias sobre inmigración –el tratamiento realizado por parte de los medios de comunicación- han señalado que éstos influyen en la percepción de la inmigración como problema social, en las actitudes y en las creencias sobre las consecuencias de la inmigración para el país receptor (Brader, Valentino y Suhay, 2008; Domke, McCoy y Torres, 1999; Igartua y Cheng, 2009). Una de las principales consecuencias de este tratamiento informativo es la creación y/o mantenimiento de determinados estereotipos y prejuicios sobre los inmigrantes, además de generar ciertas actitudes de rechazo hacia los inmigrantes (Igartua y Cheng, 2009; Igartua, Moral y Fernández, 2011). En este sentido, Seiter (1986) indica que los medios de comunicación, en especial la televisión, participan activamente en la generación de estereotipos.

En resumen, las investigaciones experimentales sobre el efecto framing han señalado que la manera en que se enfoca un tema (variable independiente) influye en la percepción que el público desarrolla sobre ese asunto (variable dependiente) (Igartua y Humanes, 2004).

3.4.2. La inmigración en la ficción televisiva

A medida que la televisión ha ido ganando protagonismo en la vida de las personas, convirtiéndose en la principal fuente de información, han sido más numerosos

⁶⁴ De este modo, los medios fomentan la creación de una especie de correlación ilusoria, al asociar a las minorías étnicas con acontecimientos de carácter negativo, a través de una “estrategia discursiva” establecida en tres etapas. En la primera se realiza una polarización general entre “nosotros” y “ellos”. En la segunda, se mantiene una predilección por una variedad de “problemas” de los cuales son acusados los inmigrantes (culpabilización de la víctima), y finalmente, en la tercera, los medios toman preferencia por un pequeño conjunto de temas negativos (planteando la inmigración como invasión, ataque o amenaza y asociándola a violencia, terrorismo y/o desintegración social).

los estudios que han analizado la imagen de las minorías étnicas en la televisión. Especialmente importantes han sido los dedicados a los programas de ficción, que son uno de los espacios más consumidos por parte de los espectadores. Los primeros estudios realizados en los años sesenta y setenta (Gerbner, 1993; Greenberg, Mastro y Brand, 2002) señalaron que los grupos minoritarios “han sido infra-representados y estereotipados en sus retratos y han desempeñado normalmente roles menores y con ocupaciones de bajo estatus” (Tamborini, Mastro, Chory-Assad y Huang, 2000, p. 641). A partir de los años noventa, a medida que las minorías étnicas ganaron protagonismo en la sociedad, su presencia televisiva fue más importante, y, aunque los roles mayoritarios seguían siendo negativos, había más personajes de minorías étnicas que realizaban roles más aceptables socialmente (Greenberg, Mastro y Brand, 2002). A modo de anécdota, Lacalle relata que (2008, p. 56),

“el Hollywood Bureau de la NAACP emitió un comunicado de prensa en junio de 2006 señalando que ninguna de las sitcoms programadas para el otoño de 2006 incluía afroamericanos entre sus protagonistas, mientras que, por el contrario, todos los dramas más exitosos de la temporada 2005-2006 (*ER* [*Urgencias*], *CSI*, *Law and Order* [*Ley y Orden*], *24*, *Grey's Anatomy* [*Anatomía de Grey*], *Lost* [*Perdidos*] o *Missing*, entre otros) contaba con una nutrida representación multirracial, interpretando a personajes profesionalmente cualificados y generalmente positivos. No obstante, el comunicado de la NAACP lamentaba tanto la pérdida de presencia de afroamericanos en la sitcom (que considera históricamente un formato clave en la construcción televisiva de la cultura negra), como la drástica reducción de actores negros en el drama frente al espectacular incremento de los hispanos. La creciente atención que las grandes network vienen dedicando al segmento hispano, un mercado que comienza a ejercer una gran atracción para las cadenas, llevó a la ABC en 2002 a programar por primera vez en prime time *George López* (2002-2007), una comedia protagonizada por hispanos y liderada por el actor que da su nombre al título. Sin embargo, el incremento del interés por los hispanos manifestado por las networks se puso de manifiesto al inicio de la temporada 2006-2007, cuando la ABC anunció por sorpresa que ofrecería toda su programación original y subtitulada y que, además, cuatro de sus series de éxito, *Lost* [*Perdidos*], *Desperate Women* [*Mujeres desesperadas*], *George Lopez* y *Freddie* se doblarían al español, al igual que los especiales o las películas emitidas por la cadena. Se trata de una iniciativa sin precedentes que sin duda tendrá eco en el resto del sistema televisivo de Estados Unidos”.

3.4.2.1. Estudios internacionales

Una línea de investigación importante y relevante es la que se encarga de analizar la representación de las minorías étnicas e inmigrantes –afroamericanos, latinos, asiáticos americanos y nativos americanos- en la ficción televisiva de EE.UU. (Greenberg, Mastro y Brand, 2002; Mastro y Greenberg, 2000). En muchas de estas investigaciones se ha utilizado la técnica de análisis de contenido, tomando como modelo las investigaciones realizadas por Gerbner y colaboradores, para poder saber cómo son representadas las minorías étnicas en la ficción norteamericana.

Uno de los primeros estudios fue el realizado por Greenberg y Collette (1997) en el que analizaron 1.757 personajes principales –según las variables género, edad, raza/etnia y ocupación- de la programación televisiva entre 1966 y 1992. Su estudio, de carácter longitudinal, se basó en las conclusiones que otros investigadores habían obtenido en sus investigaciones (Roberts, 1970; Lemon, 1978; Greenberg, 1980; Greenberg, 1982; Atkin, 1992) en las que se indicaba que determinados grupos sociales están subrepresentados, estereotipados o erróneamente retratados cuando son representados por personajes televisivos. Gracias al carácter longitudinal del estudio, se pudo analizar no solo los nuevos personajes sino también los cambios introducidos en los personajes ya asentados en la ficción. Para obtener la muestra de análisis se utilizaron las guías de programación así como las biblias de los programas a analizar, utilizando para ello la descripción textual y el material gráfico que acompañaba a cada uno de los programas de la muestra.

Una vez analizada la etnia de todos los personajes según la descripción que aparece de ellos en la guía televisiva, los investigadores detectaron que el 88% eran blancos, un 10% africano-americanos, menos del 1% eran hispanos, asiáticos y americanos nativos. De los 1.757 personajes, solo 12 asiáticos y 13 hispanos pudieron ser identificados como protagonistas. Además, si se comparaba la proporción de personajes negros y blancos a través de estos 27 años, en las 14 temporadas analizadas, los blancos comprendían el 90-99% del total. A partir de 1968-1970 los personajes negros incrementaron para volver a disminuir en 1973-1974. A partir de 1984, los porcentajes oscilaron entre el 10% de 1987 al 24%, con un promedio de 15% de nuevos personajes de etnia negra. A lo largo de las décadas⁶⁵, se ha experimentado un aumento

⁶⁵ En 1960 el porcentaje de personajes negros era del 6%, en 1970 sufre un ligero incremento hasta llegar al 8%, en 1980, el porcentaje es del 12% y en los tres últimos años de la década de 1990 el porcentaje

de personajes negros en los programas analizados. Sin embargo, los personajes asiáticos ha disminuido hasta el punto de no haber ningún personaje de esta etnia en la década de los noventa, lo que va en contra de los datos de población de Estados Unidos que muestran una tendencia al alza desde el 1.6% en 1980 a 2.9% en el censo de 1990. Los personajes hispanos tuvieron una disminución similar después del aumento leve al 1% en la década de 1970 a menos de la mitad que el porcentaje en la década de 1990, a pesar de que la población hispana comprende el 9% de la población de EE.UU.

Dana E. Mastro ha realizado numerosas investigaciones en torno al papel de los medios de comunicación en los procesos de formación de estereotipos. Una de sus líneas de investigación se centra en la representación de los grupos étnicos, particularmente los latinos, en la televisión, estudiando cómo influyen los estereotipos en los espectadores. En un estudio realizado con Greenberg (Mastro y Greenberg, 2000), se han encargado de analizar las representaciones minoritarias en televisión e identificar los atributos predominantes de estas representaciones y cómo pueden afectar a la percepción del espectador. Mastro y Greenberg (2000) recurrieron a la técnica de análisis de contenido con la que analizaron seis semanas televisivas en el año 1996 –la muestra analizada fue de 64 programas de la que se excluyeron los programas deportivos, de noticias y de asuntos públicos- emitidos en prime time –de 20:00 a 23:00 horas- de las cadenas ABC, CBS, FOX y NBC. Además de analizar la representación de las minorías étnicas, el estudio se completó evaluando la violencia emitida, utilizando para ello el índice creado por Gerbner y Gross (1979) en una muestra de una semana⁶⁶. Al igual que los estudios precedentes, los personajes de ficción eran caucásicos y las minorías étnicas estaban infrarrepresentadas⁶⁷ –en 1997 un 11% de la población era latina y su presencia en la televisión era de apenas un 3%, mientras que los asiáticos-americanos tenían menor presencia aun, ya que según los censos eran un 4% de la

alcanzó el 14%. Después de décadas de aparecer subrepresentados en el universo mediático, el censo mediático y real se equipara –el porcentaje de personas de raza negra censados en EE.UU. en esa época es del 12%-.

⁶⁶ El índice creado por Gerbner y Gross (1979) es el siguiente: $IV = \% P + 2 (R/P) + 2 (R/H) + \% V + \% K$, en el que % P indica el porcentaje de programas que contiene algún acto violento; R/P muestra el número de actos violentos por programa; R/H expresa el número de actos violentos por hora de programación; % V revela el porcentaje de personajes implicados en cualquier acto de violencia –ya sea como víctima, como agresor o ambos- y % K señala el porcentaje de personajes principales implicados en asesinatos –tanto asesinos como asesinados-. Los indicadores actos de violencia por programa (R/P) y actos de violencia por hora (H/R) se ponderan por dos ya que tienen un valor bajo.

⁶⁷ El panorama racial encontrado en los programas es el siguiente: el 80% de los personajes principales y secundarios eran caucásicos (n = 452), realizando en el 52% de los casos papeles principales; el 16% eran afroamericanos (n = 88) y el 56% de ellos estaban en los papeles principales; el 3% eran latinos (n = 18) y el 44% de ellos estaban en los papeles principales; y, por último, el 1% eran asiáticos americano (n = 8). En el estudio realizado no se encontraron personajes nativos americanos.

población, pero solo aparecían un 1% en la televisión-. Otras conclusiones importantes a las que Mastro y Greenberg llegaron fue que las apariciones de los personajes latinos estaban ligadas a delincuencia –aparecían en mayor frecuencia en programas más largos cuya temática estaba relacionada con los crímenes-, además de que sus temas de conversación se centraban en el crimen y la violencia en mayor proporción que los personajes de origen caucásico, quienes dedicaban más tiempo a hablar de temas profesionales y negocios. En cuanto a los afroamericanos, aparecían retratados de forma negativa con mayor frecuencia que los personajes latinos o caucásicos: aparecían como más perezosos, poco respetados, con una forma de vestir desaliñada y provocadora.

Greenberg, Mastro y Brand (2002) realizaron una revisión de las principales investigaciones realizadas en los últimos treinta años sobre las representaciones sociales de las minorías y los grupos étnicos en los medios de comunicación. Los primeros estudios sobre las representaciones de las minorías en el horario estelar de la televisión se centraron principalmente en las imágenes de los negros, ya que las representaciones de latinos, asiáticos y nativos americanos eran insignificantes, si es que estaban presentes. A diferencia de los negros, sin embargo, estos grupos aún no han alcanzado niveles paralelos de paridad en su presencia en la televisión. Por ejemplo, un estudio de las series de mayor audiencia en la temporada 2000-2001 encontró esta distribución por razas en los personajes principales: un 76% de blancos, un 18% de afroamericanos, un 2% de latinos, un 2% asiáticos del Pacífico americano y un 0.2% de nativos americanos. La conclusión más importante a la que Greenberg, Mastro y Brand (2002) llegaron es que los grupos sociales más vulnerables suelen verse representados en los medios de una forma negativa que los miembros de la mayoría. Esta representación, constante en el tiempo, unida a un consumo mediático intensivo por parte de los grupos mayoritarios, puede llevar a la generación de actitudes discriminatorias hacia dichas minorías y, en última instancia, al racismo.

Otro estudio relevante es el realizado por Mastro y Behm-Morawitz (2002) en el que, al igual que el precedente, analizaron la representación de los latinos pero en esta ocasión en el prime time televisivo de EE.UU. en la temporada televisiva de 2002. También en esta investigación se establecieron dos unidades de análisis: los personajes y las interacciones, lo que da lugar a un estudio más complejo y exhaustivo de la representación de los personajes latinos. Tras analizar la muestra de contenidos –se

analizaron dos semanas⁶⁸ de programas en horario de prime time en cinco cadenas de televisión (ABC, CBS, NBC, FOX y WB) entre octubre y noviembre de 2002 de la que se obtuvo una muestra de 67 programas de entretenimiento, 1.488 personajes y 2.107 interacciones entre personajes negros, latinos y blancos-, concluyeron que la participación de los latinos en la televisión en inglés era mínima comparada con el número de latinos que vivían en el país. Además, los personajes latinos suelen estar asociados a imágenes con carga sexual, violentas y con ocupaciones laborales de bajo nivel, como sirvientas. En su investigación, que sigue los postulados de la teoría del cultivo y la teoría de la identidad social, Mastro y Behm-Morawitz indican que si uno ve mucho estas imágenes cree que esta es la realidad de los latinos, además de que su percepción frente a este grupo es negativa, cultivando percepciones como, por ejemplo, que poseen una mala actitud o que son más propensos a cometer crímenes. Esta percepción también depende del contacto que los televidentes anglosajones tengan con latinos en la realidad y del tipo de personas con las que interactúan. Entre los estereotipos más conocidos respecto a los latinos se encuentra el del “latin lover” o amante latino, seguido de otros que los vinculan a bandas criminales y a trabajadores relacionados con la limpieza o servicios domésticos.

Mastro y Behm-Morawitz (2002) indican que si bien algunos estereotipos, generalmente relacionados con los latinos, están desapareciendo de la televisión estadounidense, aún hay algunos que perduran y se asientan en la memoria colectiva de los espectadores. Desde la perspectiva de la teoría del cultivo y de la teoría de la identidad social, estas imágenes pueden contribuir al fomento de los estereotipos sobre los latinos y a fomentar actitudes prejuiciosas hacia estos por parte de miembros del exogrupo, lo que podría establecer diferencias injustificadas de estado para la utilización en contextos intergrupales. El estudio realizado por estas investigadoras indica que las características asociadas a los latinos son menos favorables que las asociadas a los negros o los blancos. Por ejemplo, los hombres latinos tenían ocupaciones de menor responsabilidad, aunque esta tendencia parece estar disminuyendo o vestían de forma más inadecuada, eran menos inteligentes, además de estar ligados a tramas relacionadas con violencia. Mastro y Behm-Morawitz indicaron que hay personas que no tienen ningún contacto con minorías en la realidad, por lo que estas imágenes influyen mucho

⁶⁸ Las dos semanas de análisis fueron construidas a partir de seis semanas de muestreo. Para elaborar estas dos semanas, el procedimiento de muestreo utilizado es una muestra simple al azar utilizando una tabla de números aleatorios.

más, siendo además, un factor influyente la cantidad de consumo televisivo que estas personas realicen.

Tras realizar este estudio y otros anteriores, Mastro (2009a) indica que la imagen de las minorías étnicas e inmigrantes en los contenidos televisivos de ficción contribuye a la construcción y/o mantenimiento de los estereotipos y del prejuicio, además de una imagen distorsionada y estereotípica de las minorías étnicas que en la televisión se ofrece.

Otro estudio realizado es el realizado por Harwood y Anderson (2002). En este estudio no se analizaron las guías de programación ni las biblias de los programas, sino se analizó un episodio de cada programa de ficción –en total formaron parte de la muestra 71 episodios en el que se identificaron 835 personajes- en horario de prime time de las cadenas ABC, CBS, FOX y NBC en el período temporal del 15 de marzo al 12 de mayo de 1999. Aunque cuantitativamente el número de personajes analizados es menor que en el estudio de Greenberg y Collette, se analizó al personaje en su contexto y no su descripción en un papel. En lo que se refiere al grupo étnico, Harwood y Anderson llegaron a similares conclusiones que Greenberg y Colette: la presencia de personajes blancos en la ficción es mayor que el censo poblacional –en la muestra ficcional los personajes blancos es del 82.9% ($n=692$) frente a los 69.1% censados en los EE.UU. en 1999-. Además, se observó una infrarrepresentación de los personajes latinos, de los negros y asiáticos. Cuando los investigadores han realizado comparaciones entre los diferentes grupos étnicos han señalado que existen diferencias significativas en su representación, de manera que los personajes latinos ($M = 10.73$, $DT = 2.12$) fueron puntuados significativamente menos positivamente que los otros grupos (blancos, $M = 11.74$, $DT = 1.46$; negro, $M = 11.85$, $DT = 0.97$; asiático, $M = 11.59$, $DT = 1.01$). Además, los personajes latinos aparecían en mayor proporción que otras etnias con representaciones negativas.

Gracias al estudio de Entman y Andrew (2002) se puede trazar una retrospectiva sobre el tratamiento dado en los medios de comunicación a las personas de raza negra ya que, como señalan los propios autores, los estadounidenses blancos viven en una sociedad segregada donde no se establecen relaciones personales con las personas negras y el contacto que tienen con ellas se da a través de la imagen de los medios de comunicación. Entman y Andrew no solo analizaron los medios de comunicación y en especial la televisión como barómetros de las relaciones raciales, sino que exploraron los mensajes dados por la industria del entretenimiento, desde series, películas,

anuncios, etc. Tras su análisis, los autores señalaron que si bien los medios no promueven intencionalmente el racismo, sí promueven un modelo sutil de imágenes en la que los blancos se encuentran en una jerarquía social superior a los negros, promoviendo el sentido de la diferencia y el conflicto. Por ejemplo, en las comedias los personajes negros rara vez tienen contacto amistoso con sus colegas blancos, reforzando la distancia social de la vida real.

El estudio realizado por Koeman, Peeters y D'Haenens (2005) examinó las televisiones públicas comerciales de los Países Bajos para comprobar si asumían su responsabilidad social hacia una sociedad plural. Los investigadores han hecho un análisis de contenido para comprobar la diversidad representada en televisión, realizando un enfoque particular en el género, la edad y el origen étnico. Para la muestra se han analizado un total de nueve canales de televisión holandeses entre los que se encuentran los tres canales públicos (Nederland 1, 2 y 3) y seis canales comerciales (RTL4, RTL5 Yorin, SBS6, Net5 y Veronica) cuya cuota de pantalla alcanza el 89%. La muestra analizada estaba comprendida entre el 28 de febrero hasta el 5 de abril de 2005 en horario de prime time ya que, según señalan los investigadores, el 76% del tiempo de visualización de las personas a partir de seis años en adelante transcurre entre las 18:00 y 24:00 horas en el año 2005. La muestra final estuvo compuesta por 104 horas de programas de televisiones públicas y 124 de programas de cadenas privadas, excluyendo en ambos casos los anuncios. En lo que respecta al número de programas, han sido analizados 481, de los cuales 250 son de cadenas públicas y 231 de privadas. El 71% de la muestra analizada son contenidos no ficcionales. La muestra fue analizada en tres niveles: programación general, programas de no-ficción y personajes. Para poder analizar los personajes, se elaboró un libro de códigos mediante el cual se podían evaluar once variables –género, edad⁶⁹, etnia, idioma, acento, estado civil, etc.- aunque en la práctica los investigadores trabajaron género, edad y origen étnico. El número total de personajes analizados es de 5.224, repartidos en función de género: programas de entretenimiento (861); programas de ficción (592); información/educación (3.081); programas infantiles (322); y deportes (36).

Koeman, Peeters y D'Haenens (2007) han indicado que el origen étnico resultó ser una variable difícil de estimar visualmente. Para ello, establecieron una serie de

⁶⁹ Los codificadores debían identificar la edad de los individuos y los personajes por medio de una clasificación en seis categorías: los niños (0 hasta e incluyendo 12 años), adolescentes (de 13 a 18 años), adultos jóvenes (de 19 a 29 años), adultos (de 30 a 49 años), personas de mediana edad (de 50 a 64 años) y los adultos mayores (mayores de 65 años).

clasificaciones con el fin de clarificar las identidades. Dado que es muy difícil determinar el origen natal de las personas que aparecen en televisión, la identidad se estimó en base a la visibilidad: características biológicas y físicas, como color de piel, tipo de cabello, forma de los ojos, etc., y características culturales, por ejemplo, la ropa, el nombre y el acento. El trabajo de codificación se llevó a cabo por 26 estudiantes de tercer y cuarto año de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lovaina (Bélgica). La fiabilidad intercodificadores de las características del programa fue de .99, medida con la pi de Scott, y la del origen étnico fue de .68.

Una vez identificados los orígenes de las personas de la muestra, los investigadores señalaron que ocho de cada diez personajes en la televisión holandesa se clasificaron como “blanco”, el 20% restante consistió en “no-blancos” (10.3%) o “diferente/desconocido” (8.2%). Además, en la investigación se tuvieron en cuenta otros elementos de análisis como son el lenguaje y el acento. El uso del holandés era más frecuente en los canales públicos –un 87.1%- frente a los privados –un 65.3%-, dato que cambiaba cuando se trataba de ficción, donde el idioma más común es el inglés.

Koeman, Peeters y D’Haenes (2007), en su análisis de contenido de la televisión holandesa, comprobaron que había una sobre-representación de personajes de origen caucásico y una sub-representación de los inmigrantes a pesar de la gran diversidad social del país. Por ejemplo, en los programas de ficción se detectó un 83.8% de personajes blancos, un 3.4% de nativos americanos, un 10% de negros, un 0.5% de mediterráneos, un 1.4% de asiáticos y un 1% no pudo ser identificados. Si se comparaba con las cifras de los programas de información/educación donde se analizó un mayor número de personas –un 58.9% de la muestra total- las cifras eran similares: un 79.9% son blancos; un 0.9% son nativos americanos; un 2.2% son negros; un 4.5% son mediterráneos; un 2.6% asiáticos; y, un 9.9% no pudieron ser identificados.

Gracias a este estudio, Koeman, Peeters y D’Haenes (2007) pudieron demostrar que no había diversidad étnica en la televisión holandesa, a la vista de los datos obtenidos.

Históricamente, la investigación realizada con la técnica análisis de contenido ha señalado las diferencias en la representación de los personajes latinos en los medios de comunicación de los Estados Unidos (Greenberg, Mastro, y Brand, 2002), así como la naturaleza estereotipada de estas representaciones (Ramírez Berg, 2002). Así, Mastro y Ortiz (2008) han realizado un estudio basado en el análisis de contenido de los grupos

sociales en prime time, pero esta vez se ha centrado en la televisión en español en EE.UU. en el año 2004. En este caso lo que se quiso analizar es la imagen que los personajes latinos tenían en los programas realizados para la población hispanohablante de EE.UU. De nuevo recurrieron a la técnica de análisis de contenido y analizaron una semana de televisión⁷⁰ compuesta a partir de una muestra aleatoria de la programación de las cuatro principales cadenas en español (Azteca América, Telefuturo, Telemundo y Univision). La muestra estuvo formada por 36 programas de ficción con 308 personajes que fueron analizados en dos niveles: sus características/atributos y sus interacciones, lo que supuso una novedad en la investigación en este campo ya que se analizaba no solo cómo los personajes estaban representados sino también cómo se relacionaban con los otros personajes.

Una vez analizada la distribución de los personajes por cadenas –el 40.6% aparecía en Telemundo, el 33.8% en Univisión, el 22.7% en Azteca América y el 2.9% en Relefutura- se analizaron las características e interacciones. Así, los personajes inmigrantes están representados en la mayoría de las ocasiones –un 36%- en contextos donde hay problemas familiares que en contextos laborales –un 14%- . Además, un 23% de los personajes aparecen desempeñando roles de servicio doméstico y un 3.6% en ocupaciones relacionadas con el sistema legal. Además, mediante un análisis chi-cuadrado, se detectó que había diferencias significativas en la ocupación basadas en el género del personaje, donde los hombres ocupaban con mayor frecuencia papeles relacionados con el mundo laboral y de poder que las mujeres. Estas, por el contrario, ocupaban en mayor medida papeles de amas de casa y servicio doméstico.

Con lo que respecta a las interacciones, no se detectaron diferencias significativas entre el género y la edad, pero sí entre el estatus y el género, ya que los hombres con un estatus social más elevado realizaron interacciones más negativas con las mujeres. También se detectaron mayores niveles de agresión verbal en los personajes de tez más oscura.

⁷⁰ Los programas que se analizaron se emitieron de octubre a diciembre de 2004 en el horario de prime time - de 19:00 a 23:00 horas - de lunes a domingo.

3.4.2.2. Estudios nacionales

Los estudios españoles encargados de investigar la imagen de los inmigrantes⁷¹ en la ficción nacional no han sido cuantitativamente muy numerosos. Si bien es cierto que hasta aproximadamente el año 2003 apenas aparecen personajes inmigrantes en la ficción nacional (Lacalle, 2004), son pocos los estudios que se han encargado de estudiar cómo aparecen representados estos personajes en los formatos de ficción. Sorprende que desde las instituciones apenas se haya investigado en este campo al ser la ficción televisiva un ingrediente básico y mayoritario en la “dieta audiovisual”, tal y como se puede confirmar si se analiza la programación televisiva de cualquier día al azar o bien si nos remitimos a los datos del informe *Panorama Audiovisual 2011*, realizado por la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA, 2012). Según este informe, la ficción ocupó un 33.6% de la audiencia, siendo el espacio que más minutos de la parrilla ocupó, con 400 minutos diarios. Incluso, entre los 25 programas más vistos⁷² se sitúa una ficción *Águila Roja*. De todas las emisiones de series y películas, la ficción española representó el 22.8% frente a la ficción estadounidense con un 37.5%. Ante este panorama, deberían ser más numerosos los estudios que analicen la inmigración en los formatos de ficción debido a la importancia que está adquiriendo entre las preferencias de visionado de los espectadores.

Uno de los primeros trabajos empíricos⁷³ que analizó esta problemática fue el de Xavier Ruiz-Collantes, Joan Ferrés, Matilde Obradors, Eva Pujadas y Oliver Pérez (2006). Según los propios autores (2006, p. 2), el estudio nació con el objetivo de “indagar la imagen que las teleseries de producción española proyectan sobre la

⁷¹ Tal y como señala Lacalle (2008, p. 11), “la elección del extranjero/inmigrante, en cuanto figura paradigmática de la alteridad y prototipo histórico del otro social en la era de la globalización, obedece principalmente a tres factores de orden diferente, pero de rango equivalente en la representación que lleva a cabo la ficción doméstica: la creciente visibilidad de la inmigración extranjera en España, el hiperrealismo de la televisión y el papel del medio en la construcción de identidades sociales”.

⁷² En el ranking de 100 emisiones más vistas del año 2011, los eventos deportivos superaron a la ficción. Así, de los 100 espacios más vistos, 53 son eventos deportivos, frente a las 25 emisiones de ficción -trece series, ocho películas y cuatro miniseries-.

⁷³ A pesar de que hay investigaciones precedentes, como la de França (2000) o Luego (2001), estas no se han centrado en el estudio de los personajes inmigrantes en concreto. França analizó en su tesis doctoral la contribución de las series juveniles de televisión a la formación de la identidad en la adolescencia en la serie *Compañeros* (Antena 3). Luego, por su parte, analizó, también en su tesis doctoral, los estereotipos y tipos en la ficción televisiva: un estudio de la comunidad representada en las series *Coronation Street* y *Farmacia de guardia*. Por eso, el estudio de Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez (2006), puede considerarse como el primero que se ocupa en concreto de la imagen de los inmigrantes en la ficción nacional.

inmigración y qué universo se construye alrededor de los personajes inmigrantes”. El estudio estaba realizado con una

“metodología de análisis que abordase las características de los inmigrantes que aparecen en las series, así como también los roles narrativos que los inmigrantes ejercen en cada una de las tramas. Esta metodología está fundamentada en la Semiótica Narrativa y permite detectar las configuraciones discursivas que contienen las tramas de ficción en sus estructuras narrativas” (Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, 2006, p. 2).

La muestra de este estudio fueron “las tramas de ficción seriada (...) con participación de al menos un personaje inmigrante que fueron emitidas durante toda una temporada televisiva, desde septiembre del 2002 hasta el mismo mes en el 2003” (Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, 2006, p. 2), aunque no formaron parte de la muestra todas las cadenas televisivas generalistas, ya que solo fueron tomadas en cuenta TVE1⁷⁴, Telecinco y Antena 3. Las series analizadas fueron *Ana y los Siete*, *Un paso adelante*, *Policías*, *Código fuego*, *El comisario*, *Hospital central*, *Javier ya no vive solo*, *Los Serrano* y *Siete vidas*, con un total de 41 tramas analizadas. Gracias al trabajo realizado por Ruiz-Collantes y colaboradores (2006, p. 3-17), se puede realizar un perfil del personaje inmigrante que aparecía en estas ficciones. Sobre el origen de los personajes, existía un gran predominio de inmigrantes de América Latina, frente a otros orígenes geográficos, como el asiático, del que no hay ningún personaje en la muestra analizada. En cuanto a la edad, la mayoría de los personajes pertenecían al rango 18-40 años, siendo mayoritariamente de género masculino. En lo que respecta al carácter, los inmigrantes solían responder a tres rasgos fundamentales: embaucador/a; seductor/a; y, extrovertido/a.

Sobre la representatividad pública de los inmigrantes, los autores señalan que sobre el total de tipologías registradas para cada rol narrativo ejercido por un inmigrante, un 98% correspondía a la privada, a nivel profesional o personal, mientras que sólo un 2% correspondía a la tipología pública, por lo que no son personajes que ejerciesen papeles de importancia pública en las series analizadas. Cuando el inmigrante aparecía en la ficción a nivel personal, solía ser el amigo de algún personaje nacional,

⁷⁴ En esta época, el primer canal de RTVE se denominaba TVE1 y no La 1, como se denomina en la actualidad. Por este motivo, el nombre de la cadena no se ha modificado.

mientras que si su aparición estaba relacionada con el ámbito profesional, las ocupaciones solían estar relacionadas con el sector servicios o bien actividades ilegales. Llama la atención que cuando el personaje era femenino su ocupación habitual era la de prostituta. Los personajes inmigrantes aparecían en las series españolas más de la mitad de veces como beneficiarios de la acción principal de la trama o como personaje que encargaba la misión al protagonista. Cuando al personaje inmigrante se le asignaban objetivos dentro de la trama solían estar relacionados con hacer justicia –vengar una agresión o una ofensa, descubrir a un asesino, etc.-, con otras finalidades de orden vivencial –seguridad, protección, libertad-, o con beneficio de tipo socio-económico –dinero, trabajo- o con temas legales –permiso de residencia o de trabajo, por ejemplo-.

Hay que destacar que estos personajes no eran protagonistas de las ficciones, sino que eran personajes eventuales de carácter marginal y casi nunca ejercían el rol de héroe ya que cuando eran personajes activos, solían mostrarse ineficaces en el desarrollo de sus acciones, tendiendo por ello a la simulación, la manipulación o el engaño, y, cuando eran eficaces, lo eran gracias a un personaje nacional. Se solían representar al inmigrante como un individuo con graves problemas y carencias, fruto de su situación en el país de origen, que debía resolver al llegar al país de acogida. El inmigrante solía aparecer como una víctima, exento de culpa. Sin embargo, en alguna de las tramas analizadas el inmigrante utilizaba su situación para manipular a los españoles, buscando su propio beneficio. Así, el personaje nacional estaba representado como “bueno”, ya que ayuda al inmigrante, pero el sistema era “malo”, ya que impedía que las situaciones conflictivas en la que se veía envuelto el personaje inmigrante se resolvían, ya que el sistema no dejaba que el personaje nacional por él solo pudiese resolver la situación del inmigrante⁷⁵. A modo de conclusión, los autores indicaron que,

“las series de ficción televisiva en España no alimentan los valores más directamente racistas y xenófobos que se podrían estar incubando en el seno de la sociedad española; sin embargo, hay algunos datos que pueden ser preocupantes y deberían invitar a una reflexión (...) Puede decirse claramente que, en función de las imágenes que se transmiten y de las estructuras narrativas que se construyen, se generará en el espectador español una actitud de desconfianza respecto al inmigrante: el inmigrante suele ser ineficaz, no está

⁷⁵ Por ejemplo, cuando un inmigrante debe abandonar su vida en España porque pierda su trabajo y con ello su permiso de residencia es por culpa de la legislación española, por ejemplo, y es un personaje nacional el que le ayudará a conseguir un trabajo con el que poder quedar en el país.

capacitado para conseguir aquellos objetivos que se propone, y tiende a la simulación, la manipulación o el engaño. Como consecuencia, no puede confiarse en la eficacia de lo que el inmigrante hace, ni tampoco en la veracidad de lo que el inmigrante dice” (Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, 2006, p. 16-17).

Al igual que Ruiz-Collantes y colaboradores, también en 2006 Elena Galán realizó un estudio que centró su atención en el papel de los inmigrantes en los programas de ficción. En su investigación se analizaron a los personajes inmigrantes dos series de gran trayectoria en la televisión nacional: *El Comisario* y *Hospital Central*. Según la autora, la elección de estas dos series como muestra de análisis respondía a la premisa del éxito. Además, eran “dos productos con elevados índices de audiencia dentro del universo de las series profesionales emitidas en los últimos años, y que más tiempo se han mantenido en la programación de las cadenas españolas nacionales” (Galán, 2006b). La muestra analizada comprendió 186 capítulos, ya que se han analizado solo aquellos en los que aparecen personajes inmigrantes. De este modo, se analizaron 84 capítulos de las siete primeras temporadas de *El comisario* y 102 capítulos de las ocho primeras temporadas de *Hospital Central*, desde la temporada 1998/99 hasta la temporada 2004/2005⁷⁶.

Según Galán (2006a, p. 59), “el objetivo esencial (...) es divulgar y dar a conocer la metodología empleada en el análisis de los personajes y estereotipos sociales en la ficción televisiva, concretamente, en las series ubicadas en entornos profesionales”. La autora utilizó para su investigación unas fichas de análisis (Galán, 2005) que se fueron modificando a lo largo de la investigación. Estas fichas pretendían ser “una herramienta de estudio a aquellos investigadores interesados en el análisis de los contenidos televisivos y que, por tanto, deseen continuar con la línea que aquí se presenta” (Galán, 2006a, p. 59). La primera de ellas sirvió para “analizar los personajes principales – tanto hombres como mujeres – que aparecen en la representación” (Galán, 2006a, p. 66). Para realizar esta ficha se siguió un esquema de caracterización empleado en la literatura y adaptado al campo audiovisual en el que se divide al personaje en tres ejes principales:

⁷⁶ “El período temporal elegido (1999-2005) se justifica porque *El Comisario* comienza a emitirse en el año 1999 y *Hospital Central* en el año 2000. Al terminar la temporada 2004/05 se produce un descanso en ambas series y, a su regreso, se modifican algunos de los personajes principales, con lo cual se considera un período lo suficientemente significativo para analizar la evolución y los modelos de representación utilizados” (Galán, 2006b).

- La dimensión física: abarca todos aquellos aspectos externos del personaje (edad, aspecto físico, sexo...) con la finalidad de proporcionar información sobre su fisonomía o su manera de vestir.
- La dimensión psicológica: comprende tanto su personalidad como su carácter y, en definitiva, todo aquello que configura el modo de pensar y de sentir de los personajes.
- La dimensión social: hace referencia al ámbito en el que el personaje interactúa con otros personajes y que nosotros dividiremos en dos aspectos: su vida familiar y su vida profesional”.

La segunda de las fichas elaborada para este estudio analizó el uso de estereotipos y temas, ya que “se pretende un estudio más detallado de los personajes que intervienen en el capítulo –no sólo principales, sino también secundarios y episódicos-, con el fin de determinar los temas y los estereotipos que aparecen” (Galán, 2006a, p. 70). Las dos eran recogidas en una ficha general que comprendía los datos de identificación básicos del programa en cuestión, como título de la serie, título y número del capítulo, productora, canal en el que se emite, año de emisión...; un análisis de los estereotipos verbales en función de una serie de variables –quién/quienes hablan, cargo del que habla, qué dice, por qué lo dice, dónde, cuándo, hacia quién se dirige y con qué actitud-, un resumen de la trama argumental, y, por último, un análisis de los personajes inmigrantes en función de las siguientes variables: dimensión física; dimensión psicológico; y, dimensión sociológica.

Tras el análisis realizado, la autora concluyó que “del total de capítulos analizados, los personajes inmigrantes aparecen en 42 capítulos –aproximadamente en un 25% del total-, lo cual es indicativo de la influencia y la importancia que éstos van adquiriendo en la sociedad” aunque “lo más llamativo es que, en la mayor parte de las ocasiones, la caracterización de este colectivo posee connotaciones negativas” (2006b). Según la frecuencia de aparición, la procedencia de los inmigrantes de la muestra fue la siguiente: Latinoamérica, en concreto de Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Cuba, Venezuela, República Dominicana; Europa del Este: Rumania, Bulgaria; África: identificados como provenientes de Marruecos y del resto de África, en similar proporción; y, por último, Asia: en concreto de China. Esta representación de procedencias de los personajes inmigrantes de la muestra “coincide con los datos publicados por el Instituto Nacional de Estadística en España, aunque existen algunas diferencias” (Galán, 2006b). La autora realizó una radiografía de los personajes

inmigrantes, en el que señaló que existía un porcentaje muy similar entre inmigración ilegal y legal –20 personajes frente a 22-. Los inmigrantes representados estaban caracterizados con dos roles diferentes: los verdugos que son aquellos que desencadenan el conflicto y las víctimas, que son las que sufren el conflicto. En cuanto al perfil demográfico de los inmigrantes representados en ambas series fue el siguiente: “hombres y mujeres –en similares proporciones-, con una edad entre 25–40 años –en el 64,2% de las ocasiones-, de nacionalidad colombiana –la que menos aparece es la china-” (Galán, 2006b). Sobre las metas y los objetivos de estos personajes, en un 19% de los casos era conseguir dinero de manera rápida e ilegal; un 14.2% quería legalizar su situación y trabajar para ayudar a su familia; un 7.14% sobrevivir y, finalmente, un 4.76% pretendía formar una familia en España o traer a su familia.

Entre las aportaciones más interesantes de este trabajo de investigación habría que señalar el estudio intensivo que Elena Galán ha hecho de dos series significativas en las parrillas españolas, como son *El comisario* y *Hospital Central*⁷⁷. De este análisis exhaustivo la autora concluyó que en ambas series los personajes inmigrantes eran utilizados de modo episódico “para introducir tramas relacionadas con la delincuencia o el tráfico de drogas” (Galán, 2006b), convirtiéndose en la excusa para introducir este tipo de tramas. Como estos personajes eran episódicos, con poco peso en la trama, “no se profundiza en su psicología –emociones, sentimientos y conflictos o en las causas que les impulsa a verse envueltos en un asunto delictivo determinado-; con lo cual el estatuto de personaje se diluye en favor de la acción que realiza o sufre y que, al mismo tiempo, le caracteriza” (Galán, 2006b). La autora señaló que “a partir de las últimas temporadas, se ha observado una cierta tendencia a caracterizar al inmigrante con un rol positivo y, al español que lo explota, con un rol negativo; pero la situación de ilegalidad en la que el inmigrante se ve involucrado no varía” (Galán, 2006b).

Charo Lacalle (2008) ha seguido un enfoque socio-semiótico cualitativo para realizar su investigación, concentrando el análisis exclusivamente en los personajes inmigrantes/extranjeros. Ya en la introducción de su estudio, la autora dejó clara su metodología al afirmar que “a diferencia de muchos otros trabajos sobre inmigración y televisión, que suelen utilizar instrumentos cuantitativos derivados del análisis de

⁷⁷ En el “Estudio 4: creación de personajes de ficción: influencia del tipo de personaje y del contexto”, también se ha tenido en cuenta la variable contexto y los dos escenarios en la que los alumnos debían crear personajes estaban relacionados con un hospital y una comisaría, al igual las dos series analizadas por Elena Galán.

contenido de matriz berelsoniana o metodologías construidas y aplicadas por autores tan influyentes en este ámbito de estudio como Teun A. van Dijk, mi aportación tiene un marcado carácter metodológico” (2008, p. 3). Para realizar este análisis, la autora analizó diferentes capítulos de 30 series de producción propia que “han desarrollado alguna de sus diferentes líneas argumentales en torno a personajes inmigrantes/extranjeros, emitidos en las cadenas estatales (TVE1, Tele5 y Antena3) y en la autonómica catalana TVE3 entre 1998 y 2006” (Lacalle, 2008, p. 66). Para obtener la muestra no se ha tenido en cuenta al personaje inmigrante/extranjero como unidad de análisis, sino que han sido las tramas protagonizadas por estos. Siguiendo este método,

“la representación de extranjeros/inmigrantes no europeos occidentales incluye 146 tramas en las que intervienen personajes extranjeros/inmigrantes ocasionales, 127 líneas argumentales en las que participan personajes extranjeros/inmigrantes fijos (cíclicos o permanentes) y numerosas ocasiones en las que estos últimos figuran como meros elementos de contorno. Por el contrario, en la muestra de análisis tan sólo hay siete tramas en las que intervienen extranjeros/inmigrantes europeos no occidentales, dos de los cuales tienen protagonismo fijo: el irlandés Matt de *El cor de la ciutat* (TVE3) y el italiano Mario de *El mundo de Chema* (Cuatro). El resto de los personajes europeos occidentales son esporádicos. También hay una trama protagonizada por un estadounidense. Los personajes fijos extranjeros/inmigrantes integrados en la muestra de análisis son 43, integrados en 25 series y seriales diferentes” (Lacalle, 2008, p. 66).

El trabajo realizado por Lacalle (2008, p. 73-74) permitió definir las características generales de los personajes inmigrantes/extranjeros que aparecían en la ficción nacional. Lacalle indicó que los personajes inmigrantes/extranjeros no eran occidentales. La mayor parte de los inmigrantes/extranjeros representados son: latinoamericanos, marroquíes, subsaharianos, este de Europa, chinos. Además, la alteridad justificaba la introducción del extranjero/inmigrante en la trama correspondiente donde predominaban las historias de sucesos. Algunas de las tramas protagonizadas por inmigrantes/extranjeros –que suelen ser mayoritariamente autoconclusivas- tenían su origen en los sucesos más espectaculares reportados en las noticias. El género (drama o comedia) determinaba la temática y la construcción de personajes inmigrantes/extranjeros. En función del género los conductores temáticos eran diferentes. En el policíaco, por ejemplo, fueron los principales conductores

temáticos: criminalidad, bandas organizadas, delincuencia, terrorismo, racismo/xenofobia, tribus urbanas, pederastia. En el drama, por el contrario, predominaban las relaciones personales, enfermedad, acción solidaria, pobreza. En la ficción, además, había más víctimas que criminales, delincuentes, terroristas e infractores. Entre los inmigrantes/extranjeros representados en las noticias predominaban los sujetos pasivos de los relatos. Los principales vínculos de relación con lo social en la ficción eran profesionales (policías, sanitarios, periodistas), familiares y sentimentales. Por último, los personajes inmigrantes/extranjeros se perfilaban mejor en el género dramático (más narrativo) que en la comedia (más descriptivo).

A modo de resumen, el trabajo realizado por Lacalle (2008) permitió establecer una serie de características de los programas analizados en cuanto al tratamiento que del personaje inmigrante/extranjero hacen, ya que, en primer lugar, predominaba el inmigrante en situación irregular, con baja cualificación. En segundo lugar, cuando aparecían personajes inmigrantes/extranjeros, había una presencia de inmigrantes que actúan como criminales, o son víctimas de delitos o acciones violentas, y, por último, era infrecuente la presencia de inmigrantes cualificados o de inmigrantes que desarrollaban un papel central en las tramas narrativas de las series analizadas.

Otro estudio realizado en España es el de Ángel Carrasco (2011) en el que ha analizado los personajes de la telecomedia española contemporánea “con vistas a estudiar el carácter pseudo realista de dichos personajes, así como la relación existente entre ese especial realismo y el perfil cómico perseguido”. Aunque su objeto de estudio no eran los inmigrantes, sí que ha analizado ciertos personajes inmigrantes, como Machupichu en la serie *Aída*. La metodología empleada para este trabajo de investigación se basa en un análisis crítico del discurso cuyo objetivo era “el de poder analizar los recursos discursivo-creativos básicos empleados en su recreación y caracterización, detectando como elementos recurrentes es uso del estereotipo y la caricatura” (Carrasco, 2011) y en estudio teórico a partir de los datos obtenidos.

Para realizar esta investigación, se analizó una muestra con las siguientes características. Debía de ser una telecomedia española que se emitiera en horario de prime time en el año 2006. La elección de este año no fue aleatoria, ya que como indica Carrasco (2011),

“dicho año fue escogido ad hoc, por su carácter excepcional dentro de la telecomedia española contemporánea: fue el último año en el que rivalizaron dos de las más exitosas producciones españolas de telecomedia (*Aquí no hay quien viva* en Antena 3 y *Los Serrano* en Telecinco, entre las que existió una fuerte pugna comercial, llegando a acontecer entre ellas incluso diversas estrategias de programación y contraprogramación), coincidiendo asimismo con el inicio de la consolidación de dos de las producciones más relevantes: *Aída* y *Los hombres de Paco*. Con ello, 2006 pone de manifiesto un importante cambio de ciclo en la telecomedia española contemporánea, hasta entonces marcado por la hegemonía de la exitosa *7 vidas* (cuyas emisiones finalizaban precisamente ese mismo año)”.

De este modo, las series analizadas fueron las siguientes: *Aída* –tercera temporada-; *Aquí no hay quien viva* –sexta y última temporada-; *Los hombres de Paco* –segunda temporada-; y, *Los Serrano* –cuarta temporada-. Una vez analizados todos los personajes de estas series utilizando para ello un análisis crítico de discurso (van Dijk, 2003), el autor describe el personaje de Machupichu (Carrasco, 2011), como,

“estereotipo de inmigrante latinoamericano explotado y constantemente sacrificado por mantener un miserable puesto de trabajo. Esta disposición es siempre exagerada a través de su incondicional sumisión y lealtad a Mauricio, su jefe (a quien llama, a pesar de su evidente incultura, «Licenciado» como muestra de su superioridad)”.

Aunque no es un trabajo en el que se analice la imagen del inmigrante en la ficción nacional, sí que habría que destacar las conclusiones a las que llega el autor sobre los personajes de las telecomedias españolas por ser relevantes, ya que:

1. Son personajes estereotípicos: representan ciertos estereotipos, tópicos y clichés de la realidad urbana española.
2. Son personajes caricaturescos: exageran de forma abierta y manifiesta aquellos rasgos más característicos, reconocibles y diferenciables del estereotipo imitado.
3. Son representaciones del imaginario colectivo popular: en tanto que imitación estereotípica y caricaturesca, eluden tomar como referente aquellos rasgos conflictivos y problemáticos de la realidad, acudiendo en su lugar a los lugares políticamente correctos y comúnmente aceptados y aceptables (implícita y explícitamente) de la realidad” (Carrasco, 2011).

Un estudio realizado recientemente por Igartua, Barrios y Ortega (2012) ha profundizado en el estudio de la imagen de los inmigrantes en los programas de ficción emitidos en prime time en seis cadenas de televisión generalistas (La 1, La 2, Antena 3, Cuatro, Telecinco y La Sexta). El estudio ha adoptado como técnica de investigación el análisis de contenido, tal y como se ha hecho en los estudios estadounidenses más relevantes, lo que permitió realizar un análisis socio-demográfico de los personajes de los programas de ficción⁷⁸ televisiva emitida en las cadenas nacionales en prime-time. Por otro lado, el estudio ha realizado comparaciones entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros, con lo que se han podido extraer conclusiones sobre la naturaleza de la representación de los personajes inmigrantes, siguiendo a estudios precedentes de Mastro y Greenberg (2000) y Harwood y Anderson (2002).

Para realizar esta investigación, se grabaron dos semanas⁷⁹ completas de la programación de las seis cadenas de ámbito nacional, las cuales, según el Estudio General de Medios, acumulan una cuota de pantalla (share) del 67.9% del consumo televisivo en España sobre una población o universo de 39.435.000 individuos de 14 o más años (AIMC, 2010). La muestra de análisis de este estudio fue de

“un total de 88 programas, 53 de la semana de 19 al 25 de julio y 35 de la semana del 18 al 24 de octubre de 2010. Los 88 programas seleccionados totalizaban 5.473 minutos (en torno a 91 horas), siendo la duración media de cada programa de 62.19 minutos (DT = 32.52). Se identificaron 30 largometrajes y 55 series (seriales, miniseries, comedias de situación)” (Igartua, Barrios y Ortega, 2012, p. 11).

Una vez identificados los programas de ficción en cada una de las cadenas, se procedió a la selección de personajes dentro de cada programa. Para ello se utilizó una “ficha de selección de personajes”, en la que cada analista debía indicar (dentro de cada

⁷⁸ Para esta investigación, un programa de ficción es “un formato destinado al entretenimiento, con una estructura narrativa clara (presentación, conflicto, resolución) y con un elenco de personajes que intervienen en la acción, pudiéndose identificar personajes principales, secundarios y de *background*”.

⁷⁹ Se seleccionó una semana completa en julio, del 19 al 25, y otra de octubre, del 18 al 24, de 2010. Los equipos se programaron para grabar de manera automática cada día 6 horas (de 20:00 horas a las 2:00 de la madrugada). Aunque se grabaron 6 horas de programación por día, únicamente se analizaron los programas de ficción (series, seriales, telenovelas, comedias de situación, largometrajes o TV movies) que tuvieran su hora de inicio entre las 20:00 y las 24:00.

programa) los personajes⁸⁰ que se someterían posteriormente al análisis. Este proceso dio lugar a que se identificaran un total de 1.345 personajes. La media del número de personajes por programas fue de 15.28 (DT = 5.92), siendo en número mínimo de personajes por programa de 4 y el número máximo 42.

Para el análisis de los programas de ficción y de sus personajes se utilizó un libro de códigos elaborado a partir de los estudios desarrollados por Harwood y Anderson (2002), Igartua, del Río, Álvarez, García, García, Garrachón, Pérez, Polo y Yañez (1998), Koeman, Peeters y D'Haenes (2007), Mastro y Greenberg (2000), Mastro y Behm-Morawitz (2005) y Potter y Warren (1998). Dicho libro de códigos integraba variables que se agrupaban en nueve grandes bloques o apartados: datos de identificación básicos; datos referidos al programa; aspectos narrativos del personaje; aspectos socio-demográficos del personaje; comportamientos violentos del personaje; comportamientos violentos dirigidos contra el personaje; comportamientos problemáticos de salud manifestados por el personaje; temas de conversación desplegados por el personaje; y, rasgos de personalidad del personaje.

Los resultados de este estudio evidenciaron la construcción sesgada o estereotipada del inmigrantes/extranjeros en la ficción televisiva que se emite en prime time por las principales cadenas de ámbito nacional. Entre las conclusiones más relevantes de este estudio hay que señalar la infra-representación de los personajes inmigrantes/extranjeros en los programas producidos en España, ya que en ellos solo aparecen un 7.8% de inmigrantes/extranjeros, frente al 12.2% de extranjeros en la sociedad española (INE, 2010). Por otro lado, se apreciaron claras diferencias en la representación de los personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales en función de variables demográficas como el nivel de estudios y la ocupación laboral, así como en su configuración psico-social: comportamientos violentos, victimización y eficacia cognitiva. De este modo, los personajes inmigrantes/extranjeros, frente a los autóctonos/nacionales, se representaban con un nivel más bajo de estudios, con ocupaciones laborales más inestables o desempeñando actividades delictivas, realizando conductas violentas y sufriendo más actos de violencia, lo que significa que desarrollan su acción en entornos más conflictivos, y, además, se definían como menos eficaces

⁸⁰ “El análisis de los personajes se centrará en aquellos que sean humanos, dejando al margen los animales, los extraterrestres y los personajes de animación (dibujos animados, cartoon). Dentro de los personajes humanos, sólo se tendrán en cuenta aquellos que cumplan el siguiente requisito: para que un personaje forme parte del análisis deberá aparecer a lo largo del programa (en más de una ocasión) y tener alguna frase de diálogo con otros personajes (talking individuals)” (Koeman, Peeters y D'Haenes, 2007).

desde un punto de vista cognitivo ya que eran menos trabajadores, inteligentes o tolerantes.

El estudio realizado por Igartua, Barrios y Ortega (2012) ha servido de referencia para la elaboración del “Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time” del presente trabajo de investigación, solventando ciertas limitaciones que el estudio de Igartua, Barrios y Ortega (2012) presentaba como era la definición del personaje que se modificó para la investigación realizada en esta tesis.

Tabla 3.1. Principales estudios realizados sobre la representación de las minorías étnicas e inmigrantes en la ficción televisiva

Estudio	Autores y año	Tipo de estudio	Tema	Muestra	Unidad de análisis	Nº de personajes analizados	Nº de variables	Fiabilidad intercodificadores	Principales resultados
The Changing Faces on TV: A Demographic Analysis of Network Television's New Seasons, 1966-1992	Bradley S. Greenberg y Larry Collette (1997)	De carácter longitudinal	Análisis de la demografía televisiva	1.757 personajes de la programación televisiva entre 1966 y 1992	Personajes. El texto descriptivo de las guías de programación y el material gráfico de cada programa	1.757	Género, edad, raza/etnia y ocupación	Género: 1.00 Edad: .91 Raza/etnia: .98 Ocupación: .86	Demografía representada: Blancos: 88% Afroamericanos: 10% Hispanos, asiáticos y americanos nativos: menos del 1%
The Portrayal of Racial Minorities on Prime Time Television	Dana Mastro y Bradley S. Greenberg (2000)	Análisis de contenido	Análisis de las minorías étnicas	Seis semanas televisivas en el año 1996. Se analizaron 64 programas, excluyendo programas deportivos, de noticias y de asuntos públicos, emitidos en prime time de las cadenas ABC, CBS, FOX y NBC	Programa		Género, edad, raza/etnia, ocupación, temas de conversación, forma de vestir, características físicas, etc.	Media de las variables: .8	<ul style="list-style-type: none"> - Infrarrepresentación de las minorías étnicas e inmigrantes. - Los personajes latinos estaban ligados a delincuencia, con temas de conversación centrados en el crimen y la violencia - Los afroamericanos, aparecían retratados de forma negativa con mayor frecuencia que los personajes latinos o caucásicos

Estudio	Autores y año	Tipo de estudio	Tema	Muestra	Unidad de análisis	Nº de personajes analizados	Nº de variables	Fiabilidad intercodificadores	Principales resultados
Latino representation on primetime television	Dana E. Mastro y Elizabeth Behm-Morawitz (2002)	Análisis de contenido	La representación de los latinos en el prime time televisivo de EE.UU. en el año 2002	67 programas de entretenimiento, 1.488 personajes y 2.107 interacciones	Los personajes y las interacciones	1.488 personajes	Género, edad, raza/etnia, ocupación, estatus socioeconómico, autoridad, rol, temperamento, etc.	Género programa: 1.00 Rol: .83 Ocupación: .92 Estatus socioeconómico: .86 Autoridad laboral: .92 Autoridad social: .84 Raza/etnia: .92 Edad: .88 Género: 1.00	La participación de los latinos en televisión en inglés era mínima comparada con la demografía real. Los personajes latinos suelen estar asociados a imágenes con carga sexual, violentas y con ocupaciones laborales de bajo nivel, como sirvientas
The presence and portrayal of social groups on prime-time television	Jake Harwood y Karen Anderson (2002)	Análisis de contenido	La representación de los grupos sociales en el prime-time	71 episodios de prime time de las cadenas ABC, CBS, FOX y NBC (15 de marzo al 12 de mayo de 1999)	Personaje	835 personajes	Género, origen étnico, edad, rol narrativo, atractivo, forma de vestir, personalidad, función en la historia, etc.	Género: 1.00 Origen étnico: .91 Edad: .77 Rol narrativo: .74 etc.	<ul style="list-style-type: none"> - Suprerepresentación de personajes blancos - Infrarepresentación de los personajes latinos, de los negros y asiáticos - Existen diferencias significativas en su representación. Así, los personajes latinos fueron puntuados significativamente menos positivamente que los otros grupos - Los personajes latinos aparecían en mayor proporción que otras etnias con representaciones negativas

Estudio	Autores y año	Tipo de estudio	Tema	Muestra	Unidad de análisis	Nº de personajes analizados	Nº de variables	Fiabilidad intercodificadores	Principales resultados
The black image in the white mind	Robert Entman y Rojecki Andrew (2002)	Revisión de estudios	El tratamiento dado en los medios de comunicación a las personas de raza negra		Los medios de comunicación y los mensajes dados por la industria del entretenimiento		Género, edad, raza/etnia, idioma, acento, estado civil, etc.		Los medios promueven un modelo sutil de imágenes en la que los blancos se encuentran en una jerarquía social superior a los negros, promoviendo el sentido de la diferencia y el conflicto
Diversity Monitor 2005: Diversity as a quality aspect of television in the Netherlands	Joyce Koeman, Allerd Peeters y Leen D'Haenens (2007)	Análisis de contenido	Analizar la diversidad representada en las televisiones públicas de los Países Bajos	104 horas de programas de televisiones públicas y 124 de programas de cadenas privadas. 481 programas	Tres unidades: programación general, programas de no-ficción y personajes	5.224	Características del programa, género, origen étnico, etc.	Características del programa: .99 Origen étnico: .68.	- Sobre-representación de personajes de origen caucásico y una sub-representación de los inmigrantes - No había diversidad étnica en la televisión holandesa
A Content analysis of social groups in prime-time spanish-language television.	Dana Mastro y Michelle Ortiz (2008)	Análisis de contenido	Analizar la imagen de los personajes latinos en los programas realizados para la población hispanohablante de EE.UU.	Una semana de televisión compuesta de las cuatro principales cadenas en español (Azteca América, Telemundo y Univision): 36 programas y 308 personajes	Personaje en dos niveles: características/atributos e interacciones	308	Información demográfica, atributos psíquicos, modo de hablar, tipos de interacciones, etc.	Género: .95 Edad: .93 Ocupación: .85 Agresividad: .90 Temas de conversación: .97 Etc.	- Los personajes inmigrantes están representados en la mayoría de las ocasiones en contextos donde hay problemas familiares que en contextos laborales - Mayores niveles de agresión verbal en los personajes de tez más oscura

Estudio	Autores y año	Tipo de estudio	Tema	Muestra	Unidad de análisis	Nº de personajes analizados	Nº de variables	Fiabilidad intercodificadores	Principales resultados
La imagen pública de la inmigración en las series de televisión españolas.	Xavier Ruiz-Collantes, Joan Ferrés, Matilde Obradors, Eva Pujadas y Oliver Pérez (2006)	Basado en una metodología a fundamentada en la Semiótica Narrativa	Analizar la imagen que las series españolas proyectan sobre la inmigración	41 tramas de series de TVE1, Telecinco y Antena 3 de septiembre de 2002 a septiembre de 2003.	Tramas de ficción y personaje	29			<ul style="list-style-type: none"> - La imagen transmitida de los inmigrantes generará en el espectador español una actitud de desconfianza - No puede confiarse en la eficacia de lo que el inmigrante hace, ni tampoco en la veracidad de lo que el inmigrante dice
Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva	Elena Galán (2006)	Análisis de contenido	Analizar la imagen del inmigrante en <i>El Comisario</i> y <i>Hospital Central</i> .	186 capítulos: 84 capítulos de las siete primeras temporadas de <i>El comisario</i> y 102 capítulos de las ocho primeras temporadas de <i>Hospital Central</i>	Personaje	42	Datos de identificación básicos del programa; análisis de los estereotipos verbales; análisis de los personajes; análisis de la trama		<ul style="list-style-type: none"> - Los personajes inmigrantes aparecen esporádicamente y son utilizados para introducir tramas relacionadas con la delincuencia o el tráfico de drogas - No se profundiza en la psicología de los personajes inmigrantes

Estudio	Autores y año	Tipo de estudio	Tema	Muestra	Unidad de análisis	Nº de personajes analizados	Nº de variables	Fiabilidad intercodificadores	Principales resultados
El discurso televisivo sobre la inmigración	Charo Lacalle (2008)	Cualitativo	Analizar la representación de los extranjeros/inmigrantes en series de ficción	Capítulos de 30 series de producción propia de las cadenas estatales (TVE1, Tele5 y Antena3) y en la autonómica catalana TVE3 entre 1998 y 2006	Tramas protagonizadas por el personaje inmigrante	43			<ul style="list-style-type: none"> - Predominaba el inmigrante en situación irregular, con baja cualificación. - Los personajes inmigrantes/extranjeros, actúan como criminales, o son víctimas de delitos o acciones violentas - La presencia de inmigrantes que desarrollaban un papel central en las tramas narrativas de las series analizadas es muy limitada y poco frecuente
Realismo y comedia. Análisis de personajes de la telecomedia española contemporánea	Ángel Carrasco (2011)	análisis empírico y análisis crítico de discurso	Analizar los personajes de la telecomedia española contemporánea	Los capítulos de la tercera temporada de <i>Aída</i> ; la sexta temporada de <i>Aquí no hay quien viva</i> ; la segunda temporada de <i>Los hombres de Paco</i> y la cuarta temporada <i>Los Serrano</i>	Personajes				<ul style="list-style-type: none"> - Utilización de personajes estereotípico y Caricaturescos. - Se utilizan representaciones del imaginario colectivo popular

Estudio	Autores y año	Tipo de estudio	Tema	Muestra	Unidad de análisis	Nº de personajes analizados	Nº de variables	Fiabilidad intercodificadores	Principales resultados
Analysis of the Image of Immigration in Prime Time Television Fiction1	Juan José Igartua, Isabel M. Barrios, Félix Ortega (2012)	Análisis de contenido	Análisis de la imagen de los inmigrantes en los programas de ficción emitidos en prime time en seis cadenas de televisión generalistas (La 1, La 2, Antena 3, Cuatro, Telecinco y La Sexta)	Dos semanas completas de la programación de las seis cadenas de ámbito nacional: 88 programas –30 largometrajes y 55 series-	Personaje	1.345	Nueve bloques de variables: datos de identificación básicos; datos del programa; aspectos narrativos del personaje; aspectos socio-demográficos del personaje; comportamientos violentos del personaje; comportamientos violentos dirigidos contra el personaje; comportamientos problemáticos de salud manifestados por el	Duración del programa: .99 Acuerdo medio de 55 variables: .86 Nacionalidad: .93	<ul style="list-style-type: none"> - Construcción sesgada o estereotipada del inmigrantes/extranjeros - Infra-representación de los personajes inmigrantes/extranjeros en los programas producidos en España - Diferencias en la representación de los personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales en función de variables demográficas como el nivel de estudios y la ocupación laboral y en su configuración psico-social

							personaje; temas de conversación desplegados por el personaje; y, rasgos de personalidad del personaje.		
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Fuente: elaboración propia

3.5. Resumen y conclusiones

El presente capítulo tenía como principal objetivo analizar la importancia de dos teorías fundamentales para esta tesis doctoral: la teoría del cultivo de George Gerbner y la teoría socio-cognitiva de Albert Bandura. Ambas han sido analizadas desde la óptica central de esta tesis, prestando especial atención a las investigaciones empíricas realizadas en torno a ellas, especialmente a aquellas que han tomado como referencia la teoría del cultivo de Gerbner y colaboradores, quienes, desde mediados de los años setenta, han contrastado que los medios de comunicación ejercen un efecto significativo en la percepción del mundo social (Koeman, Peeters y D'Haenes, 2007; Morgan, Shanahan y Signorielli, 2009; Shanahan y Morgan, 1999). Analizar, por tanto, los constructos de ambas teorías resultaba fundamental para comprender el desarrollo de las investigaciones empíricas realizadas en la presente tesis doctoral.

También se han analizado las diferentes metodologías empleadas para analizar la imagen de la inmigración en los medios de comunicación. No solo interesaba conocer bajo qué teorías se realizaban estos estudios, sino también cómo se habían realizado las principales investigaciones sobre esta temática. Tal y como se ha observado en el desarrollo del capítulo, la metodología más usada ha sido el análisis de contenido, que también ha sido la utilizada para dos de los estudios empíricos realizados en esta tesis.

Una parte central de este capítulo se ha encargado de analizar diferentes estudios realizados sobre la representación de las minorías en televisión. Si bien es cierto que la mayoría de las investigaciones realizadas ha analizado la imagen de las minorías étnicas en los medios informativos, era prioritario revisar las que se han centrado en estudiar la ficción televisiva, menos numerosas pero más relevantes para los objetivos de esta tesis.

En primer lugar se ha realizado un recorrido por las investigaciones internacionales más relevantes. Las principales conclusiones a las que se han llegado tras analizar la ficción televisiva de EE.UU. son la existencia de una baja presencia de personajes pertenecientes a las minorías étnicas en los contenidos de ficción analizados, así como la visión distorsionada y estereotípica con la que son representados (Mastro, 2009a, 2009b). Además, se ha comprobado que existe una infrerrepresentación de las minorías étnicas –por ejemplo, los personajes de origen latino sólo comprendían el 3.9% de los personajes, a pesar de constituir la minoría más grande en dicho país, el 12.5%- y una suprerrepresentación de los personajes blancos –aparecían en televisión en mayor proporción (80.4%) de lo que les correspondería en función de su peso

demográfico en la sociedad (69.1%)- y de los afroamericanos, aunque sea de forma más ligera –en la ficción televisiva había un 13.8% personajes de raza negra, siendo su peso demográfico del 12.3%-, (Mastro y Behm-Morawitz, 2005). Del estudio se deduce que los personajes de minorías étnicas suelen ocupar papeles poco relevantes en los programas de ficción (Greenberg y Collette, 1997; Mastro y Greenberg, 2000). Ciertos aspectos como la violencia, el crimen y el delito están fuertemente asociados en Estados Unidos a las minorías étnicas, en especial, a los latinos y a los afroamericanos (Entman y Rojeck, 2000).

A pesar de ser cuantitativamente menos numerosos, también se han revisado los estudios nacionales sobre la imagen de los inmigrantes en la ficción nacional. Todos ellos han servido de punto de partida para esta tesis, especialmente el realizado por Igartua, Barrios y Ortega (2012), cuyas bases han sido utilizadas para realizar el “Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time” de este trabajo de investigación.

CAPÍTULO 4

LA FICCIÓN TELEVISIVA EN ESPAÑA

4.1. Introducción

Detallar las características que tiene la ficción televisiva en España resulta fundamental para poder comprender y analizar cómo es la ficción analizada en esta tesis doctoral. Así, es necesario conocer qué lugar ha ocupado y ocupa en las parrillas de las diferentes cadenas, sobre todo en las generalistas. Además de analizar de forma panorámica su evolución histórica, es necesario aproximarse a sus características y modalidades. También se estudiará la forma de trabajo de los guionistas españoles, incidiendo en la gestación de las ideas, argumentos, tramas, temas y visiones de la realidad que utilizan para componer sus relatos ficcionales. Conocer teóricamente todos estos aspectos resultará fundamental para poder comprender y comparar los datos obtenidos en los diferentes estudios analizados, especialmente para el “Estudio 3: entrevistas con guionistas de ficción nacional”, donde se deberá conocer con el mayor detalle posible cómo es la ficción televisiva en España para que las entrevistas con los diferentes guionistas sean lo más productivas posibles.

4.2. Producción de ficción en España. Estado de la cuestión

En 1948 empezaron las emisiones televisivas en España, pero solamente en las ciudades de Madrid y Barcelona. La fecha oficial de inicio para las emisiones regulares de ámbito nacional fue 1956. Grosso modo⁸¹, la televisión se establecía como primera y más importante opción de ocio para la mayor parte de la población hasta la década de 1970, cuando se consolidó su presencia en la gran mayoría de hogares españoles. En esa época, y hasta la llegada de las televisiones autonómicas y privadas en las décadas de 1980 y 1990, la única opción televisiva a la que podían optar los espectadores era la cadena pública, Radio Televisión Española (RTVE), con sus dos canales de emisión⁸².

⁸¹ Para profundizar en este apartado, se puede revisar el libro de Manuel Palacio, *Historia de la televisión en España* y ya centrado en las series en España, el de Patricia Diego, *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. Para profundizar en determinados géneros, se recomienda el artículo publicado en la revista *Ámbitos*, “La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. el caso de *Friends* y *7 vidas*”, de M^a del Mar Grandío Pérez y Patricia Diego González. De las mismas autoras, el artículo publicado en la revista *Comunicación* “Clasicismo e innovación en la producción nacional de comedia televisiva en España (2000-2010)”, entre otros.

⁸² El primer canal de la televisión pública empezó sus emisiones oficiales el 28 de octubre de 1956. Desde sus inicios, ha recibido varios nombres como *VHF*, *Primer Programa*, *Programa Nacional*, *Primera Cadena*, *TVE1*, *La Primera*, hasta que, con el nacimiento de las cadenas privadas, pasase a denominarse *La 1*, nombre con la que se le conoce en la actualidad. Por su parte, el segundo canal de TVE empezó sus

Hasta la proliferación de los nuevos canales, el ente público vive su momento de máximo esplendor, consolidado en el mercado, con dos canales de emisión de diferente programación dirigidos a públicos alternativos y con un modelo de financiación basado, además de en las aportaciones públicas, en unos ingresos por publicidad controlados, por su carácter de único canal emisor, en régimen de monopolio.

Este panorama cambió a partir de la década de 1990. Tras la creación de los canales públicos autonómicos⁸³, se produjo el nacimiento de las cadenas privadas: en un primer momento, Antena 3, Telecinco y el canal de pago Canal+⁸⁴-. A estas cadenas se unirían años más tarde Cuatro y La Sexta⁸⁵, ampliando aún más la oferta de canales y emisiones. En el año 1999 entró en funcionamiento la televisión digital terrestre (TDT) en España, otorgándose una licencia a cada una de las cadenas actuales, tanto públicas como privadas, además de otorgar tres múltiples y medio para canales nuevos. En el año 2005, se elaboró un Plan Técnico Nacional de la Televisión Digital Terrestre con la intención de impulsar esta tecnología. Entre las medidas que se establecían en este plan, habría que destacar el establecimiento del apagón digital en el 3 de abril de 2010 – momento a partir del cual todas las emisiones de televisión terrestres comenzaron a realizarse de manera digital- y el aumento en el número de emisoras de TDT. Este es el paradigma actual en el que se mueve la televisión española, a la que habría que sumar las cadenas locales: en definitiva, una treintena de canales a disposición de los televidentes.

emisiones en 1966. No será hasta 1990 cuando empiece a denominarse *La 2*. Antes recibió otros nombres como *Segunda Cadena*, *Segundo Programa* o *TVE-2*.

⁸³ A lo largo de los años ochenta se fueron creando una serie de televisiones autonómicas –que constituyeron la FORTA (Federación de Televisiones Autonómicas)- en varias comunidades españolas gracias a la aprobación de la Ley del Tercer Canal de Televisión de 1983. EITB comenzó sus emisiones el 31 de diciembre de 1982, dos años más tarde, enero de 1984, sería el canal *TV3* el que comenzase sus emisiones, a la que se uniría en julio de 1985 la Televisión de Galicia. TVGa y en 1987 Andalucía contaría con su canal autonómico, Canal Sur. En 1989 dos serían las comunidades que inaugurarían sus canales autonómicos: Comunidad de Madrid (Telemadrid) y Comunidad Valenciana (Canal 9). En la segunda mitad de los años noventa se han ido incorporando las televisiones autonómicas de las Islas Canarias (TVC) y de Castilla La Mancha (CMT), y antes los segundos canales de las emisoras de “primera generación” (ETB 2, Canal 33/K3, Punt 2, Canal 2 Andalucía, La Otra). En el año 2005 se crearon tres nuevas cadenas autonómicas en Islas Baleares, Aragón y Principado de Asturias, a las que se uniría, un año más tarde, la Radiotelevisión de la región de Murcia.

⁸⁴ El gobierno de Felipe González aprobó la Ley de Televisión Privada en 1988. Así, tras la aprobación de esta ley, Antena 3 será el primer canal privado en España, iniciando sus emisiones, de forma regular, el 25 de enero de 1990. Telecinco sería la segunda cadena privada, empezando sus emisiones regulares el 3 de marzo de 1990. Meses más tarde, el 8 de junio de 1990, nació el canal de televisión privado de pago Canal +.

⁸⁵ Cuatro comenzó sus emisiones regulares el 7 de noviembre de 2005 y La Sexta lo haría el 27 de marzo de 2006.

4.2.1. Auge de la ficción en España

Desde el nacimiento de la televisión, la ficción ha sido uno de los contenidos más importantes y que más atención ha tenido por parte de los responsables de contenidos de las cadenas y por los espectadores, siendo una de las opciones favoritas de consumo. Tal y como señala Torrado y Castelo (2005), en última década (1995-2005),

“las series de ficción de producción nacional han logrado en la última década un espacio prioritario en la parrilla televisiva. Sus emisiones han conseguido desplazar a los productos que ocupaban la franja horaria nocturna durante los primeros años de la televisión privada en España, aquellos comienzos de la “guerra de audiencias”: los programas de entretenimiento, las películas de estreno o las series americanas”.

Palacio (2008) distingue tres etapas en la televisión española. La primera, que abarcaría un periodo comprendido entre la fundación de la televisión hasta mediados de la década de 1960, se caracterizaría por la escasez: pocas horas de programación y, en consecuencia, pocos programas y poca variedad de formatos. La segunda, a la que denomina “televisión disponible”, se desarrollaría hasta 1989 y estaría caracterizada por la creación de nuevos formatos y la progresiva variedad alcanzada por la parrilla de programación de los canales de RTVE. Por último, la tercera de las etapas, que iría hasta la actualidad –Palacio sitúa su final en 2005, por ser ese el último año del que se ocupa su estudio, pero podríamos extender su existencia hasta nuestros días sin problemas-, ha sido denominado como “abundancia televisiva”, por la gran cantidad de oferta, en cuanto a canales, a parrillas de programación y a tipos de espacios televisivos, que pone a disposición del espectador y de los anunciantes. Aunque la categorización de Manuel Palacio se refiere al contenido televisivo en general y no a la ficción en particular, podemos utilizar su clasificación para repasar, de forma somera y sin ánimo de exhaustividad, la situación de la ficción –y, de forma concreta, de la ficción de producción nacional- en la televisión española, que ha pasado de la práctica inexistencia a la saturación.

A lo largo del siglo XX y los primeros años del XXI, España ha pasado de no producir contenidos propios a situarse como el tercer país europeo en emisión de horas de ficción, tal y como señala el Informe de Eurofiction 1999 (Vilches, Berciano,

Lacalle, Algar y Polo, 1999). Según Vilches, Berciano, Lacalle, Algar y Polo (1999, p. 10-11),

“el caso de España es particularmente interesante porque ha pasado de una muy escasa producción propia en 1990 y 1991 (7 series en pantalla) a 36 títulos y 760 horas (con un aumento de más de 300 horas en los años 1997 y 1998) sin contar la producción de cadenas autonómicas. Si se tiene en cuenta que el aumento de horas se coloca preferentemente en la franja horaria de prime time y que las tres primeras series (comedias) del ranking superan los 10,7 y 5 millones de espectadores respectivamente, ya que estas producciones han vencido en audiencia no sólo al cine norteamericano sino también al fútbol, se puede obtener una idea aproximada de lo que bien se puede llamar el inicio de la etapa de industrialización de la ficción televisiva”.

Son varios los factores que han propiciado esta proliferación de la ficción televisiva (Galán y Herrero, 2011). En la década de 1990, además de la aparición de las cadenas privadas de televisión, se crearon productoras independientes de televisión. Se incrementaron, por tanto, las horas de emisión a cubrir –y a rellenar- y los formatos a emitir, con una mayor fragmentación de la emisión y de la audiencia. A esto se unió la desregularización del mercado televisivo y la industrialización del proceso creativo, con una lógica mercantilista: se produce en aquello que se puede sacar beneficio. Era el comienzo en España de la industria televisiva⁸⁶. Los programadores televisivos se dieron cuenta de que una de las preferencias de las audiencias eran los formatos de ficción, por lo que se convirtieron en uno de los motores de la programación⁸⁷, logrando los mejores shares de audiencia y un lugar privilegiado en el prime time, desplazando a las series americanas, reinas de esa franja horaria⁸⁸ hasta ese momento, y referente ineludible a la hora de crear producciones nacionales. De hecho, tal y como señala

⁸⁶ En el Informe Eurofiction (Vilches, Berciano, Lacalle, Algar y Polo, 1999, p. 2) se señala que “uno de los signos característicos de la industrialización del mercado televisivo fue su capacidad para producir teleseries diariamente, manifestando la necesidad de equipos de guionistas y de realización capaces de soportar el ritmo sostenido de una semana de trabajo, durante una temporada entera. Estos datos afectaron también al sistema de competencias: las series españolas ya no competían con las películas taquilleras norteamericanas, sino entre sí”.

⁸⁷ Para Cebrián Herreros (2004), la programación se divide en franjas horarias dirigidas a todo tipo de público -infantil, adulto, rural, urbano, etc.-. Al concepto de continuidad se une el de serialidad, es decir, la periodicidad diaria, intermedia y semanal de un programa. Solo el directo permite interrumpir la programación a la que se volverá cuando se considere que ha acabado la emisión en directo. Esto quiere decir que la programación es una propuesta siempre abierta y flexible.

⁸⁸ El prime time es la “franja horaria de máxima audiencia. Ese horario, que en España gira en torno las diez y las doce de la noche, supone la mayor concentración de espectadores de todo el día y, por tanto, unas tarifas millonarias para los anunciantes” (Huerta, 2007, p. 18).

Pedro Sangro (2007, p. 34-35), en España la producción de ficción televisiva se ha creado siguiendo las características de alguno de los siguientes formatos⁸⁹: sitcoms o comedias de situación o telecomedias; dramas, conocidas en España como series o teleseries; dramedias –son aquellas series que mezclan drama y comedia-; seriales, en las que se incluyen las *soap operas* anglosajonas y las telenovelas; y, por último, los telefilmes o *tv-movies*⁹⁰.

En una mesa redonda constituida por especialistas e investigadores, cuyas conclusiones fueron recogidas en el libro *Ficción televisiva: series*, se realizó un balance de la situación de la ficción nacional realizada en esos momentos. Uno de los ponentes, Joan Álvarez (SGAE, 1995, p. 125), señaló que

“en España, las cadenas de televisión están viviendo sobre la ola del gusto por las series de ficción que se ha despertado en los últimos años; o que acaso las propias cadenas de televisión han sabido despertar en el público (...) Se trata de algo muy positivo. Primero porque supone la sustitución de lo que eran series de ficción de producción extranjera (sobre todo norteamericanas) por una producción propia, por la producción española; eso es realmente bueno para la industria audiovisual en su conjunto. En segundo lugar, porque está generando hábitos nuevos en el espectador, hábitos que tienen que ver con lo que puede ser una auto estimación de la vida cotidiana del espectador y también de las formas de cultura y estilos de vida que tienen esos espectadores”.

⁸⁹ Gloria Saló (2003) establece dos características que definen un “formato” de televisión. Por una parte, un formato es un concepto más amplio que el de “género” ya que mientras éste se refiere al contenido de un programa o serie, con el formato se alude, además, a los aspectos formales y los modos de producción que lo definen. De esta manera, se concreta mucho más la especificidad de cada espacio de cara al espectador y, en especial, para todos los profesionales que participan en cada nuevo proyecto ya que de esta manera tienen una guía a la que acogerse para su realización en función del formato que vayan a realizar: comedias de situación, late nights, dramas, concursos, talk shows, seriales, tv-movies, tiras, telenovelas, dramedias, reality shows, etc.

⁹⁰ Una tv-movies es un tipo de producción a medio camino entre las series y las películas. Suelen realizarse unos tres episodios, con una duración superior a los 60 minutos. Las tv-movies son “un formato específicamente televisivo aunque esté producido con procedimientos cinematográficos. No responde, por tanto, al imperativo de serialidad de trece episodios que se impone al estándar de producción de ficción para televisión (las “seasons” en el entorno anglosajón o “temporadas” en España), ni a una duración media de una hora comercial de programación (si se trata de un drama), o media hora (si es una sitcom); aunque en España la casuística nos dice que las ficciones pueden llegar a durar hasta sesenta y setenta y cinco minutos” (Galán y Herrero, 2011, p. 82).

Las cadenas de televisión siguen apostando hoy día por la producción de ficción y, de hecho, muchas de las cadenas han incorporado a sus plantillas la figura del “responsable de ficción”, persona o equipo de personas que se encargan de elaboración de producción propia de la cadena. Esta apuesta por la serialidad en las cadenas de televisión constituye, en definitiva y más allá de las especificidades de la televisión nacional, “una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea” (Balló y Pérez, 2005 p. 9).

4.2.2. Características de la ficción televisiva en España

Eco (1988, p. 137-142) diferencia distintos tipos de estructura narrativa en las series de ficción. Además de haber una situación fija, hay una serie de personajes principales –también fijos- en torno a los cuales giran unos personajes secundarios y *background*, que suelen variar para dar sensación de que cada historia es diferente a la anterior. Todas las series mantienen estas premisas para lograr una continuidad que logra en los espectadores una familiaridad con la serie y con los personajes que la componen, tal y como han explicado Balló y Pérez (2005 p. 9):

“en la era de su reproductibilidad técnica, la ficción no aspira únicamente a la constitución de objetos únicos, sino a una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban, y a menudo se legitiman, todas las estrategias de la repetición. Esta efervescencia serial configura un pasaje de cotidianidad que se refleja a la vez en la costumbre privada y en los rituales colectivos, a partir de un reencuentro periódico que fortalece y preserva la noción de identidad”.

Según Calabrese (1994, p. 45-48), los productos de ficción actuales son, desde el punto de vista de las cadenas, producto de una mecánica repetición y optimización del trabajo que de una manera masiva e “involuntariamente” producen una estética de la repetición. Calabrese distingue, en este modo de producción, tres variables. Desde el punto de vista de la producción, la repetición es un modo de producción en serie de una matriz única, siguiendo la filosofía de la industrialización –como el *taylorismo* o el *fordismo*, la producción en masa siguiendo la lógica capitalista más pura- y estandarizando todos los productos culturales. Desde la estructura de generación del

producto, el texto es percibido como idéntico y diferente, donde no importa tanto qué se repite sino el modo de fragmentar los componentes de un texto y de codificarlos para poder establecer un sistema. Desde el punto de vista del consumo, la repetición es vista por el receptor como hábito, cadencia y culto. El hábito afianza al sujeto haciéndolo hallar lo que ya sabe y a lo que está acostumbrado. La cadencia se adecua a la percepción ambiental, se hace fragmentado, rápido y recompuesto solo al final. El culto se da cuando el consumidor añade algo suyo a la forma de consumo.

4.2.2.1. Tipología de las series de ficción en España

Desde que se apostó por la ficción nacional⁹¹, los programadores buscaron audiencias familiares y temas cercanos al público, de fácil consumo, que se desarrollaran en un entorno familiar para la audiencia, principalmente en un entorno familiar, profesional o de comunidad. Las series de televisión realizadas en España han estado centradas, principalmente, en estas temáticas (Aramendía, 2011; Castillo, Simelio y Ruiz, 2012; Diego y Pardo, 2008; García de Castro, 2002, 2003 y 2008; Herrero y Diego, 2009; Medina, 2008; Padilla, 2012): series familiares—que giran en torno a una familia y/o comunidad—; series profesionales —aquellas que describen las rutinas y el día a día de un grupo de personas en torno a un centro de trabajo: bufete de abogados, comisaría de policía, hospital, periódico, etc.; o series históricas —aquellas que sitúan su marco de acción en el pasado o que recrean la vida de algún personaje histórico—.

4.2.2.1.1. *Series familiares*

Para Herrero y Diego (2009), las series familiares son propuestas en las que los sujetos destinatarios son los miembros de una familia y las historias suceden en el contexto doméstico y familiar. Medina (2008) establece una serie de requisitos que deben cumplirse para que una serie sea considerada como familiar. Uno de ellos es el contenido, de manera que la mayoría de las tramas se desarrollen en el ámbito

⁹¹ La única premisa que debieron seguir los creadores y programadores era la búsqueda de “audiencias familiares que supusieran jugosos beneficios para los anunciantes y temas cercanos al público, principalmente comedias o relatos con dosis similares de drama y humor, que emanasen un fuerte sentimiento de comunidad y que transcurriesen principalmente en el barrio o en entorno familiar” (Galán y Herrero, 2011, p. 27-28).

doméstico –una casa o comunidad- y que los temas que trate sean los propios de la vida familiar, como la educación de los hijos, la relación entre los hermanos o la relación conyugal. El otro requisito está relacionado con los destinatarios de la serie. Se busca que se dirija a una audiencia amplia que abarque de niño a abuelos, buscando que la familia vea la serie junta. Se busca que exista una cierta afinidad y que se cree empatía entre los personajes de la ficción y los espectadores, por lo que las tramas que se desarrollan en la ficción acostumbra a estar lo más relacionadas posible con la actualidad.

Dejando a un lado precedentes históricos como *La casa de los Martínez* (1966-1970), la serie familiar de mayor importancia y repercusión en la ficción nacional contemporánea sería *Farmacia de Guardia* (Antena 3, 1991-1995)⁹². Estrenada en 1991 en Antena 3, a lo largo de sus seis temporadas, la serie contó las vicisitudes de una familia, los Segura, en un entorno profesional, una farmacia. Dirigida por Antonio Mercero, quien ya realizara otro de los clásicos de la televisión española, *Verano Azul*, la serie fue la primera producción de Antena 3. Pero la que sin duda marcaría las pautas y premisas del formato en España sería *Médico de familia* (Telecinco, 1995-1999). Estrenada a finales de 1995 –ambas series competirían durante este año⁹³- la serie lideró la noche de los martes durante cuatro años, iniciando en España la tendencia de crear y consumir ficción nacional⁹⁴. *Médico de familia* representó una de los primeros intentos de estandarización del proceso de producción de series en España y supuso, además, la

⁹² Tras cinco años en antena, el 28 de diciembre de 1995, Antena 3 emitió el último capítulo -con una duración superior a la habitual, 50 minutos frente a los 30 habituales- que alcanzó el 62.8% de cuota de pantalla con 11.527.000 espectadores de antena -llegando a un pico de audiencia de 13.850.000 de espectadores- (Vertele, 2009).

⁹³ A modo de anécdota y algo que hoy día, con la guerra abierta declarada entre Telecinco y Antena 3, sería imposible que sucedería, en ambas series, *Farmacia de Guardia* y *Médico de familia*, se vivió un hecho insólito. En el último episodio de la primera temporada de *Médico de familia*, el doctor Nacho Martín le dice a su enfermera, Gertru, que un paciente vaya a buscar un medicamento a la farmacia de Lourdes Cano. En el último capítulo de *Farmacia de guardia*, cuando quedaba poco para las últimas secuencias, apareció Emilio Aragón, interpretando a Nacho Martín, de *Médico de familia*. De esta manera, se promocionaba una serie desde otra serie. Las dos series no tenían en común ni productora ni canal, tan sólo ser las pioneras de una ficción nacional que todavía se estaba desarrollando. Eran tiempos en los que Antena 3 y Telecinco, como privadas recién nacidas, mantenían un trato formal y juntas luchaban contra un modelo televisivo desgastado. No sucede esto mismo hoy día donde, ambas cadenas, luchan por la misma audiencia.

⁹⁴ Según García de Castro (2003, p. 5), la ficción televisiva de finales de los años noventa se caracterizó por: la hegemonía absoluta en el prime-time, sustituyendo a las series norteamericanas y desplazando de los horarios de máxima audiencia a otros géneros, como concursos, películas, etc.; la utilización de técnicas de realización más complejas, como la utilización de multi-cámara o trabajar con dos unidades de realización de manera simultánea para poder producir a un mayor ritmo. Además, el ritmo narrativo impuso que las tramas temáticas fueran madurando -con temáticas profesionales, con jóvenes, mayor acción e intriga-.

entrada la productora Globomedia en el mercado audiovisual nacional. La serie ayudó a consolidar un modo de producción y realización audiovisual –importado de Estados Unidos- que fue aplicado no solo por las series de Globomedia, sino por muchas otras que se realizarían con posterioridad. Algunas de las novedades que impusieron fueron las siguientes: la elaboración de la “biblia” como guía a partir de la cual se desarrollan los diversos aspectos creativos y de producción de la serie; la duración de los capítulos en torno a sesenta minutos⁹⁵; la estandarización del guion en tres actos, separados por dos cortes de publicidad y con sus respectivos puntos de giro⁹⁶; el establecimiento de una lógica de trabajo en la que el proceso de creación de los guiones se realiza con un coordinador y un equipo de nueve guionistas, especializados en el medio televisivo, con amplios conocimientos sobre la estructura narrativa de las series americanas y que trabajan en grupos de tres, supervisados por un coordinador, que a su vez depende de un productor ejecutivo, que es el nexo de unión con la cadena; la aparición de los títulos de crédito y agradecimientos durante la conclusión del episodio y no a la finalización de este como se venía haciendo; la utilización de estudios previos que analizaban el comportamiento de la audiencia con algunos capítulos de la serie antes de su emisión. Se realizaron, además, estudios de audiencia, normalmente, en los primeros capítulos de cada temporada⁹⁷ (Diego y Pardo, 2008, p. 52-53).

Al margen de los factores técnicos y productivos que se implantaron en *Médico de familia*, la serie también supuso la consolidación de las series familiares. Fueron muchas las que continuaron la estela iniciada por la serie realizada por Globomedia, aunque impusieron otros modelos de familia, tal y como señalan Galán y Herrero (2011, p. 31),

⁹⁵ Hubo excepciones en la duración de los episodios ya que alguno de ellos llegarían a durar los noventa minutos.

⁹⁶ Cuando el capítulo duraba noventa minutos, el número de cortes publicitarios variaba, produciéndose tres o cuatro cortes por episodio.

⁹⁷ Tal y como explican Elena Galán y Begoña Herrero (2011, p. 38-39), “Globomedia, productora de la serie, contaba en esos momentos con una gran ayuda: los datos de audiencia de la empresa GECA. Tras un análisis exhaustivo (previo a la emisión del capítulo de la serie), se conocieron de antemano las preferencias de la audiencia, lo que permitió reorientar las tramas. Se hicieron reuniones de espectadores potenciales que, mediante un *joystick*, señalaban los momentos de la serie que les parecían más interesantes, lo que permitía eliminar fragmentos que no eran atractivos o reconvertir los guiones. Por otro lado, se remarcaron aquellos aspectos que mejor funcionaban, como el rodaje en exteriores y la temática de actualidad”.

“*Médico de familia* fue una serie voluntariamente arraigada en los resortes de la familia nuclear, estable y unida. El resto de las series familiares que fueron surgiendo con el paso del tiempo mostraron las transformaciones en curso que vivía la familia española (matrimonios separados, familias mono-parentales o las denominadas familias disfuncionales, parejas eventuales...)”.

Las series familiares que fueron surgiendo en el panorama audiovisual español supieron reflejar un mosaico de nuevas fórmulas de convivencia que pretendían establecer mejores y más eficaces relaciones comunicativas con el destinatario. Ya no se hablaba solo de la familia tradicional y nuclear, sino de todas aquellas fórmulas de convivencia familiares, reflejo de la sociedad en la que se enmarcan, como en la serie *Javier ya no vive solo* (Telecinco, 2001-2003) donde la familia estaba formada por un tío y unas sobrinas.

Las cadenas, especialmente las privadas, apostaron por la ficción produciendo numerosas series centradas en los problemas, las relaciones y el día a día de la familia española. Algunas de las series que podemos encuadrar en esta categoría son⁹⁸: *Pepa y Pepe* (TVE, 1995), *Por fin solos* (Antena 3, 1995), *Menudo es mi padre* (Antena 3, 1996-1997), *7 vidas* (Telecinco, 1999-2006), *¡Ala Dina!* (TVE, 2000-2002), *Cuéntame*⁹⁹ (La 1, 2001-Actualidad), *Javier ya no vive solo* (Telecinco, 2001-2003), *Ana y los siete* (La 1, 2002-2005), *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008), *El pantano* (Antena 3, 2003), *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006), *Casi perfectos* (Antena 3, 2004-2005), *Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004-2006), *Abuela de verano* (TVE, 2005), *Aída* (Telecinco, 2005-Actualidad), *La familia Mata* (Antena 3, 2007-2009), *La que se avecina* (Telecinco, 2007-Actualidad), *Los protegidos* (Antena 3, 2010-2012), *Los*

⁹⁸ En el caso de algunas series emitidas en RTVE no se especifica el canal en el que se emitieron pues la cadena las ha emitido tanto en *La 1* como en *La 2*. Generalmente, el estreno se realiza en el primer canal y la reemisión en el segundo. Solo se especificarán las que han sido emitidas en una única cadena.

⁹⁹ La serie de la televisión pública podría también encuadrarse en la categoría de series históricas, ya que el contexto en el que se sitúa no es actual sino que recrea una época pasada. A pesar de esto, *Cuéntame* es una serie familiar por encima de todo, ya que su fin no es narrar un acontecimiento histórico sino reproducir la vida de una familia a lo largo de un periodo, que, en el caso de *Cuéntame* comienza en 1968 y, en la última de las temporadas emitidas, la decimotercera, la trama se sitúa en 1981. “*Cuéntame cómo pasó* (La 1, 2001-Actualidad) fue una de las series estrenadas por la cadena pública que revolucionó el panorama televisivo imperante. Primero, porque se trataba de una revisión histórica y nostálgica del pasado y, segundo, porque mostraba un modelo de vida diferente al actual. Por ello, podría clasificarse como ficción histórica y serie familiar (en este caso lo incluimos en el segundo grupo, por la importancia de la serie en el reflejo de la evolución de los roles sociales en el seno de la familia)” (Galán y Herrero, 2011, p. 61).

Quién (Antena 3, 2011), *BuenAgente* (La Sexta, 2011), entre otras muchas.

Todas estas series y algunas más de las que se han producido desde la irrupción de *Farmacia de Guardia* y, en especial, de *Médico de familia* –serie fundacional de esta categoría– representan familias que no pretenden ser verosímiles. Muchas de ellas buscan el humor a través de situaciones absurdas e inverosímiles, rozando el esperpento, como es el caso de *Aquí no hay quien viva*, *Los Serrano* o *Aída*, por citar alguna de ellas. Desde los despachos de los directivos se busca, además, con este tipo de series alcanzar a todo tipo de público, lo que hace que las familias protagonistas pertenezcan a una clase social media, con personajes cuyos baremos de edad va de los cero años hasta los cien, incluyendo a familiares de los protagonistas –tíos, abuelos, nietos, sobrinos, etc.– buscando una mayor identificación entre el público, como es el caso de *Los protegidos*, *Ana y los siete* o *Cuéntame*, entre otras. Utilizando estas estrategias se “consigue la identificación de mayor número de espectadores, asumiendo el peligro de crear una familia que se aleja de los estándares más extendido de la sociedad española” (Galán y Herrero, 2011, p. 60-61).

4.2.2.1.2. Series profesionales

Manos a la obra (Antena 3, 1998-2001) y, en mayor medida, *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) fueron las que consolidaron la categoría de series profesionales en el nuevo contexto que se vivió en la televisión española tras la irrupción de los canales privados, siguiendo una categoría que ya habían instaurado *Turno de oficio* (TVE, 1986-1987) o *Brigada central* (TVE, 1989-1990). Entendemos por series profesionales aquellas cuyo argumento gira en torno a una profesión y cuyos protagonistas la realizan. La mayor parte de las tramas se sitúan en el espacio de trabajo y las relaciones que se establecen entre los protagonistas son laborales, principalmente.

El comisario (Telecinco, 1999-2009), *Raquel busca su sitio* (TVE, 2000), *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000-2003), *El grupo* (Telecinco, 2000-2001), *Hospital central* (Telecinco, 2000-2012) *Génesis: en la mente del asesino* (Cuatro, 2006-2007), *Cuenta atrás* (Cuatro, 2007-2008), *MIR* (Telecinco, 2007-2009), *Guante Blanco* (La 1, 2008), *Lex* (Antena 3, 2008), *UCO: Unidad Central Operativa* (La 1, 2009), *Los Misterios de Laura* (La 1, 2009-Actualidad), *Acusados* (Telecinco, 2009-2010), *La pecera de Eva* (Telecinco, La Siete, Factoría de Ficción, 2010-2011),

Cheers (Telecinco, 2011), *Homicidios* (Telecinco, 2011), *Punta escarlata* (Telecinco, 2011), etc. son algunos de los ejemplos de series profesionales que se han venido realizando en la televisión española.

A modo de resumen, la mayoría de estas series comparten características formales en su confección y realización: sus personajes pertenecen a una misma profesión¹⁰⁰ y el protagonismo de la serie es coral –el peso de la acción recae sobre una pareja protagonista a los que acompañan una docena de secundarios, generalmente, de forma estable a lo largo de la temporada-. Las tramas que se desarrollan suelen ser duales en las que se alterna tanto la actividad profesional como la vida privada, pero cuando se desarrollan tramas personales suelen estar derivadas de conflictos profesionales, ya que la responsabilidad de los personajes es tan grande que en ocasiones su vida profesional llega a implicar a la personal: habitualmente, ninguno de los personajes, especialmente los protagonistas, es negligente o incumplidor y siempre su ética profesional está por encima, incluso, de intereses personales¹⁰¹. En este tipo de series, además, la labor profesional se emplea como un trampolín para las relaciones afectivas, por lo que entremezclan tramas personales y profesionales. Estas series, a diferencia de las familiares, suelen basar sus tramas en acontecimientos de actualidad, muchos de ellas extraídas de noticias en boga, o en valores sociales vigentes, con escenarios creíbles.

Medina (2008, p. 64) señala alguno de los aspectos que han podido influir para que estas series –de orientación más realista- hayan sido ampliamente aceptadas por el público: “estilos de vida que ofrecían, el reflejo de la sociedad del momento y, en definitiva, aquello que la audiencia demandaba y le gustaba ver. Sin embargo, en algunas ocasiones, el telespectador no se veía (...) y su vida diaria transcurría por derroteros muy diferentes”.

¹⁰⁰ Ahora, los principales estandartes, “en su mayoría procedentes de campañas anteriores porque los productos crecen y se consolidan con el tiempo”, reflejan la vida de los profesionales de la medicina (*Hospital Central*, Telecinco, 2000-2012), las fuerzas del orden (*Policías, en el corazón de la ciudad*, Antena 3, 2000-2003 y *El comisario*, Telecinco, 1999-2009), la enseñanza (*Compañeros*, Antena 3, 1998-2002), el derecho (*Abogados*, Telecinco, 2001), o el periodismo (*Periodistas*, Telecinco, 1998-2002) (El mundo, 6 de mayo de 2001).

¹⁰¹ Algunas de estas series profesionales han llegado a influir tanto en los telespectadores que han sido numerosas las carreras universitarias que han sufrido un incremento en sus matriculaciones debido al éxito de una serie de televisión. Por ejemplo, la Facultad de Medicina de la Universidad de Zaragoza ha realizado un estudio en el que se analiza los motivos que han llevado a los alumnos a estudiar medicina y un 11% del alumnado admite que ha seleccionado carreras como Periodismo, Psicología o Derecho influidos por las series de televisión (Soria, Guerra, Giménez y Escanero, 2006). La serie española *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) fue la desencadenante de que muchas facultades de Ciencias de la Información estuvieran llenas de alumnos durante los años en que se emitió la serie, de 1998 a 2002.

Se han dado, además, otras series que mezclaban a partes iguales tramas familiares y profesionales. Algunas de las series que podríamos enmarcar en este tipo son: *Querido maestro* (Telecinco, 1997-1998), *Compañeros* (Antena 3, 1998-2002), *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010), *Hermanos y detectives* (Telecinco, 2007-2009), *Herederos* (La 1, 2007-2009), *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011), *Estados alterados Maitena* (La Sexta, 2008-2010), *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011), *Pelotas* (La 1, 2009-2010), *Gavilanes* (Antena 3, 2010-2011), etc.

4.2.2.1.3. Series históricas

Otra de las tendencias que más se han ido asentando en la parrilla televisiva española es la de las series históricas¹⁰², estrechamente vinculadas con el subgénero narrativo histórico, de gran relevancia en el cine y en la literatura. Entendemos por series históricas aquellas que recrean hechos históricos o bien sitúan sus tramas de acción en el pasado, generalmente indeterminado, como *Águila Roja* (La 1, 2009-Actualidad) –la serie está ambientada en la España del siglo XVII, pero sin especificar ni el lugar ni el tiempo concreto de acción-. Muchas de estas series se han realizado en formato de tv-movie con, generalmente, dos entregas¹⁰³. *Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012), una de las más longevas en esta categoría, comenzó a emitirse en el 2005 en las sobremesas de la cadena pública. La serie cuenta, de lunes a viernes, las vivencias de unos personajes tras la guerra civil en los primeros años del franquismo. La cadena pública supo aprovechar el tirón comercial de esta serie y realizaría *La Señora* (La 1, 2008-2010) y un *spin-off*¹⁰⁴ de ésta, *14 de abril. La república* (La 1,

¹⁰² Hay que señalar que la edad de oro de la ficción histórica en España no está siendo un hecho aislado de nuestro país, ya que esta fiebre por la recreación histórica a través de la ficción se está dando por ejemplo en Portugal, Francia e Italia. Se ha producido, por tanto, una internacionalización de formatos televisivos que, por otra parte, están funcionando muy bien.

¹⁰³ Algunas de las tv-movies que se han realizado en los últimos años recreando hechos históricos son: *23-F. Historia de una traición* (Antena 3, 2009), *La princesa de Éboli* (Antena 3, 2011), *Clara Campoamor, la mujer olvidada* (La 1, 2011), *Tres días de abril* (La 1, 2011), *El asesinato de Carrero Blanco* (La 1, 2011), *Isabel, mi reina* (La 1, 2012), etc.

¹⁰⁴ Pedro Sangro (2005) compara el *spin off* con lo que Genette (1989) llamó transvalorización que es “un procedimiento de transformación temática a través del cual un personaje tiene mayor importancia en el sistema de valores del hipertexto que pasa a protagonizar de lo que tenía en el hipotexto del que procede” (Genette, 1989, p. 432). Cuando se realiza un *spin off* en televisión, se sigue el siguiente procedimiento: uno de los personajes secundarios de una serie de éxito es convertido en protagonista en una nueva serie. Una de las razones que llevan a las cadenas a realizar *spin off* son las comerciales, ya que se minimizan riesgos apostando por un producto con éxito reconocido. Este método comenzó a utilizarse en los años 50 en Estados Unidos, tal y como señala Álvarez (2003) cuando una de las piezas cómicas del programa *The Jackie Gleason show* (CBS, 1952-1970) adquiere mucha popularidad y se realiza una telecomedia de

2011). En Antena 3 este tipo de serie está representada por *Hispania* (Antena 3, 2010-Actualidad), *El secreto de Puente Viejo* (Antena 3, 2011-Actualidad), *Bandolera* (Antena 3, 2011-Actualidad), *Toledo: cruce de destinos* (Antena 3, 2012), entre otras. *Vientos de Agua* (Telecinco, 2006), *Tierra de Lobos* (Telecinco, 2010-Actualidad) y *Piratas* (Telecinco, 2011) son alguna de las apuestas de Telecinco por este género.

4.3. Forma de trabajo en las series de ficción nacional: autoría vs. factoría

En España conviven en estos momentos dos modos o procedimientos para escribir guiones para series de televisión. Por un lado, podemos hablar del método tradicional o de autoría, que consiste en que un solo guionista realiza, una vez definida la trama, el guion entero del capítulo. Ignacio del Moral, uno de los defensores –y representantes– de este método, que ha utilizado en series como *Cuéntame*, lo describe de la siguiente manera en la entrevista realizada para esta investigación:

“Como procedo del teatro, el método que he seguido es más artesanal. Al empezar con [Antonio] Mercero, siempre he intentado seguir su método. Consiste en juntarse los guionistas y ver los argumentos de la serie y luego cada guionista se centra en su guion. Existe la figura del responsable [Coordinador de guiones] que se encarga de controlar los guiones y los llega a retocar. Siempre he intentado salvaguardar la autoría, aunque a veces es complicado porque las cadenas y las productoras quieren tener un poco más de control. Ahora en *Cuéntame* me he encontrado con antiguos compañeros que también defienden este método [como Eduardo Ladrón de Guevara o Carlos Molinero, por ejemplo], que tiene la ventaja de que es mejor para el autor y la desventaja de que los guiones no son tan estándares y eso no les suele gustar a las cadenas y a las productoras porque no sales guiones tan pautados como normalmente”.

media hora de duración bajo el título *The Honeymooners* (CBS, 1952-1956). Otros ejemplos de este formato serían *Un mundo diferente* (NBC, 1987-1993) procedente de *La hora de Bill Cosby*; *Cosas de casa* (ABC, 1989-1998) procedente de *Primos Lejanos* (ABC, 1986-1993); *Fraiser* (NBC, 1993-2004) procedente de *Cheers* (NBC, 1982-1993), *Joey* (NBC, 2004), procedente de *Friends* (NBC, 1994-2004). En España tenemos el ejemplo de la serie *Aída* (Telecinco, 2005-Actualidad), cuyo personaje principal era un personaje secundario de *7 vidas* (Telecinco, 1999-2006), que ha triunfado con la serie propia.

Frente a este método, estaría el denominado de “factoría”, implantado en España por la productora Globomedia a mediados de la década de 1990. En este método de trabajo prima la concepción “industrial” –y no “artesanal”- del guion, así como el trabajo en equipo. Tal y como señala Miguel Ángel Huerta (2007, p. 23),

“los responsables de *Cuéntame cómo pasó* o *El Comisario* prefirieron apostar por el mantenimiento de ciertos rasgos de autoría. La escritura individualizada de capítulos, a pesar de que parece estar en vías de extinción, sigue ejercitándose gracias a las convicciones de narradores tan consagrados como Eduardo Ladrón de Guevara e Ignacio del Moral. Es más, el primero de ellos, defiende el carácter artesanal de su trabajo y se define a sí mismo como “uno de los últimos mohicanos del guion televisivo”. El veterano escritor reconoce, además, que “aunque el modelo de trabajo en equipo también puede llevar al éxito, nosotros trabajamos más a gusto con un guionista que desarrolle todas las tramas de un capítulo”. Así, en los dos títulos mencionados existen unos coordinadores que se responsabilizan de la parcela narrativa, pero la elaboración concreta de cada guion es, en principio, responsabilidad de un solo profesional al que se le encarga la tarea”.

Huerta (2007, p. 22) describe el método de trabajo empleado por Globomedia, en el que habitualmente se cuenta con cuatro equipos formado por cuatro guionistas que se reparten los capítulos y los trabajan de forma autónoma. Las directrices que deben seguir están establecidas en la biblia y en los denominados “mapas de tramas” y, de forma más esquemática, en la escaleta que se elabora para cada capítulo, en la que se fija el “pulso dramático” por escena. Cada escaleta, una vez aprobada, es dividida en escenas que cada guionista debe desarrollar y dialogar por separado. Una vez realizado el trabajo ha de ser aprobado por el jefe de equipo. Finalmente, el guion definitivo se presenta a los actores quienes, en la “mesa italiana”¹⁰⁵, leen en voz alta el texto y se introducen algunas matizaciones. De esta puesta en común saldrá el guion definitivo. Como se puede observar, a diferencia del modelo anterior, la autoría del guion no se puede identificarse con ningún autor en concreto, sino que el proceso de creación es totalmente colectivo.

¹⁰⁵ La mesa italiana consiste en reunir a los guionistas y a los actores en torno a una gran mesa ovalada, en la que leen en voz alta el guion y los guionistas anotan lo que no funciona: porque no hace gracia, porque cuesta decirlo o es reiterativo... De esta manera, se adecúa el guion a los actores y se corrigen los posibles fallos, hasta dar con la fórmula perfecta.

Otra estrategia impuesta por Globomedia para que sus diálogos sean más reales es la utilización de la llamada “*writer’s room*”, una sala de reunión en la que se hace una lectura del guion para que los profesionales más hábiles en la creación de gags verbales y visuales –en el ámbito anglosajón se denominan “*one liners*”, que se podría traducir como escritores de línea- enriquezcan el nivel humorístico de cada entrega (Huerta, 2007).

Sobre las ventajas de este método, los profesionales consultados citan la estimulación de una cierta estabilidad laboral –ya que se trabaja para la productora y no para la serie-, así como la profesionalización de la labor del guionista debido a la creación de una industria audiovisual. Entre las desventajas, se destacan el encorsetamiento de las producciones, la pérdida de frescura y una cierta automatización en una labor de corte artístico –y que, por tanto, debería ser libre-.

4.4. ¿De dónde vienen las ideas? Realidad vs. ficción

Son muchas las series nacionales que venden sus historias como reales o como recreaciones de la sociedad actual, pero, ¿es esto verdad? ¿Son las series españolas fiel reflejo de la realidad o se basan en esta para desarrollar sus tramas y para adaptarlas a lo que Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer (1991, p. 36) señalan como la única condición que una historia debe tener, que no es otra que la de “cautivar y mantener la atención del espectador”?

Si se analiza el contexto temporal en el que se basan la mayoría de las series españolas con mayor índice de audiencia, estas se enmarcan en la actualidad y en un reflejo lo más cercano posible al contexto social en el que se emiten. García de Castro (2008) utilizó el término nuevo realismo o “neorrealismo” televisivo contemporáneo para hacer referencia al sustrato narrativo que presentaban estas nuevas series, cuyas características predominantes era el realismo y la contemporaneidad. Las tramas de las series, desde *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995) o *Médico de familia* (Telecinco, 1995-1999), hasta las más actuales, como *Homicidios* (Telecinco, 2011) o *Con el culo al aire* (Antena 3, 2012-Actualidad), se sucedían en el “aquí” y “ahora” de los momentos de producción –aunque en las series no se solía hacer referencias explícitas ni del tiempo ni del lugar de acción- que se manifiestan con los elementos de referencialidad de las historias, y los resortes de conexión y de pertenencia a la

comunidad. De hecho, muchas de las series se fueron adaptando a los nuevos valores morales o sociales de la modernidad, como se puede ver en la incorporación en las series *Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006) u *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012) de parejas estables de homosexuales coincidiendo con la aprobación del matrimonio entre personas del mismo sexo¹⁰⁶. No obstante, todas estas innovaciones siempre se producen desde un prisma conservador que casi nunca trasciende lo que en cada época se considera “políticamente correcto”, puesto que, en el fondo, lo que buscan las series es abarcar el número máximo de espectadores de diferente clase social, económica, condición... y no herir sensibilidad o producir rechazo de parte del público potencial. Sobre este respecto, las profesoras Elena Galán y Begoña Herrero afirman que (2011, p. 99)

“en la actualidad, el hiperrealismo que caracteriza a la televisión encuentra en las historias de la ficción – amores, odios, pasiones, venganzas, crímenes– el terreno propicio para reflejar, reflexionar, reiterar o experimentar las diferentes posibilidades de relación entre las estructuras dominantes de la sociedad (“nosotros”) y las marginales (“los otros”).”

Pero, que las series se basen en el aquí y ahora, ¿significa que deben tener en cuenta la realidad? ¿O qué deban reflejarla tal cuál es? ¿No sería, pues, un documental y no una serie de ficción? ¿Se puede o se debe reflejar la realidad en la ficción? ¿O solo se debe entretener al espectador? Quizás sean estas algunas de las cuestiones que se plantean los guionistas, productores y realizadores a la hora de afrontar un nuevo producto televisivo en formato de ficción. Alba (1999, p. 187) señala que “la ficción no examina la realidad sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es (...) todo lo que el hombre puede llegar a ser (...). Existir quiere decir: ‘ser-en-el-mundo’. Hay que comprender como posibilidades tanto al personaje como su mundo”.

Las noticias y la realidad proporcionan a los guionistas ideas de conflictos, dramas, personas e historias que, llevadas y adaptadas para el lenguaje audiovisual,

¹⁰⁶ “Esta conexión con la realidad se manifestó también en el tratamiento de temas de muy diversa índole, desde los más comprometidos (como la drogadicción, el problema de la inmigración y los refugiados o la violencia juvenil) hasta los más cotidianos, centrados en los avatares domésticos de los personajes” (GECA, 1998, p. 210).

convierten a estas personas en personajes y a estas pequeñas historias en relatos ya que “un periódico diario puede aportarle al guionista atento, que lo lee buscando posibilidades dramáticas, una infinidad de historias ya finalizadas” (Alba, 1999, p. 187). Sin embargo, son varios los guionistas que, aunque señalan que la realidad es una fuente de ideas, se muestran contrarios a plasmarla de manera fidedigna. La guionista Alicia Luna reflexionaba, en el *IV Encuentro de Desarrollo de guiones* organizado por Alma y la Conserjería de Cultura y Turismo de la Comunidad Autónoma de Madrid celebrado en noviembre de 2008, acerca de la creatividad. Para ella, para poder ser creativo hay que alejarse a la realidad ya que “los creadores debemos observar, pero si plasmamos únicamente estamos haciendo documentales, no ficción. Hay que alejarse de la realidad porque muchas veces se puede saltar la realidad sin herirla” (en Galán y Herrero, 2011, p. 92-93). En parecidos términos se ha expresado Ignacio del Moral, para quien “no se debe escribir sobre nada. Cada momento pide una cosa o varias cosas al tiempo. En cada momento y en todos los géneros conviven ficciones que buscan ser provocadoras y ficciones que pretenden ser más lenitivas. Responden a distintas necesidades sociales (del Moral, 2009, p. 70)”. En el fondo, lo que plantean reflexiones como estas es la necesidad de que las series televisivas –y todos los relatos en general- hablen de la realidad a la que se dirigen y, al mismo tiempo, de todas las realidades posibles.

4.5. El marketing en las pantallas televisivas españolas

En los últimos años, la televisión española ha vivido una profunda transformación. Desde que en 1956 naciera la televisión española, pública y con un solo canal de emisión, hasta nuestros días han sido numerosos los cambios vividos. En lo que se refiere a la estructura del panorama audiovisual, se ha pasado de un único canal de emisión, con una emisión generalista a una audiencia homogénea, a múltiples cadenas de televisión, que buscan una audiencia más fragmentada. Galán y Herrero (2011, p. 18-19) señalan cómo puede producirse la fragmentación en la televisión actual. Una manera es la de cortar los programas por anuncios, creando una fragmentación interna por criterios comerciales que no siempre se corresponden con las pausas dramáticas y narrativas. Otra forma de mostrar la división es la de cortar los programas en capítulos separados y emitidos periódicamente, con el fin de captar la atención del espectador el mayor tiempo posible. Se dan también programas

compuestos por subunidades internas (informativos, magazines...) que remiten a unidades externas de mayor duración. Otra forma de fragmentar la audiencia es la de realizar programas sin autonomía temática, pues su único objeto es remitir a otros programas de la emisora. Para ello, y con la finalidad de aprovechar económicamente los espacios, se utilizan de forma recurrente fragmentos pertenecientes a otros formatos de la misma cadena. En las ficciones sucede algo parecido: actores que interpretan a personajes de una serie y son entrevistados en otros programas para avanzar futuras tramas argumentales; o actores que tras la emisión de un capítulo o, en alguno de los descansos, promocionan un producto como si se tratase de una prolongación argumental. Se utilizan segmentos de continuidad: cartas de ajustes, cabeceras de programas, presentaciones de la programación diaria... para señalar los cortes en la programación, así como las referencias desde el interior de un programa a otro u otros espacios de la misma emisora. Otras formas de fragmentar la programación son: la inserción, junto a anuncios publicitarios, de otros segmentos discursivos con la finalidad de anunciar futuros estrenos; la creación de espacios (de duración considerable) que se dedican a presentar la programación semanal; y la presencia recurrente de ciertos fragmentos o ciertas figuras (presentadores...) en la misma cadena.

A lo que habría que añadir la serialidad, que se produce tanto en programas de no ficción como, especialmente, en los programas ficcionales. Eco (1998) habla de distintos tipos, distinguiendo las siguientes: la continuación que nace de una decisión comercial y puramente ocasional que el segundo episodio sea mejor o peor que el primero; y el calco que consiste en la reformulación de una historia de éxito. El calco más explícito sería, sin duda, un *remake*.

Estos cambios en la forma de hacer televisión también han influido en la narrativa audiovisual. Gerard Imbert (2005, p. 55-63) recoge algunos de los rasgos característicos de esta nueva narrativa televisiva como: la tendencia a la redundancia o la estética de “lo mismo”¹⁰⁷; la reflexividad, con una inclinación hacia la auto-referencia, el pastiche, la parodia, patente también en la afición a la imitación (humorística), al travestismo, la inclinación a la cita y a la auto-cita (el zapping: la televisión que se mira a sí misma); la creación de una realidad *sui generis* como

¹⁰⁷ Por ejemplo, la proliferación de series cercanas a la ciencia ficción o el misterio, con ejemplos como *El internado* (Antena 3, 2007-2010), *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010), *El barco* (Antena 3, 2011-Actualidad), o *Ángel o demonio* (Telecinco, 2011), todas ellas deudoras de la serie *El pantano* (Antena 3, 2003).

creación del propio medio, que se “autonomiza” de la realidad objetiva y se impone como referente, constitutivo de una verdadera actualidad (la actualidad rosa) y que rivaliza con la actualidad seria y da pie a un meta-discurso (comentarios, cotilleos); y el pastiche (la imitación de un estilo de la mano de los humoristas) o la caricatura (la sátira, con fines cómicos como en *Las noticias del Guiñol*).

La televisión, además, ha dejado de ser un producto cultural para convertirse en una industria cultural, donde importan, cada vez más, la rentabilidad de sus productos, la obtención de un mayor beneficio y la búsqueda de una mayor cuota de audiencia. Si se tiene en cuenta la definición que hace Barroso (1996, p. 204) de un programa televisivo en la que señala que “desde una perspectiva empresarial (comercial), los programas son el soporte de la publicidad”, se observa la importancia de la lógica empresarial en las cadenas televisivas. En esta misma línea se sitúan Elena Galán y Begoña Herrera (2011, p. 11) quienes afirman que desde la televisión “lo que se comercializa son fragmentos de tiempo que se rellenan de contenidos diversos (desde la publicidad al entretenimiento, la información, pasando por la ficción y los múltiples formatos híbridos que surgen de las combinaciones de ellos); productos culturales que no tienen nada que ver con otros como las lavadoras, los coches o los microondas”.

La calidad de los contenidos se mide en índices de audiencia, esto es, datos cuantitativos y no cualitativos. No importa tanto la calidad como la rentabilidad de cualquier espacio y “la voracidad mercantilista de los canales muchas veces se impone sobre el más elemental cuidado narrativo de la serie” (Huerta, 2007, p. 19) o programa. Huerta añade que,

“en una pobre concepción del negocio audiovisual, el imperio del dato cuantitativo sigue gobernando el destino televisivo. Cada mañana que sigue a la emisión del último capítulo de una serie, los productores ejecutivos y guionistas despiertan entre sudores fríos para escuchar o leer un número que, en el peor de los casos, puede evocarle la imagen de un emperador que baja su pulgar hacia el suelo. Ese dígito indica el share de audiencia que tuvo el programa o, dicho de otro modo, el porcentaje medio de espectadores que lo sintonizaron en relación al total de televidentes que estaban frente al monitor siguiendo cualquier espacio. Mientras en otros países las estadísticas se consideran realmente significativas están determinadas por el rating o porcentaje de espectadores de entre todos los potenciales¹⁰⁸ -que en España son

¹⁰⁸ “El volumen total de espectadores potenciales, provoca que el mercado español exija unos índices de audiencia muy superiores al americano para mantener una serie en pantalla. En Estados Unidos basta

unos cuarenta millones- aquí sigue estimulándose una competencia feroz que ha llevado a algunos directivos a adoptar decisiones más guiadas por la voluntad de rebajar el éxito de alguna cadena rival que por la defensa de su propia oferta”.

Son muchos los guionistas y directores que se han quejado amargamente de que la calidad de un espacio se mida en términos de audiencia, sin tener en cuenta otros factores como: la originalidad del producto; la calidad de cada uno de sus componentes; el cuidado narrativo del espacio; personajes o tramas complejas que requieran públicos con un mayor nivel intelectual o que exijan estándares de calidad más elevados... A todas estas condiciones se les pone por encima la rentabilidad económica. Dado que la televisión tiene que atrapar la atención del espectador desde el primer momento para que éste no cambie de canal, debe realizar y emitir un relato que soporte bien las interrupciones y cortes publicitarios, que se ciña a lo que quieren los espectadores y que tenga un relato lo más simple posible, por lo que se suele recurrir a personajes estereotipados, a relatos costumbristas, de fácil entendimiento y a lugares comunes, se ha pasado en los últimos años de lo que Eco (1983) denominó paleotelevisión¹⁰⁹ a lo que Casetti y Odin (1991) denominaron neotelevisión¹¹⁰, para estar inmersos en la postelevisión, hipertelevisión o transtelevisión. Galán y Herrero (2011, p. 15) señalan que “la televisión contemporánea está cambiando y mutando hacia un nuevo sistema transmedia, globalizado, donde el espectador está conectado en red

hacerse con un siete por ciento de la audiencia para constituirse en un éxito, mientras que en España, se necesita un porcentaje superior al veinte por ciento para sobrevivir en la parrilla” (Sangro, 2007, p. 30).

¹⁰⁹ El modelo de televisión adscrito a la paleotelevisión se caracteriza por estar concebido como servicio público para informar, formar y entretener. La paleotelevisión (Casetti y Odin, 1990, p. 10) mantiene una clara separación de géneros, edades y públicos: los distintos programas funcionan con un contrato de comunicación específico. La paleotelevisión pertenece, aún, al ámbito del discurso institucional, como la escuela y la familia: las cadenas son públicas y la relación con el espectador no es de proximidad sino jerárquica, ya que el medio asume la función divulgativa y educativa, y a veces de dirigismo político. El sexo y el dinero se consideran temas tabú (Casetti y Odin, 1990, p. 14). La neotelevisión surge en la segunda mitad de los años ochenta con la proliferación de canales, tanto públicos como privados, la lucha por la audiencia, la importancia de la publicidad -con formas nuevas como el *product placement*-, la hibridación genérica y la degradación de contenidos -telebasura-, que concibe al espectador como consumidor, con una falsa idea de interactividad -zapping- y una fuerte autorreferencialidad. En la era metatelevisiva, la industria ofrece, además de las cadenas públicas y privadas que coinciden con las eras precedentes, las emisiones por cable, los canales “premium” estadounidenses y las plataformas digitales, aumentando exponencialmente el espectro de posibilidades. El marco de competencia creciente de la neotelevisión adquiere proporciones insospechadas en la metatelevisión. Las principales características metatelevisivas observadas son las referencias televisivas (autorreferencialidad), la intertextualidad y la mezcla de géneros. Con el término metatelevisión nos referimos a la producción televisiva propia del cambio de milenio, la televisión de formatos y los «realities» de convivencia.

¹¹⁰ Ignacio Moral señala que “*Farmacia de guardia, El comisario, El síndrome Ulises...* todas ellas son representativas de la neotelevisión: la televisión comercial, los índices de audiencia, la multiplicación de canales, el mando a distancia, la telerrealidad, la televisión del espectador...” (del Moral, 2009, p. 7).

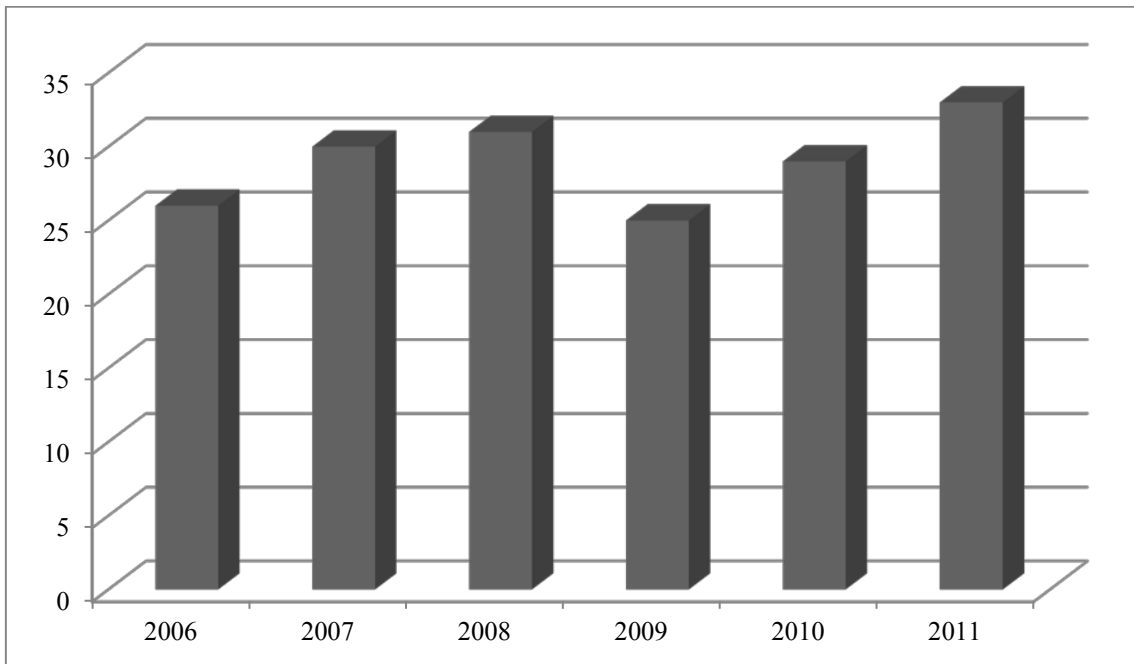
con otros usuarios y donde puede ver el mismo contenido a través de diversas pantallas”.

4.6. Evolución de la ficción desde el punto de vista de la audiencia

Según el Anuario SGAE (2011, p. 22), “el consumo de televisión en España ha ido incrementándose desde el año 2006, cerrando 2010 con un consumo medio de 234 minutos (persona/día), es decir, ocho minutos diarios más respecto a 2009”. Consumo que ha aumentado también en el año 2011 hasta alcanzar los 239 minutos por persona y día, con cinco minutos más que en el año 2010, según se desprende del *Análisis Televisivo 2011*¹¹¹ (Barlovento Comunicación, 2011). Este informe añade que “en el conjunto de las seis cadenas nacionales más veteranas, el género que tiene una mayor presencia en las parrillas de programación es el entretenimiento, seguido de la ficción y la información” (Barlovento Comunicación, 2011, p. 9). Así, la ficción ocupa un 33% de la programación de las seis cadenas generalistas. Además, en dicho informe se señala que la ficción es el género predominante en Antena 3 (28.7%), Cuatro (32.80%) y La Sexta (25.90%). En las siguientes figuras se pueden observar estos datos así como la evolución del consumo de ficción según los años y cadenas, desde el 2006, año en que la ficción española se asentó en las parrillas españolas y que se podría incluir en la tercera de las etapas que distingue Palacio (2008).

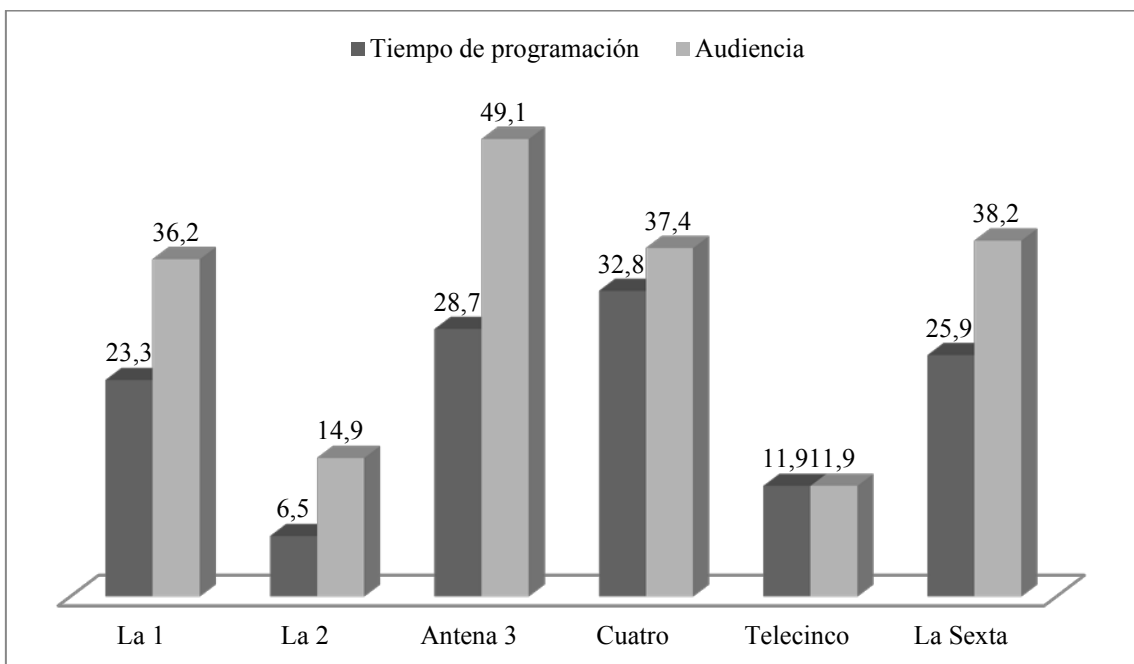
¹¹¹ “A excepción del grupo de edad comprendido entre los 13 y 24 años (que mantuvo el mismo consumo televisivo que el año anterior), a lo largo de 2011 el incremento del consumo de televisión por grupos de edad también fue la tónica general. Fueron las personas de 45 a 64 años las que mayor incremento experimentaron, nueve minutos más por persona y día frente a los datos de 2010. Independientemente de esto, quienes más consumieron televisión fueron los grupos de mayor edad (330 minutos de promedio diario por persona). Los de menor consumo, en comparación al resto de grupos de edad, fueron los individuos de 13 a 24 años (148 minutos)” (SGAE, 2012, p. 32).

Figura 4.1. Evolución de la distribución del tiempo de programación en cuanto a la ficción (%)



Fuente: Anuario SGAE

Figura 4.2. Distribución del tiempo de programación de las cadenas en ficción, en 2011 (% de su tiempo de programación) y aportación de la ficción a la audiencia de las cadenas en 2011 (%)



Fuente: Anuario SGAE

Incluso si analizamos el ranking de los programas más vistos del año 2011, entre los cincuenta primeros podemos encontrar ocho programas de ficción, de los cuales seis son nacionales, todos ellos series de ficción. El primer espacio, con un 22.5% de share es *Cuéntame cómo pasó*, que ocupa el puesto 18, seguido de la película *El Intercambio*, con un 18.9%. En el puesto número 21 se sitúa la serie de ficción de Antena 3 *El barco* con 18.8%. Siete puestos por debajo, en el 28, se encuentra la serie *Aída*, con 16.5% de share. El ente público sitúa otros dos programas entre los 50 más visto en el año 2011. En el puesto 37 con un 17% está *14 de abril: La República* y en el 44 con un 18.4% *Gran Reserva*. La cadena Antena 3 cierra este ranking con dos producciones. Una de ellas es la serie *Gran Hotel* con un 18.5% y la otra es la película *Eclipse*, con un 10%.

Tabla 4.1. Ranking de los programas de ficción más vistos en 2011 (extraído del ranking de los 50 programas más vistos)

Posición	Título	Cadena	Fecha	Duración media	Audiencia máxima ¹¹²	Audiencia media	Audiencia mínima ¹¹³	Share ¹¹⁴
18	Cuéntame cómo pasó. Abstención es lo contrario que abstinencia	La 1	27.01.11	73'	11.3	10.2	7.6	22.5
20	Película de la semana: El intercambio	La 1	23.10.11	112'	11.0	7.6	5.1	18.9
21	El barco: un millón de millas	Antena 3	17.01.11	97'	10,8	7.7	1.1	18.8
28	Aída	Telecinco	11.12.11	69'	9,9	6.9	3.0	16.5
37	14 de abril: la república	La 1	24.01.11	72'	9.1	8.0	7.5	17.0
44	Gran reserva: capítulo 14	La 1	24.03.11	73'	8.6	7.9	6.4	18.4
49	Gran hotel: la doncella en el estanque	Antena 3	04.10.11	90'	8.5	7.7	6.7	18.5
50	Cine: eclipse	Antena 3	27.11.11	117'	8.3	2.9	0.2	10.0

Fuente: Anuario de audiencias de TV 2011 de Kantar Media. Extraído del Anuario SGAE 2012

España es uno de los países que mayor ficción nacional crea y consume. En los últimos años, la ficción nacional ha crecido no solo cuantitativamente –la emisión anual de ficción ronda las 1.500 horas- sino cualitativamente. El aumento de las series nuevas, la continuación de la mayoría de ellas e incluso que se hayan realizado varios *spin-off*¹¹⁵ son muestras inequívocas del éxito de la ficción nacional y del asentamiento de esta opción de entretenimiento entre el público español. A partir de los años noventa, ha

¹¹² La audiencia máxima indica el mayor pico de audiencia del espacio.

¹¹³ La audiencia mínima indica el menor pico de audiencia del espacio.

¹¹⁴ El share indica el total de audiencia que se reparte entre las diferentes cadenas de televisión.

¹¹⁵ La serie *Aída* es el primer spin off española, nacida de la serie *7 Vidas*. Otros ejemplos de *spin off* realizados en España son *La república* (La 1, 2011), desarrollada a partir de *La señora* (La 1, 2008-2010) o *Imperium* (Antena 3, 2012), *spin off* de la exitosa serie *Hispania* (Antena 3, 2010-2012).

habido un cambio de ciclo en las productoras y cadenas, por el que se ha comenzado a realizar una nueva ficción y se han desarrollado estrategias empresariales enfocadas a la conquista de audiencia y de nuevos mercados, tal y como demuestra el éxito de las series españolas en mercados tan competitivos como el italiano, el francés o el inglés. Según el estudio realizado por Egeda (2012) –*Panorama Audiovisual 2011*–, en el año 2010 se detectaron 1.278 emisiones de ficción nacional en canales extranjeros, siendo Francia el país donde más emisiones se detectaron con 387, seguido de Rumania con 328 y Argentina, con 305. Estos tres países supondrían el 79.8% de la emisión de ficción nacional en el extranjero. La mayoría de estas ficciones corresponden a series realizadas en coproducción, entre las que destacan los siguientes espacios: *Amar en tiempos revueltos*, *El internado*, *Física o Química*, *Génesis*, *en la mente del asesino*, *Hispania*, *Los hombres de Paco*, *Los Serrano* o *Un paso adelante*¹¹⁶.

Otro mercado que desde finales del año 2011 se está convirtiendo en un comprador potencial de la ficción española es el ruso, donde se han comprado producciones como *El Internado* o *Los protegidos*.

4.7. Resumen y conclusiones

Este capítulo ha tenido como objetivo principal analizar las características de la ficción audiovisual española, elemento fundamental de análisis de este trabajo de investigación. Bajo esta premisa, se ha estudiado a lo largo de estas páginas, cómo se ha configurado nuestra actual ficción televisiva, desde su nacimiento ligado al ente público, hasta su eclosión actual, donde el prestigio de una cadena se mide no solo por su audiencia sino también por su producción propia. Una de las opciones de ocio televisivo que mayor auge ha tenido en los últimos años ha sido la representada por los formatos de ficción serial, que se han convertido en uno de los elementos centrales de programación de las cadenas hasta llegar a ser, en algunos casos, su sello de identidad.

¹¹⁶ Curiosamente, la producción más exportada ha sido la policíaca *Cuenta atrás* (Cuatro, 2007-2008), vista en 85 países. La serie se ha estrenado en numerosos países tanto la original como adaptaciones de la misma. En Rusia, Ucrania, Armenia, Azerbaiyán, Bielorusia, Estonia, Kazajistán, Georgia, Kirguistán, Letonia, Moldavia, Tajikistán, Turkmenistán, Lituania y Uzbekistán por el canal FOX Crime y, anteriormente, en Canadá (series +), Serbia (AXN), Italia (FOX, Cielo) y Francia (TF1). En 2010 se estrenó la versión alemana llamada *Countdown* con bastante éxito en el canal RTL. La serie se emitió en el canal Cuatro series que fue emitido a través de Digital + Móvil. En España esta serie fue retirada tras su segunda temporada por no registrar una audiencia significativa, siendo la audiencia media de la serie de un 9.4%.

Así, se ha hecho un recorrido por los diferentes tipos de series ficcionales, agrupándolas en tres categorías: familiares; profesionales; y, históricas.

Además, era prioritario conocer la forma de trabajo de los creadores de ficción audiovisual. Para ello, se han analizado los modos de escritura y de creación de los dos tipos básicos de guionización: la autoría y la factoría. Gracias al análisis de estos dos modos de escritura y de la experiencia de algunos de los guionistas que trabajan con ellos, se ha podido conocer cómo se crean las series televisivas de producción nacional. Conocer las características de cada método de trabajo supone comprender aún más las características de nuestra ficción audiovisual, lo que ayudará a entender ciertas prácticas observadas y estudiadas en este trabajo. No solo se debía conocer el proceso que el guionista sigue para convertir una idea en una trama, sino que además se ha analizado de dónde sacan los guionistas sus ideas –si se basan en la realidad o si son producto de su imaginación-, ya que, de alguna manera, el origen de las ideas marcará la representación que de la realidad se haga en la ficción.

También ha sido objeto de análisis cómo ha cambiado la televisión en España desde el punto de vista mercantil. La televisión ha pasado de ser un objeto de ocio a ser una pieza clave en el mercado audiovisual, con todo lo que esto implica. La audiencia se ha convertido en una parte fundamental de este entramado empresarial en la que todos los canales tratarán de conquistarla, sea del modo que sea. Con el desarrollo tecnológico que se ha producido desde que en 1956 se implantara la televisión en España, y, en especial, con el auge de Internet, muchas cosas han cambiado, entre ellas, el modo de consumo de la televisión, variando también las reglas del mercado audiovisual.

La ficción audiovisual se ha convertido en un elemento esencial de este consumo audiovisual, tal y como se puede ver en los datos de audiencia que diferentes organismos e instituciones ofrecen. Conocer cuánta ficción se ve, cómo ha evolucionado y las características de la ficción que consumimos ha sido objeto de análisis de este capítulo.

CAPÍTULO 5

**LA FICCIÓN AUDIOVISUAL: LA ESCRITURA DE GUIÓN Y
LA CREACIÓN DE PERSONAJES**

5.1. Introducción

El capítulo que aquí se presenta analizará aspectos subyacentes a los diferentes estudios realizados en este trabajo de investigación, como son la escritura audiovisual y la creación de personajes. De esta manera se podrán estudiar a nivel teórico, aunque sea de forma muy somera, los elementos que componen un guion audiovisual y los pasos que los guionistas deben realizar para crear un producto ficcional. Algunos de estos aspectos, como la caracterización de personajes, han sido trabajados por los futuros guionistas en el “Estudio 4: creación de personajes de ficción: influencia del tipo de personaje y del contenido”. De esta manera, teórica y práctica se relacionarán y se estudiará cómo el proceso de creación está influido por ciertos condicionantes, como son, por ejemplo el contexto en el que se sitúe la ficción audiovisual a desarrollar. Lo que se pretende, en definitiva, es conocer qué hay detrás de la construcción de un relato audiovisual de ficción.

5.2. El guion audiovisual

Tal y como ha señalado Sánchez Noriega (2002, p. 46), “una ficción audiovisual es un relato o narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ese o a otro tiempo, etc.”. Para Bordwell y Thompson (1995, p. 65), la narración audiovisual es “una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y en el espacio”. El espectador de una película o una serie de televisión, por tanto, ha de percibir lo que ve en la pantalla como una sucesión de imágenes que forman parte de un todo y que, en consecuencia, están interrelacionadas por pertenecer a una misma dimensión espacio-temporal y por la causalidad.

Como toda narración, el relato audiovisual se compone de historia –la sucesión de acontecimientos y experiencias protagonizadas por una serie de personajes- y discurso –el conjunto de procedimientos formales a través de los que se nos cuenta esa historia-. El instrumento que permite mostrar la cohesión de ambos elementos es el

guion, puesto que tal y como ha indicado Estébanez Calderón (2002, p. 486), en el guion “están recogidos los diálogos, planos, secuencias y demás orientaciones técnicas para el rodaje”. Se pone así de manifiesto cómo no solo se desgrana la historia, y la sucesión de acontecimientos que conlleva a partir de las conversaciones y las acciones de los personajes, sino también el aspecto formal que conlleva el discurso.

Asimismo, como corresponde a toda variante del género literario dramático, el guion audiovisual admite una doble recepción, puesto que puede ser leído o percibido en una representación. Mientras que en el primer caso el público es lector, y sólo necesita descodificar los símbolos lingüísticos que aparecen en el guion, en el segundo se convierte en espectador, y ha de tener competencias visuales y auditivas. A este respecto, hay que tener en cuenta que, tal y como Madeline DiMaggio (1992, p. 28) ha señalado, “la televisión es una forma de arte visual. Por eso, escribir para televisión requiere algo más que habilidad literaria. Al escribir para la televisión hay que pensar en imágenes”. En la mayoría de los casos, quienes ven una ficción audiovisual son solo espectadores, y perciben el relato como un todo en el que historia y discurso están indisolublemente unidos, limitándose el acceso de los guiones a quienes han trabajado en la realización técnica y artística de la película o serie televisiva en cuestión.

En su condición de subgénero dramático, los guiones de ficciones audiovisuales se dividen en tres actos, tal y como delimitó Aristóteles en su *Poética*¹¹⁷: planteamiento, desarrollo o nudo y desenlace. En el planteamiento se presenta la historia y las cuestiones básicas –entre otras cosas, se describen los personajes y los escenarios, y se plantean las líneas maestras que van a marcar sus interacciones-; en el nudo se introducen las complicaciones que van a hacer avanzar la historia en una dirección determinada¹¹⁸; y en el desenlace se procede a la conclusión, resolviendo los obstáculos narrados en la fase anterior. Aplicando la teoría aristotélica a las ficciones audiovisuales,

¹¹⁷Antonio Sánchez-Escalonilla (2006, p. 19) señala que “el planteamiento, nudo y desenlace o también principio, medio y fin, son las tres etapas de toda acción dramática. Allá por el siglo IV a.C. Aristóteles las definió en su *Poética*: un texto sobre la escritura de epopeyas y tragedias que (...) se considera en las universidades californianas como el primer manual de escritura de guiones de la historia. La retórica clásica también se refiere a estas fases como exposición, peripecia y catástrofe”.

¹¹⁸ Hay autores que denominan estas complicaciones como conflictos. Antonio Sánchez-Escalonilla (2006, p. 19) señala que “como sucede con casi todas las palabras antiguas, conflicto es un término equívoco que admite diferentes acepciones: no se puede decir de un solo modo y difícilmente hallaremos una definición concisa y satisfactoria”, a lo que añade que “conflicto equivale a nudo” (2006, p.19) definiendo claramente qué es el conflicto el motor de todas las historias. El conflicto origina la acción del personaje principal y determinará a los partícipes del relato, ya que ningún personaje concluye la historia teniendo las mismas características con las que comenzó. Los conflictos que más determinarán a los personajes y que mejor debe definir el guionista son los interiores ya que en ellos “estriba casi siempre el motivo auténtico por el cual un guionista cuenta una historia” (Sánchez-Escalonilla, 2006, p. 26).

la guionista Linda Seger (1992, p. 117) ha señalado que

“el acto primero se refiere al material que sitúa tu historia: introduce a los personajes y pone las bases del problema, asunto, necesidad o finalidad. Te da la información que necesitas saber antes de comenzar a desarrollar la historia. El acto segundo desarrolla la historia. Desarrolla las relaciones y muestra también las acciones que el personaje está dispuesto a hacer para resolver el problema o alcanzar el objetivo. Por último, presenta los obstáculos que se interponen en el camino del personaje. El acto tercero resuelve la historia. Normalmente se da una construcción dramática que lleva a un clímax o gran final que la culmina de forma emocionalmente satisfactoria. Este acto intensifica el conflicto, aumenta las expectativas y lleva inevitablemente la historia a su conclusión. La mayor parte del guión se centrará en el desarrollo de la historia, de forma que el segundo acto será más largo que los otros dos”.

Como resulta evidente, esta estructura tripartita no tiene por qué implicar que la narración sea lineal, puesto que un relato se puede comenzar por el desenlace para después explicar cómo han llegado los personajes hasta semejante punto. Las anacronías o alteraciones de la linealidad se producen en aquellas narraciones en las que el orden del discurso no es igual que el de la historia debido a alteraciones en el orden por “saltos” en el tiempo de la historia hacia el pasado o hacia el futuro. Habitualmente, y a pesar de la gran cantidad de ejemplos de las ficciones audiovisuales contemporáneas en las que los acontecimientos se presentan sin seguir el orden de la historia –como por ejemplo las series americanas *Cómo conocí a vuestra madre* (CBS, 2005-Actualidad), *Lost* (ABC, 2004-2010) o *Homeland* (FOX, 2010-Actualidad) o la española *Crematorio* (Canal +, La Sexta, 2011)-, las series de televisión dirigidas al gran público acostumbran a tener estructuras temporales basadas en la linealidad, pues se consideran más sencillas de asimilar por todo tipo de espectadores y en todo tipo de circunstancias (Del Pino, 2008; Del Pino y Pardo, 2008; García de Castro, 2003).

5.2.1. La biblia

En el cine y televisión existen dos tipos de guiones: el literario y el técnico. Mientras que el primero es la narración ordenada de la historia que se desarrollará en el relato audiovisual, sin indicaciones técnicas pero con un desarrollo explícito de la

acción, los diálogos y los detalles contextuales; el segundo recoge todo tipo de referencias a los aspectos formales –tipos de planos, movimientos y angulaciones de cámaras, tipos de sonidos, puesta en escena, etc.- que van a hacer que la historia sea representada de uno u otro modo. De este modo, podría llegar a decirse que el guion literario, como su propio nombre indica, está más cercano a la literatura que el técnico, aunque, no obstante, acostumbra a carecer de las grandes descripciones de ambientes, situaciones y personajes típicos de algunas novelas. Así, un guion literario vendría ser como una novela escrita en clave audiovisual: concisa, escueta y puramente descriptiva.

La confección de un guion pasa por diferentes etapas, que incluyen un tratamiento¹¹⁹, una sinopsis de la acción, uno o más guiones extensos y una versión final, que habitualmente se denomina “guion de rodaje”, que, como su nombre indica, es el que utilizan actores y técnicos en el proceso de grabación de una ficción audiovisual. En el proceso de preparación del guion tiene especial relevancia la creación de la denominada “biblia”, cuya definición en el contexto que nos ocupa encaja a la perfección con una de las acepciones que del término da el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2011): “obra que reúne los conocimientos o ideas relativos a una materia y que es considerada por sus seguidores modelo ideal”. El mundo audiovisual se ha apropiado correctamente de esta definición, sobre todo en el ámbito de la televisión, ya que se conoce como biblia al documento donde está la descripción completa de una serie, esto es, una descripción escrita, extensa y minuciosa de su contenido. Lo podríamos comparar con “el libro de estilo de la serie, el patrón o la guía” (Galán y Herrero, 2011, p. 99), pues en él se encuentran todos sus rasgos fundamentales: descripción de los personajes –historia, profesión, características personales, gustos, relación que tienen entre ellos, etc.-, sinopsis, argumento, división de tramas principales y secundarias, etc.

Elena Galán y Begoña Herrero analizan en su libro *El guion de ficción en televisión* (2011, p.100-101) los elementos que debe contener la biblia. En su opinión, en este documento han de quedar reflejadas todas y cada una de las principales características de un proyecto audiovisual. Lo fundamental que debe recoger, por tanto, es el concepto de la serie, una idea que pueda resumirse en una sola frase –no más de cinco líneas- en la que se transmita lo que se va a contar, de forma breve, concisa y

¹¹⁹ En el tratamiento se desarrolla el relato en escenas y secuencias, de tal manera que el lector se pueda hacer una idea de lo que sucederá en la historia. A partir del tratamiento del argumento se construye el guion literario.

eficaz. También han de incluirse los referentes del proyecto o aquellos relatos que de algún modo hayan servido como influencia o inspiración. La presencia de estos antecedentes tiene una doble función: por un lado, sirven de base a los creadores y, por otro, proporcionan una ayuda eficaz para la venta a las emisoras, ubicando la serie en un estilo y una época determinados. La biblia debe incorporar también la ficha técnica, con datos acerca del género, la duración, el soporte, el *slot* –hueco que debe ocupar en la rejilla de programación-... En definitiva, ha de recoger todos los aspectos de la serie relacionados con el formato y la ubicación en la programación.

Ahora bien, en lo que su relación con el guion se refiere, la biblia, además de recoger la esencia y espíritu de la historia que se va a contar, tiene que especificar cuál es el punto de partida de la serie y la línea que va a marcar su evolución. Se ha de detallar, por tanto, cuál es el detonante que va a hacer cambiar la situación expuesta en el planteamiento y de qué forma va a modificarse su *status quo* hasta llegar a la conclusión. De esta forma, en la biblia ha de quedar claro cuál es el conflicto central y su desarrollo, puesto que, como ya ha sido mencionado al abordar la *Poética* aristotélica, sin conflicto no hay historia ni posibles líneas argumentales.

En la biblia también deben ser recogidos los datos de los personajes y los escenarios. En lo que se refiere a los personajes, se tiene que reflejar, de la forma más detallada posible, la biografía y la personalidad del protagonista o grupo protagonista – aspecto físico, cualidades/defectos de cada personaje, lenguaje que utilizan, modo de hablar, vida sentimental, clase social, estudios, trayectoria profesional, etc.-. Hay que profundizar en las relaciones entre todos ellos y, sobre todo, en aquellas que van a dar pie a las líneas argumentales. Otros aspectos a incorporar en la biblia son las líneas dramáticas principales, el banco de tramas de personajes –diferentes líneas argumentales que desarrollará cada personaje- y la documentación específica de la serie que pueda servir de inspiración y formación a los guionistas antes de acometer el trabajo puro de creación. Con respecto a los espacios escenográficos, se tienen que describir los lugares en que se van a desarrollar las acciones. Su retrato ha de ser lo más preciso posible para facilitar el trabajo del equipo de escenografía, dirección, producción y realización. Así, una vez determinados los espacios, los personajes y sus interrelaciones, se avanza en las principales líneas argumentales que sirven de columna vertebral a la evolución de los episodios. Lo habitual es crear un mapa de tramas para trece episodios que, salvo excepciones, constituyen una temporada en la ficción audiovisual

española¹²⁰.

Pedro Sangro (2007, p. 41) indica que “la biblia tiene, en realidad, una doble misión, funcionando como brújula que contiene las coordenadas formales y de contenido del producto, pero también, como tarjeta seductora que se esgrime para vender la nueva serie frente a las expectativas y la estrategia de cada cadena”. La segunda función anunciada por Pedro Sangro, la comercial, ha dejado de hacerse y hoy en día se utiliza el denominado *pitching*, que vendría a ser la presentación realizada en pantalla de la serie (Galán y Herrero, 2011). Mediante el *pitching* se presenta, de manera visual y a lo largo de unos quince minutos, el proyecto de ficción que se realizará. En él han de incluirse el título y el concepto de la serie, explicando brevemente cuál será su contenido y su línea de argumentación. También ha de recoger los diferentes referentes –televisivos, cinematográficos, literarios, etc.- utilizados para su creación, además del tono –drama, comedia, dramedia, etc.- que tendrá y el *target* o público al que va dirigido. Es importante señalar el detonante o el punto en el que arranca la historia así como los personajes protagonistas –principales y secundarios- y los posibles actores que estarían interesados en el proyecto. Además de los actores, hay que indicar las localizaciones y espacios en los que se va a desarrollar la serie, apuntando de la manera más precisa posible cuál será el plató y cuántos exteriores tendrá. Para finalizar, el *pitching* tendrá que hacer un resumen y una conclusión de la serie.

García de Castro (2002, p. 156), amplía a cuatro las funciones de la biblia que señala Pedro Sangro. En su opinión, la primera función es la legal, ya que con la biblia se establece un registro de propiedad sobre la definición del concepto, identidad y singularidad del proyecto. La biblia sirve, además y en segundo y tercer lugar, para ordenar la complejidad del mapa de tramas y conflictos y para la elaboración de cuaderno comercial del proyecto que debe ser aprobado por el cliente o la cadena emisora. Por último, la biblia es un desarrollo de un patrón o libro de estilo para el trabajo creativo de los equipos de guionistas y el trabajo del reparto de actores.

Es mucha la información que recoge la biblia, pero hay algunos aspectos a los que los guionistas deben prestar especial atención (Sangro, 2007, p. 42-45). En la biblia debe de estar muy claro el elemento catalizador de la serie, esto es, el conflicto básico que permite explicar las motivaciones de los personajes. Otro elemento a tener muy en cuenta en la serie y que la biblia debe recoger de forma muy clara es el “tono de la

¹²⁰ *Crematorio*, por ejemplo, constó de ocho episodios y de una única temporada.

serie”, puesto que será el prisma a través del cual se mira el universo en conflicto, el punto de vista que impone la distancia desde la que el espectador debe decodificar la ficción planteada. También resultarán esenciales la escenografía y decorados, ya que del número de decorados a utilizar y de las secuencias en exteriores dependerá el aumento o no del presupuesto de la serie. Por tanto, se debe concretar el número de decorados fijos –aquellos que salen en todos los episodios- y los multifuncionales –los que se construyen para una sola entrega o para varias pero no son fijos-, la utilización de localizaciones exteriores, así como la forma de realización que se seguirá –una unidad de realización o dos-, etc.

Pero, sin duda, el apartado de personajes debe de ser el que más trabajado ha de estar en la biblia. Para cada uno de ellos se realiza un perfil biográfico que recoge, básicamente, los tres elementos definitorios de su carácter: su necesidad dramática –lo que permite sumirles en el conflicto básico de la serie-, su punto de vista con respecto al mundo en el que viven –aquello que les sitúa dentro del tono de la serie- y sus peculiaridades –destinadas a conferirles originalidad, humanidad y singularidad-. De este modo, los guionistas podrán “conocer” a los personajes y dotar de coherencia a su actuación en el universo de la ficción audiovisual.

Es relevante, también, determinar el número de personajes –proponiendo así una serie coral o por el contrario, centrada en un personaje estrella-, así como el posible casting que les dará vida en la pantalla. Además, será necesario precisar cuál será el *target* deseado ya que eso marcará el lugar de la ficción en la parrilla así como la búsqueda de marcas publicitarias, esponsor y *product placement* que mejor se adapten a la ficción.

5.3. El proceso de creación de personajes

5.3.1. Categorización y uso de estereotipos en televisión

Como ya se mencionó en el capítulo segundo, los estereotipos se utilizan en la vida diaria, son inherentes al ser humano, y, aunque no se quiera, su uso es inevitable en el día a día. Los estereotipos no son inmutables, han ido variando a lo largo de los años, se han modificado y adaptado a las sociedades en las que se han creado y en las que se han difundido. Han sido interiorizados por los individuos, que los dan por válidos, ya

que, a pesar de que impongan ciertas limitaciones, son herramientas muy necesarias que ayudan a controlar el mundo que circundante: hacen que nadie sea desconocido del todo ya que, ya sea bueno o malo, hay algo que se sabe sobre los otros.

Aunque, según Quin y McMahon (1997), es la sociedad la responsable, directa o indirectamente, de la creación de los estereotipos, los medios de comunicación son sus principales difusores y generadores (Quin y McMahon, 1997). Para la guionista Linda Seger (2000, p. 169-170), un estereotipo es

“el retrato continuo de un grupo de personas que poseen el mismo conjunto de características limitadas. Generalmente todos los estereotipos son negativos porque son muestra de prejuicios culturales hacia las características de una cultura determinada y, por lo tanto, describen a los personajes al margen de esa cultura de forma restrictiva y, a veces, deshumanizadora”.

Los medios recurren a ellos habitualmente, ya que son “conceptos compartidos por grupos acerca de otros grupos” (Galán y Herrero, 2011, p. 97). Ese carácter compartido hace que los miembros de la sociedad acepten los estereotipos como naturales y, como ya señalaba Allport, los utilicen sin tamizarlos por ningún filtro racional. Según Galán y Herrero (2011, p. 97), al ser simplificaciones útiles del pensamiento, su uso continuado evita tener que pensar críticamente sobre la realidad a la que nos enfrentamos: en lugar de ver su complejidad, la interpretamos como un mero conjunto de grandes categorías perfectamente reconocibles e identificables. Hoy en día, “el estereotipo se transmite, reafirma y refuerza muy frecuentemente a través de los medios de comunicación masivos, cuyas imágenes se alzan como muros entre la realidad y los individuos, construyéndola socialmente” (Galán y Herrero, 2011, p. 98). En los medios de comunicación los estereotipos se utilizan frecuentemente para que el público identifique y reconozca con facilidad los géneros, para hacerlos reconocibles para un mayor número de personas capaces, incluso prestando una atención mínima, de captar toda la historia y de reconocer el mayor número de rasgos de personalidad posible. El mensaje televisivo debe de ser inmediato, espontáneo y actual, y para ello es necesario el uso de estereotipos, puesto que

“permite al ser humano distinguir, diferenciar y abstraer de la realidad los datos más importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción, en la ficción esa categorización se hace aún más necesaria, ya que el tiempo del que disponen los telespectadores para reconocer a los personajes y otorgarles rasgos de personalidad, no suele superar la hora y media. Un aspecto relevante teniendo en cuenta que, si ese reconocimiento no tiene un desarrollo correcto, puede ocurrir que el público no se identifique con los personajes ni con la historia que se relata” (Galán y Herrero, 2011, p. 98).

Cuando un guionista crea un personaje para una de sus series debe de realizar un proceso dificultoso y sistemático de caracterización lo más complejo y detallado posible, describiendo en la biblia su pasado, su presente y su futuro, así como sus pensamientos, cosmovisión y forma de comportarse ante el mundo. En definitiva, debe quedar muy claro en este proceso de creación los motivos por los que el personaje actúa de una u otra manera en el desarrollo de la historia, hasta el punto de que el espectador debe percibirlos como coherentes y razonados. De ahí que sea tan frecuente que los guionistas recurran a estereotipos, puesto que no solo facilitan su labor al poder trabajar con ideas generales que no requieren profundización, sino que también y sobre todo simplifican la comprensión del espectador al ponerlos en contacto con interpretaciones. Linda Seger (2000, p. 170) indica que se suele estereotipar a “todas aquellas personas que son diferentes a nosotros y, en definitiva, a todos aquellos a quienes no comprendemos”. La autora señala que en el proceso de creación de personajes audiovisuales los guionistas estereotipan a

“las minorías étnicas: negros, asiáticos, hispanos e indígenas americanos si el escritor es de raza blanca, o blancos si el escritor pertenece a una minoría étnica (...) Asimismo, se acostumbra a estereotipar a los grupos religiosos, ya sean musulmanes, católicos, judíos, fundamentalistas, protestantes, hindúes o budistas (...) Por último es posible que se estereotipe al sexo opuesto, hombre o mujer, y a todas aquellas personas cuya orientación sexual sea diferente a la nuestra, tales como gays, lesbianas, e incluso en ocasiones, heterosexuales, así como a los que son más viejos o más jóvenes que nosotros o a los que provienen de otras culturas (...) Los estereotipos varían según los grupos a los que se refieren. Suele representarse a las mujeres y a las minorías como víctimas. En muchas películas, concretamente, este grupo suele ser prescindible y las personas incluidas en él acostumbran a ser las que mueren primero o las que necesitan de un hombre blanco que las salve (...) A los negros se les

acostumbra a describir como personas cómicas, como los autores de crímenes o como el blanco de todas las bromas (...) Ni siquiera el hombre blanco ha escapado de los estereotipos. Al hacerse hincapié en el hombre de acción, ya sea el tipo fuerte y silencioso o el supermacho, se niega a todo un grupo de imágenes masculinas que reflejan la identidad de los hombres. Los hombres que hacen las funciones de amas de casa, los terapeutas o los maestros de escuela pueden llegar a sentir que sus contribuciones como educadores están devaluadas. Por si fuera poco, el hombre que reflexiona o el hombre compasivo rara vez ve imágenes que reflejen su realidad” (Seger, 2000, p. 170-171).

El guionista, a pesar de las buenas intenciones, está cargado de imágenes mentales, al igual que cualquier persona, y para poder desestimar el uso de estereotipos, hay que “enseñar a nuestras mentes a ver más allá de la raza blanca y la creación de personajes se basa, en parte, en el perfeccionamiento de nuestros poderes de observación” (Seger, 2000, p. 172).

5.3.2. Cómo se crean personajes para televisión

5.3.2.1. Personajes: definición y diferentes teorías conceptuales

Como resulta obvio, el término personaje está etimológicamente relacionado con persona, término de origen latino. Ambos términos tienen su origen en la misma raíz griega, *prósopon*, que significa máscara¹²¹. Un personaje sería, pues, la traslación al relato de una persona, ya que ambos, “tanto persona como personaje, son apariencias, simulacros, y esto les da una carga semántica muy fuerte en el terreno de lo imaginario” (Alba, 1999, p. 187-188). Ducrot y Todorov señalan que no se debe confundir a la persona con el personaje, pues éste último no existe fuera de las palabras pues es un “ser de papel” (Ducrot y Todorov, 1975, p. 259-264), aunque negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes representan a personas según modalidades propias de la ficción.

No obstante, casi todos los autores que, desde el ámbito de la narratología –y, de forma más extensa, desde la teoría de la literatura, la disciplina que más se ha

¹²¹ Según el Diccionario de la Real Academia (2011), persona proviene del latín *persōna*, máscara de actor, personaje teatral, este del etrusco *phersu*, y este del gr. *πρόσωπον*.

preocupado por el estudio de los personajes-, se han ocupado del asunto y han centrado su interés, más que en las analogías con el concepto de persona, en el carácter de eje dinamizador de la acción del relato que tiene todo personaje. Así, Tomachevski (1982, p. 85) afirmó que el personaje “es el resultado de la organización del material de una trama; el conjunto de los motivos que determinan su psicología, su carácter”.

Aristóteles no dio en su libro *Poética* mucha importancia a la figura del personaje, ya que para él, “los artistas imitan a los hombres en plena acción (...) La acción es lo primero, es el objeto de imitación. Los agentes que realizan la acción van en segundo lugar” (2006, p. 45). Aristóteles concede a la acción la función principal en el relato y no al personaje. En la actualidad, la vigencia de la teoría aristotélica puede observarse en reflexiones de estudiosos de la narratología como Mieke Bal (2001, p. 33), quien ha afirmado que un personaje –un “actor”, en su terminología- lo es por tener un papel funcional en el relato. Su importancia, por tanto, no residiría ni en la forma en la que aparece ante el lector o espectador, ni por cómo es descrito, sino, fundamentalmente, por su papel al servicio de la historia narrada.

A la hora de analizar el modo a través del que los personajes han sido estudiados a lo largo de la historia hay que hacer referencia a estudios como el de Vladimir Propp (1998), quien analizó los componentes básicos de los cuentos populares rusos con el fin de identificar los elementos narrativos irreducibles más simples en su famoso libro *Morfología del cuento*. Tras analizar un extenso corpus de cuentos populares encontró una serie de aspectos recurrentes que creaban una estructura constante en todas estas narraciones, esto es, una serie de funciones de los personajes. Así, detectó 31 funciones para cada personaje que agrupó en siete ámbitos de acción que se corresponden con siete tipos de papeles: héroe; bien amado o deseado; donador o proveedor; mandador; ayudante; villano o agresor; y, traidor o falso héroe¹²². Propp (1998) partía de una visión esencialista de la narración –propia del formalismo ruso y del incipiente estructuralismo que desarrolló con su teoría- que obviaba cualquier contacto con el contexto referencial

¹²² Vladímir Propp estableció que en los cuentos maravillosos participaban estos siete protagonistas o personajes, que se pueden trasladar a la lógica de todo relato. El *héroe* es el personaje que realiza o protagoniza la acción; el *bien amado o deseado* es lo que mueve al héroe ya sea por deseo como por rechazo. Puede ser una persona, un objeto o un ideal; el *donante* es quien atribuye o asigna el bien deseado; el *mandatario* es el personaje que impulsa al héroe a actuar. Puede ser una situación, una idea, un objeto o una persona; el *ayudante o auxiliar* es lo que favorece la acción del héroe. Puede ser una persona, situación u objeto; el *villano o agresor* es el antihéroe del relato ya que interfiere en la acción del héroe. También se le denomina obstáculo y puede ser una persona, una situación o una cosa; y por último, el *falso héroe* es quien, dentro del relato, se hace pasar por el héroe y usurpa su lugar, reclamando un reconocimiento que no le corresponde.

en el que esta se producía y que, en consecuencia, concebía a los personajes como elementos al servicio de una trama determinada que se definían por su función y jamás por su vinculación con elementos del mundo real. Grosso modo, podría decirse que en su teoría se repite la idea aristotélica de que los personajes son, simplemente, producto de las tramas cuyo rol es funcional.

Partiendo desde prismas estructuralistas análogos a los de Propp, Greimas (1970) desarrolló la teoría de los actantes, término originalmente creado por Lucien Tesnière y profusamente utilizado en toda la teoría narratológica del siglo XX con el que se designa al participante en un relato: es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Siguiendo la lógica estructuralista de buscar la “gramática universal” que debía fijar las funciones y elementos de toda narración, Greimas (1970) propone tres pares de oposiciones binarias que incluyen los seis roles (actantes) que necesita: sujeto/objeto, remitente/destinatario y colaborador/oponente¹²³. Estos pares describen los tres esquemas básicos a los que quizás recurra toda narración: deseo, búsqueda o propósito (sujeto/objeto); comunicación (remitente/destinatario); ayuda auxiliar u obstaculización (colaborador/oponente)¹²⁴. En su opinión, cualquier narración –literaria, audiovisual o de cualquier otro tipo- tendrá, necesariamente, que ajustarse a alguno de estos esquemas, por lo que cualquier personaje que aparezca en ella habrá de desarrollarse alguno de los seis roles de actantes propuestos. Como se puede ver, para Greimas (1970) el personaje solo puede valorarse por su función en la narración, no por su relación con el mundo contextual al que hace referencia. Es decir, por citar un simple ejemplo, dos personaje tan antitéticos como Sancho Panza y el Dr. Watson, que representan a dos modelos de hombre totalmente diferentes –labriego castellano inculto

¹²³ Étienne Souriau (1950) aplicó un estudio similar a obras de teatro, tratando de descubrir las funciones dramáticas que operan en el desarrollo de las situaciones dramáticas de una obra. Para él, las funciones son: fuerza temática orientada; representante del Bien deseado, del valor orientado; árbitro atribuidor del Bien; obtenedor virtual del Bien; auxilio, reduplicación de una de las fuerzas; y, oponente.

¹²⁴ Greimas indica que el sujeto es el protagonista. El relato se organiza en torno a la búsqueda que inicia el sujeto de un objeto deseado o temido. El objeto sería lo que busca el sujeto, el objetivo propuesto. Puede tratarse de un objeto o de otro personaje. El destinador sería cualquier personaje que pueda ejercer alguna influencia y que actúa como árbitro o promotor de las acciones. El destinador propicia que la balanza se incline de un lado o de otro al final de la narración. Su papel puede ser de mayor o menor importancia según el número de personajes a los que afecte o según cuándo intervenga. El beneficiario de la acción, aquel que obtiene el objeto anhelado o temido es el destinatario. El ayudante es la fuerza de apoyo para la consecución del objeto. Esta función puede caer dentro de la historia en otro personaje o en cualquier otra cosa que sea importante para el sujeto. Y, finalmente, el oponente es la fuerza que constituye un obstáculo que impide conseguir el objeto. Al igual que el ayudante, esta función puede recaer en una persona o en otra cosa.

y “de muy poca sal en la mollera” del siglo XVI el primero; médico inglés erudito y refinado de la Inglaterra victoriana el segundo-, serían absolutamente iguales para Greimas, puesto que ambos desarrollarían la misma función al ser colaboradores que ayudan al sujeto de las narraciones en las que aparecen para llevar a cabo su propósito.

5.3.2.2. El proceso de creación de personajes en relatos televisivos

Como ya se ha apuntado, toda historia parte de una alteración o complicación de la situación expuesta en el planteamiento. El *status quo* que aparece inicialmente se ve modificado, habitualmente, por la influencia y la acción de los personajes implicados. De ahí que la dirección de la historia venga marcada por la meta que persiga el personaje. Y, ya que son los personajes los encargados de cargar con el peso de la historia, se hace necesario definirlos lo mejor posible. Es, por tanto, el proceso de creación de personajes en los relatos ficcionales una tarea sumamente importante que los guionistas no deben desatender y a la que deben dedicar un tiempo importante de su trabajo.

Uno de los primeros pasos que debe realizar el guionista sobre su labor creadora es la investigación del personaje para “asegurarse de que el personaje y el contexto tienen sentido y parecen reales” (Seger, 2000, p. 18). Para realizar este proceso, todo guionista debe de realizarse una serie de cuestiones sobre sus personajes, tal y como ha señalado Linda Seger (2000, p. 31):

- “1. ¿Qué necesito saber sobre el contexto de mis personajes?
2. ¿Entiendo su cultura?
3. ¿Entiendo los ritmos, las creencias y las actitudes que forman parte de esa cultura?
4. ¿He conocido, hablado y pasado algún tiempo con personas de esa cultura?
5. ¿Entiendo las diferencias y las similitudes que hay entre ellos y yo?
6. ¿He pasado tiempo suficiente con diferentes personas para no crear un estereotipo basado en una o dos entrevistas?
7. ¿Estoy familiarizado con la profesión de mis personajes?
8. ¿Conozco a fondo la profesión, es decir, soy consciente, después de un periodo de observación, de lo que supone dicha profesión y de lo que sienten las personas con respecto a su trabajo?
9. ¿Conozco a fondo la profesión, es decir, soy consciente, después de un período de observación, de lo que supone dicha profesión y de lo que sienten las personas con respecto a su trabajo?
10. ¿Conozco suficientemente el vocabulario como para poder usarlo

de forma natural y sentirme cómodo en una conversación?

11. ¿Se dónde viven mis personajes? ¿Conozco el terreno, la experiencia de pasear por las calles?

12. ¿Conozco el clima, las actividades de ocio, los ruidos y los olores de ese lugar?

13. ¿Entiende las diferencias que hay entre el lugar en el que habitan mis personajes y el lugar donde vivo yo, y qué efecto pueden tener sobre mis personajes?

14. Si mi guión está ambientado en otro periodo de tiempo, ¿conozco suficientes detalles históricos sobre el periodo desde el punto de vista del lenguaje, las condiciones de vida, el vestuario, las actitudes y las influencias?

15. ¿He leído diarios u otro tipo de literatura de ese período para saber cómo hablaban las personas de aquella época y qué palabras utilizaban?

16. Cuando investigaba a mis personajes, ¿he estado dispuesto a pedir ayuda a personas con recursos, ya fuera bibliotecarios o a especialistas en un tema concreto?"

Es verdad que muchas de estas cuestiones no se verán reflejadas en la historia, ni siquiera la mitad de ellas, pero es necesario caracterizar muy bien a los personajes para que parezcan sólidos en el relato y sus acciones justificadas dentro de la lógica de la historia a contar. En este sentido, Seger (2000, p. 18) señala que “la profundidad de un personaje se ha comparado con un iceberg. El público o el lector solo advierte una parte del trabajo del escritor, quizá solo un diez por ciento de todo lo que el escritor sabe del personaje (...) todo este trabajo dibuja más profundamente al personaje, incluso aunque la mayor parte de la información no aparezca nunca directamente en el guión”.

Las rutinas que un guionista realiza a la hora de crear personajes son varias, y han de incluir las siguientes actividades: observación y experiencia de personas del mundo real que sirvan como referentes; esbozo descriptivo básico; determinación coherencia y sentido de las acciones que va a protagonizar; exposición detallada de sus peculiaridades e, incluso, paradojas; incorporación de emociones, valores y actitudes; descripción minuciosa de detalles que le doten de humanidad y singularidad; adecuación del personaje a uno de los roles funcionales de la trama, etc.

A la hora de crear un personaje para un relato televisivo, resulta fundamental saber quién era el personaje, esto es, conocer su pasado. El guionista, cuando piensa y conoce el pasado del personaje, llega a comprender perfectamente los pasos que da en la historia, puesto que sabe por qué el personaje actúa como actúa dentro del relato. De ahí que sea tan importante que esta parte se recoja en la biblia. Madeline DiMaggio (1992,

p. 178) indica una serie de preguntas que el guionista debe hacerse sobre el pasado del personaje:

“¿Quiénes fueron sus padres? ¿Cuánto dinero tenían? ¿Dónde vivían?
¿Se peleaban con sus hermanos? ¿Eran populares en el colegio?
¿Cuándo tuvieron su primera experiencia sexual? ¿Cómo les percibían
los miembros del sexo opuesto? ¿Quiénes eran sus amigos en el
vecindario? ¿En qué clase de ambiente vivían? ¿A qué iglesia iban?”

Evidentemente, no todas estas respuestas se verán reflejadas en la pantalla, muchas de ellas ni siquiera se verán recogidas en la biblia o en el desarrollo de personaje, pero gracias a este trabajo de investigación “del personaje principal aparecen otros personajes, se crean los escenarios y el diálogo toma vida. Es como si esos personajes le ayudasen a desarrollar el guión” (DiMaggio, 1992, p. 179).

Además de prestar atención al pasado del personaje, se debe dedicar tiempo al contexto en el que se enmarca el personaje ya que, como indica, Syd Field (1979, p. 31-32), “los personajes no existen en el vacío. Son un producto de su entorno”. Hay, por tanto, que detallar todo lo que rodea al personaje, con datos específicos de la historia y los acontecimientos que en ella se cuentan, y del resto de personajes que le acompañan. De hecho, tal y como se observa en las teorías de Propp (1998) y, más específicamente, en la de Greimas (1970), un personaje no se define por sí mismo, sino por su función en la historia. Por citar un ejemplo paradigmático, poco parece diferenciar a Sherlock Holmes y al Dr. Moriarty: ambos son seres excéntricos dotados de una suprahumana inteligencia que viven en el mismo contexto social, espacial y temporal. Ahora bien, su función en el relato es antitética –uno es sujeto y otro es oponente, en la terminología de Greimas, puesto que uno quiere llevar a cabo una acción y el otro se lo quiere impedir-, no por su caracterización o por lo que representan, sino porque su relación con la historia y sus personajes es, debido a la función que llevan a cabo, totalmente diferente.

El contexto guarda relación con el presente del personaje: ¿en qué situación se encuentra el personaje? Este será el siguiente paso a investigar por el guionista, que debe desarrollar cómo es el protagonista en el presente, que es el momento en el que se relata la historia. Debe, por tanto, perfilar varios aspectos de la vida del personaje: su vida profesional, personal y privada¹²⁵. Se debe crear, por así decirlo, una pequeña

¹²⁵ En lo que respecta a la vida profesional, el guionista debe prestar atención al modo en que el protagonista se relaciona en su trabajo. En lo que respecta a su vida personal, el guionista desarrolla el

biografía del personaje que recoja los aspectos más importantes de él. Lajos Egri (1960, p. 36-37) señala que la biografía debe incluir la siguiente información:

“Fisiología: edad, sexo, postura, apariencia, defectos físicos y herencia genética.
Sociología: clase, profesión, educación, vida doméstica, religión, afiliaciones políticas, aficiones y pasatiempos.
Psicología: vida sexual y valores morales, ambiciones, frustraciones, temperamento, actitud hacia la vida, complejos, aptitudes, cociente de inteligencia y personalidad (extrovertida o introvertida)”.

Resulta fundamental, a la hora de crear la biografía del personaje, prestar especial atención al origen geográfico del protagonista, esto es, el lugar del que procede el personaje así como el grupo étnico al que pertenece, puesto que marcará algunos de sus rasgos y acciones en el transcurso de la historia. Tal y como señala Linda Seger (2000, p. 21),

“todo personaje tiene un origen étnico. Si eres un americano de tercera generación de origen sueco-alemán (como yo), posiblemente la influencia de dicho origen será mínima. Sin embargo, si perteneces a la primera generación de jamaicanos negros, el origen étnico podría determinar el comportamiento, las actitudes, la expresividad emocional y la filosofía. Todo personaje tiene un origen social. Hay una gran diferencia entre una persona que proviene de una familia de granjeros de clase media de Iowa y una persona que proviene de una familia de clase alta de San Francisco. Todo personaje tiene, además, un origen religioso, ya sea católico, judío ortodoxo, seguidor de las filosofías New Age o agnóstico”.

modo en que se relaciona con la familia y amigos y, en la categoría de privada, se tendría en cuenta todas aquellas cosas que el protagonista realiza en su más estricta intimidad, es decir, lo que hace cuando nadie le observa. Alba (1999, p. 193) indica que “la vida profesional de un personaje es algo más que una oficina y un título. Es una serie de imágenes en movimiento, una rutina. Se convierte en un despertador (...). Cuando el personaje llega a la oficina, ¿tiene un espacio reservado en un aparcamiento? ¿Hay un portero que le saluda? (...) ¿Qué revelan los cuadros de las paredes?”. Sobre la vida privada, Alba (1999, p. 193-194) añade que “es todo aquello que no es profesional. ¿Qué personas la integran? ¿Cómo se relacionan socialmente? ¿Cuáles son sus aficiones? ¿Quiénes son los amigos? ¿Cómo se relacionan? (...) La vida privada del personaje es una ventana abierta para conocer su alma”.

El origen geográfico y étnico, además de otros factores, como educacionales, culturales, sociales, etc. influirán en el carácter de los personajes, determinando su forma de pensar¹²⁶, hablar, andar, actuar, etc. en el relato. Cuando el guionista se enfrenta al reto de introducir en su historia a un personaje de origen geográfico y/o técnico diferente al suyo, debe plantearse una ardua tarea de investigación para que el personaje sea fielmente reflejado y no una caricatura, así como evitar, en la medida de lo posible, el uso de estereotipos. A este respecto, Linda Seger indica que (2000, p. 22),

“a menudo habrá en sus personajes de varias culturas diferentes. Para aquellos cuya cultura sea la misma que la suya podrá remitirse a su propia experiencia para encontrar los ritmos y actitudes apropiados. Sin embargo, cuando se trate de personajes de otras culturas, probablemente necesitará llevar a cabo una investigación más exhaustiva para lograr que parezcan reales, y para asegurarse de que ha creado personajes individuales, y no simplemente un conjunto de personajes con nombres diferentes que parecen iguales y actúan todos de la misma forma”.

Hay otros autores que indican que, además de en la biografía, se debe profundizar más y abarcar más aspectos del personaje. Elena Galán (2005) señala que en el proceso de creación de personajes para medios audiovisuales existen dos posturas diferentes. En su opinión, o se da una visión existencialista que considera al personaje como un conjunto de atributos y cualidades –biografía, aspecto físico y psicológico...- o una dinámica que lo entiende como un acierto conjunto de actividades y transformaciones antropomórficas que cobran sentido y significación a medida que representan un hacer.

Madeline DiMaggio (1992, p. 187-188), una de las referencias teóricas de la guionización, indica que una manera de crear personajes es pensar en la característica dominante o profunda que tiene:

¹²⁶ Alba (1999, p. 196) indica que “pensar se relaciona con las actitudes, con las creencias, y con el modo de razonar del personaje. El actuar se refiere tanto a las acciones en sí como a las decisiones que llevan a la acción y a las actitudes ante la vida (cínicas, agresivas, optimistas). Y las emociones incluyen tanto el carácter sentimental del personaje como sus reacciones emocionales. Su actitud se manifiesta en las acciones que realiza y en su relación con los demás personajes. Conocemos la realidad del personaje por su actitud y por lo que hace, más que por su modo de pensar”.

“Le puede parecer que desarrollar una sola característica de su personaje puede hacerle unidimensional (...) puede usar la característica dominante incluso para una pequeña parte o para un personaje que aparezca solo un instante. Es una técnica excelente y da al personaje un punto de vista y una actitud”.

Una vez que los personajes están creados, definidas sus características, carácter, personalidad y acciones, los guionistas deben de crear las motivaciones del personaje. Según Francia y Mata (1992, p. 57), “la motivación (del *motivus* latino, ‘que mueve’) es un conjunto de factores dinámicos, que determinan el comportamiento del individuo”. La motivación sería lo que mueve al personaje a hacer algo en la historia, ya que éste hará lo que sea necesario para alcanzarlo. La motivación, junto a la acción y la meta es lo que describe claramente al personaje, ya que permiten definir con claridad “quién es un personaje, qué quiere, por qué lo quiere y qué es capaz de hacer para conseguirlo. Como resultado de la motivación, el personaje comienza a moverse hacia su meta” (Alba, 1999, p. 195) o “comienza un arco de la historia que no será completado hasta que lo consiga” (Seger, 1992, p. 129).

El problema es cuando dos personajes buscan lo mismo, es decir, tienen una meta común que les autoexcluye: es entonces cuando surge el conflicto. Sánchez-Escalonilla (2006, p. 30) señala que “toda relación entre personajes se construye sobre un enfrentamiento dramático (...). Las subtramas son lucha, contraste, tensión entre extremos opuestos, tesis y antítesis”. Y son precisamente los enfrentamientos entre personajes los que permiten penetrar en el mundo interior del protagonista, ya que “no hay historia interior ni evolución de la personalidad si no existe al menos una historia de relación” (Sánchez-Escalonilla, 2006, p. 30). Siguiendo a este autor (2006, p. 30), “todas las historias de relaciones o subtramas pueden reducirse fundamentalmente a tres: afectivas (romances y afecto familiar), de amistad y maestro-discípulo”. Dentro del desarrollo de estas tramas, el personaje decide qué cosas quiere hacer, qué elecciones tomar o qué caminos debe seguir. Según Linda Seger (1999, p. 160), “a veces, son elecciones morales que ayudan a expresar el tema del bien y el mal, o el de la integridad y la identidad. En otras ocasiones, nos hablan de los valores que mueven a estos personajes, o de sus ambiciones, deseos y fines en la vida”. La misma autora señala, siguiendo las ya expuestas teorías de Propp o Greimas, que cada personaje debe ser útil

en la historia y desarrollar una función¹²⁷, y, en función de esta los personajes serán: principales, secundarios y catalizadores. Dentro de la historia, el protagonista y el antagonista serán quienes planteen el conflicto y los personajes catalizadores son los que hacen que la historia se mueva proporcionando información al resto de personajes. También dentro de la historia puede haber personajes de relleno o *background*, con “una función mínima en la historia, aunque pueden añadir color, textura o matices temáticos” (Seger, 1992, p. 159). Para Mieke Bal (2001, p. 33), los personajes que no causan ni sufren acontecimientos funcionales no han de ser tenidos en cuenta a la hora de analizar narraciones.

Además de por su papel en la historia, los personajes pueden ser estudiados por la forma en la que son descritos. En ese sentido, Alba (1999) indica que existen dos maneras de caracterizar a los personajes: la directa y la indirecta. La caracterización directa permite conocer a los personajes a partir de los datos que proporciona el narrador u otro personaje del relato –intervenciones del autor, diálogos de otros personajes o en autoanálisis o confesiones del protagonista, por ejemplo-, mientras que la indirecta permite deducir cómo son a través de sus pensamientos, comentarios, acciones, reacciones, gestos, etc. La forma de hablar cobra así una importancia fundamental, puesto que su lenguaje y formas de expresión ofrecerán mucha información sobre el origen y personalidad del personaje¹²⁸.

A la hora de construir un diálogo para un personaje ficcional, el guionista debe de tener en cuenta que los diálogos de ficción no son reales, pero deben aproximarse lo más posible a la realidad. Estos diálogos son creados por un autor y, a diferencia de los reales, sabe cómo acabará la conversación. Para Francisco Javier Rodríguez de Fonseca (2000, p. 28),

¹²⁷ Linda Seger indica que “en mi estudio sobre las funciones de los personajes, he definido cuatro áreas en las que los personajes de cine desempeñan su función especialmente bien. Un solo personaje puede realizar más de una de estas funciones, pero si no realiza ninguna, debe plantearse su eliminación. Si varios personajes desempeñan la misma función, seguramente podrás combinarlos en uno solo” (1992, p. 159-160).

¹²⁸ “En la vida normal suele decirse que cuando uno habla se delata. En las películas pasa igual. En la ficción, los diálogos son básicos para conocer por dentro a un personaje. Pero no sólo por lo que él dice sino por lo que dicen los demás sobre él” (Rodríguez de Fonseca, 2009, p. 65).

“los diálogos de la ficción son teológicos, es decir, tienen una finalidad a la que no se pueden sustraer, en ellos no hay palabras “inconvenientes”. En la vida real, nadie sabe cómo va a terminar una conversación cuando la empieza, pero en la ficción, todo está escrito. Es verdad que los diálogos de la ficción imitan a la vida, pero la vida no tiene argumento, y la ficción sí. Esta es la gran trampa. Si la ficción fuera como la vida, sería irrepetible. Por eso, los diálogos de la ficción, aunque imiten a la vida son puro artificio”.

El guionista Ignacio del Moral (Rodríguez de Fonseca, 2000, p. 64) indica que “es esencial que cada personaje tenga su propio idiolecto, aunque sin alardes. Simplemente, hay expresiones y giros que unos personajes nunca usarían, así como la forma de construir las frases, las repeticiones, etc. Todo eso caracteriza a los personajes tanto o más que la ropa o el físico, porque además, sobre nuestra forma de hablar tenemos poco control, a diferencia de la imagen, que podemos manipularla”. De sus palabras parece deducirse la importancia de la biblia: si un personaje está bien construido en ella, los guionistas sabrán perfectamente qué tipo de vocabulario y expresiones utilizar en sus diálogos, puesto que conocerán y reconocerán su coherencia y su singularidad.

5.4. Resumen y conclusiones

En este capítulo se ha profundizado en el proceso de creación audiovisual, concretamente en el proceso de escritura audiovisual y creación de personaje. Para ello, se ha abordado el estudio de las principales herramientas que los guionistas utilizan para su labor creativa.

Uno de los aspectos clave de este capítulo teórico ha sido el epígrafe dedicado al proceso de creación de personajes para la ficción audiovisual. Así, se ha podido saber que desde los postulados teóricos se anima a los guionistas a utilizar categorizaciones y estereotipos, lo que supone simplificar el proceso creativo y de reconocimiento por parte de los espectadores, aunque eso implique un reforzamiento de ciertas imágenes prejuiciosas, como por ejemplo, la asociación de inmigración y delincuencia.

Tal y como se ha visto en el capítulo, el proceso de creación de personajes es complejo y laborioso. En consecuencia, debe dedicarse mucho tiempo y esfuerzo para poder “dibujar” un personaje lo más complejo y completo posible, algo que, sin

embargo, la práctica laboral impide al imponer limitaciones de tiempo y condicionantes a la hora de llevar a cabo procesos de documentación. De este modo, personajes que apenas tienen peso narrativo en la historia, y que quedan apenas esbozados, son retratados de forma estereotipada. Como se verá en el “Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time”, suelen ser los personajes pertenecientes a minorías étnicas los que ocupan roles de secundarios y de *background*, por lo que ya desde el proceso de creación se estereotipan.

Se ha estudiado que a nivel teórico hay diferentes formas de crear personajes, de dotarles de vida propia dentro del relato. La forma que adopte el guionista repercutirá en el relato ficcional, pues no se debe olvidar que este está compuesto por personajes y tramas. Cuanto más completos y complejos sean ambos, mejor será el relato ficcional.

Tanto este capítulo como el anterior –“La ficción televisiva en España”- resultan fundamentales para poder comprender todas las aristas que el relato ficcional tiene, en especial para poder desarrollar dos de los estudios de este trabajo de investigación: “Estudio 3: entrevistas con guionistas de ficción nacional” y “Estudio 4: creación de personajes de ficción: influencia del tipo de personaje y del contexto”.

CAPÍTULO 6

**ESTUDIO 1: ANÁLISIS DE LA IMAGEN DEL
INMIGRANTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA DE PRIME
TIME**

6.1. Introducción

Según las encuestas realizadas por el CIS y los diferentes barómetros, la inmigración es uno de los temas que más preocupa a los españoles. España, además, se ha convertido de manera reciente en un país de inmigración¹²⁹ (Díez Nicolás, 2004). Aunque esta situación está cambiando con la crisis económica en la que se haya inmerso el país¹³⁰, sigue habiendo un volumen importante de población inmigrante¹³¹.

Si tenemos en cuenta que nuestra percepción del mundo se construye, en parte, gracias a los medios de comunicación, se hace imprescindible analizar qué imagen nos ofrecen sobre este fenómeno reciente en España (van Dijk, 1997, 2003). El análisis de los inmigrantes en los medios informativos ha sido un tema recurrente de estudio en los últimos años (Dixon y Linz, 2000; Entman, 1992; Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente, 2007; Romer, Jamieson y De Coteau, 1998; van Dijk, 1989). Las investigaciones que se han realizado sobre inmigración y minorías étnicas se han centrado en la cobertura y tratamiento informativo, señalando que son uno de los factores causantes del incremento de la xenofobia en el país (Igartua, Cheng, Moral, Fernández, Frutos, Gómez-Isla y Otero, 2008; Igartua y Cheng, 2009). La representación de la inmigración en los medios de comunicación, en especial en la prensa escrita y en los formatos informativos televisivos, ha sido un tema bastante estudiado por las Ciencias Sociales (Dixon y Linz, 2000; Entman, 1992; Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente, 2007; Igartua, Moral y Fernández, 2011; Igartua; Muñiz, Otero, de la Fuente, 2013; Romer, Jamieson y De Coteau, 1998; van Dijk, 1989). Las conclusiones a las que estos estudios han llegado es que la imagen del inmigrante y las minorías étnicas está asociada a amenazas socioeconómicas y culturales, la aberración, la delincuencia y la violencia en los medios de comunicación (Cea D'Ancona, 2004 o van Dijk, 1997). Esto es debido a que los medios de comunicación se basan en estereotipos para representar a los inmigrantes, lo que genera

¹²⁹ Para nuestro estudio, entenderemos por inmigrantes a todas las personas que han dejado su país natal para establecerse en otro de manera permanente sea cuales sean los motivos. Así, un exiliado político, por ejemplo, será considerado inmigrante para el estudio.

¹³⁰ Según los últimos datos del Instituto Nacional de Estadística (INE, 2011), la población española se reducirá en cerca de medio millón de personas (-1,23%) en la próxima década debido a la menor afluencia de población inmigrante al país. A modo de ejemplo, desde enero 2010 han llegado 317.491 inmigrantes, pero han salido del país 356.692 habitantes.

¹³¹ Según el INE (2011), a fecha de 1 enero de 2011, el total de residentes en España es de 47.150.819 habitantes. De este total, 41.420.152 tienen nacionalidad española y 5.730.667 son extranjeros, lo que representa el 12,2% del total de inscritos. En el año 2013 (INE, 2013), de los 46.704.314 habitantes que hay en España, 41.586.202 tienen nacionalidad española y 5.118.112 son extranjeros, es decir, el número de inmigrantes residentes en el país representa el 10,95 % de los censados. Los datos con los que se trabajará en el presente trabajo de investigación serán los del 2011, ya que de esta manera se podrá comparar la demografía audiovisual con la real.

en los receptores representaciones sobre la inmigración estereotipadas y cargadas de prejuicios.

Desde las Ciencias Sociales se han realizado numerosas investigaciones sobre el tratamiento informativo de la inmigración en los medios de comunicación y sus efectos socio-cognitivos. Los estudios han indicado que son más numerosas las noticias sobre inmigración negativas frente a las positivas, por ejemplo, la contribución positiva de la inmigración para los países de acogida y, además, se tiende a vincular la inmigración con la delincuencia, el crimen y otros problemas sociales (Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente, 2007; Igartua, Moral y Fernández, 2011; van Dijk, 1989; Van Gorp, 2005). En este sentido, van Dijk (1994, 1997), a modo de ejemplo, defiende que los inmigrantes, refugiados y minorías étnicas están asociados cada vez más en los medios de comunicación con las amenazas socioeconómicas y culturales, con la desviación, la delincuencia y la violencia¹³².

Por otra parte, las investigaciones realizadas sobre los efectos socio-cognitivos de los encuadres de las noticias sobre el tema –el tratamiento realizado por parte de los medios de comunicación– han señalado que estos influyen en la percepción, las actitudes y las creencias que sobre la inmigración hay en el país receptor (Brader, Valentino y Suhay, 2008; Domke, McCoy y Torres, 1999; Igartua y Cheng, 2009; Igartua, Moral y Fernández, 2011). Una de las principales consecuencias de este tratamiento informativo es la creación y/o mantenimiento de determinados estereotipos¹³³ y prejuicios sobre los inmigrantes. En este sentido, Seiter (1986) ha señalado que los medios de comunicación, en especial la televisión, participan activamente en la generación de estereotipos.

No ha sido objeto de análisis, o al menos de una manera tan extensiva, la imagen de la inmigración en la ficción televisiva, siendo en España prácticamente inexistentes la realización de estudios sobre esta temática, a pesar de ser un componente básico de la programación de las cadenas de televisión en horario de prime time (Ruiz-Collantes,

¹³² De este modo, los medios fomentan la creación de una especie de correlación ilusoria, al asociar a las minorías étnicas con acontecimientos de carácter negativo a través de una “estrategia discursiva” establecida en tres etapas. En la primera se realiza una polarización general entre “nosotros” y “ellos”. En la segunda se mantiene una predilección por una variedad de “problemas” de los cuales son acusados los inmigrantes (culpabilización de la víctima), y finalmente, en la tercera los medios toman preferencia por un pequeño conjunto de temas negativos (planteando la inmigración como invasión, ataque o amenaza y asociándola a violencia, terrorismo y/o desintegración social) (Muñiz e Igartua, 2004).

¹³³ Los estereotipos son creencias sociales que se basan en la generalización sobre las características de un grupo, y al tiempo que se manifiesta un rechazo de las diferencias individuales.

Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, 2006; Galán, 2006; Lacalle, 2008). Utilizando la técnica del análisis de contenido, con la que “se procede a la observación y al estudio de los estereotipos y representación de los inmigrantes” Galán (2006) realizó un estudio pero su marco de estudio se limitó a dos series de gran trayectoria en la ficción nacional: *El Comisario* y *Hospital Central*. Entre las conclusiones más importantes se pueden señalar “la representación discriminatoria o sesgada del colectivo de inmigrantes que aparece en las series elegidas” (Galán, 2006).

Lacalle (2004) ha señalado que los inmigrantes, hasta aproximadamente el año 2003, apenas aparecían en la ficción española y, si lo hacían, solían estar caracterizados como personajes secundarios y asociados a estereotipos negativos, realizando papeles de amigos de algún protagonista principal, ocupando siempre una posición circunstancial y pasiva. Las profesiones que desempeñaban suelen estar relacionadas con el sector servicios, en el mundo del espectáculo o asociados a trabajos domésticos y actividades ilegales. En un estudio realizado con posterioridad, Lacalle (2008) indicó que en la ficción nacional predominaba el inmigrante en situación irregular, con baja cualificación. Se daba una alta presencia de inmigrantes que actúan como criminales o son víctimas de delitos o acciones violentas; y, era infrecuente la presencia de inmigrantes cualificados o que desarrollasen un papel central en las tramas narrativas de las series analizadas. La imagen que se da en la ficción nacional según Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez (2006) es la de personajes no protagónicos, cuya representación es mayoritariamente negativa, asociados a problemas y victimización. Además, como no son capaces de conseguir los objetivos que se proponen, tienden a la simulación, la manipulación o el engaño.

Los estudios de Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez (2006) y Lacalle (2008) se centraron en el análisis de los personajes inmigrantes/extranjeros en la ficción nacional, mientras que el presente estudio tiene en cuenta toda la programación de ficción emitida en prime time, independientemente de su origen nacional y del género –analizándose series y largometrajes-. Ambos autores utilizaron un enfoque de carácter cualitativo, observando únicamente los personajes inmigrantes/extranjeros, sus características físicas y psicológicas, pero no las relaciones que se establecían con otros personajes.

La investigación que aquí se presenta estudió una muestra de programación relativamente amplia utilizando el análisis de contenido como método de investigación, lo que permite realizar un análisis socio-demográfico de los personajes de la ficción

televisiva emitida en las cadenas nacionales en prime time. No se observó el personaje inmigrante/extranjero de forma aislada, sino que se consideraron las relaciones que establecían con los personajes autóctonos/nacionales, realizando comparaciones entre ambos. Así, se pudieron extraer conclusiones sobre cómo se representaban los personajes inmigrantes, estrategia que ha sido utilizada en los estudios previos revisados sobre la imagen de las minorías étnicas en la ficción televisiva (por ejemplo, Mastro y Greenberg, 2000 y Harwood y Anderson, 2002). Se tuvo en cuenta para realizar este estudio las investigaciones sobre la imagen o representación de los inmigrantes y de las minorías étnicas -especialmente afroamericanos y latinos- en la ficción televisiva, y las investigaciones previas sobre el análisis de los encuadres noticiosos de la inmigración. Se establecieron las siguientes hipótesis:

- H1.- Se espera encontrar una infra-representación de los personajes inmigrantes/extranjeros en la programación de ficción emitida en el horario de prime time en televisión, en comparación con los personajes nacionales/autóctonos.
- H2.- Los personajes inmigrantes/extranjeros, en comparación con los personajes autóctonos/nacionales, ocuparán en mayor medida papeles secundarios o de *background* y en menor medida aparecerán como personajes principales.
- H3.- Habrá una mayor frecuencia de personajes antagónicos o villanos, de secundarios protagónicos y de secundarios no protagónicos, y menos de protagonistas, entre los personajes inmigrantes/extranjeros, en comparación con los autóctonos/nacionales.
- H4.- Los personajes inmigrantes/extranjeros, en comparación con los personajes autóctonos/nacionales, tendrán un menor nivel de estudios, un menor nivel socio-económico y desempeñarán profesiones de menor cualificación.
- H5.- Se observarán diferencias significativas entre los personajes inmigrantes/extranjeros, en comparación con los autóctonos/nacionales, en la manifestación de comportamientos violentos, victimización, problemas de salud, temas de conversación y rasgos de personalidad.

6.2. Método

El método de trabajo que se utilizó es el análisis de contenido, que “comprende procedimientos especiales para el procesamiento de datos científicos” (Krippendorff, 1990, p. 28) y permite cuantificar datos y aportar conclusiones objetivas, apoyadas en números que representan fenómenos reales. Tal y como afirma Juan José Igartua (2006, p. 180),

“el análisis de contenido está presente en aquellos trabajos que necesitan aproximarse de manera científica al análisis de los mensajes (cualquiera que fuera su naturaleza), comprender su génesis o proceso de formación, obtener descripciones precisas de su estructura y componentes, analizar su flujo o patrones de intercambio, trazar su evolución e inferir su impacto”.

Utilizar como técnica de investigación el análisis de contenido es muy útil y necesario en las Ciencias Sociales ya que permite “formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (Krippendorff, 1990, p. 28). Así mismo, comprende los datos no como acontecimientos físicos sino como fenómenos simbólicos. Por tanto, el análisis de contenido se ha convertido en una de las técnicas más utilizadas en este campo.

El análisis de contenido, como método de investigación que es, comprende una serie de fases, con unas tareas diferenciadas, que se pueden comprender en nueve grandes pasos: formulación del tema de investigación; conceptualización; operacionalización; elaboración del libro de códigos y de la ficha de análisis; muestreo de los contenidos a analizar; entrenamiento en el proceso de codificación y pilotaje; codificación; chequeo de la fiabilidad del proceso de codificación; análisis de datos y elaboración del informe de la investigación.

Utilizar para este estudio este método resultó fundamental ya que de esta manera se analizaron a los personajes como unidad básica y permitió que se trabajasen diferentes aspectos en los otros estudios realizados.

En este punto, el investigador ya sabe cuál será su objeto de estudio y qué parte de éste desea analizar, por lo que le restaría por hacer la operacionalización, esto es, diseñar el procedimiento operativo que permita medir de las variables explicitadas qué mensaje se debe recoger y qué parte de este mensaje se someterá a análisis. El proceso habitual en la operacionalización consiste en crear un protocolo de categorías de análisis

para cada código o variable relevante y proponer, además, el sistema de cuantificación de estas variables (Neuendorf, 2002). Resulta en este punto fundamental saber distinguir entre unidad de recogida de datos y unidad de análisis. Como señala Igartua (2006, p. 201),

“la unidad de recogida de datos se refiere al mensaje que se selecciona para analizar; mientras que la unidad de análisis es cada uno de los elementos que se someten a proceso de cuantificación y puede remitir a distintos aspectos de un mensaje”.

De este modo, en el estudio que nos ocupa, fueron unidades de registro, o de significación como señala Bardin tanto el programa en su conjunto como los personajes ya que son “el segmento de contenido que será necesario considerar como base con miras a la categorización y al recuento frecuencial” (Bardin, 1996, p. 79). Es en este paso en dónde se miden las variables, donde se atribuyen números a las manifestaciones de la unidad de análisis. Además, hay que “someter estos números a ciertas técnicas matemáticas” (Igartua, 2006, p. 203) que nos permitan extraer conclusiones cuantitativas con las que elaborar teorías tras el análisis de estos datos.

6.2.1. Equipamiento técnico

Para poder disponer de los programas que se han utilizado en este estudio, se ideó un sistema que permitiese grabar de forma simultánea los diferentes canales de televisión utilizados en la muestra en formato digital. El equipo de grabación estaba compuesto por siete receptores TDT provistos de disco duro interno de 1.5 TB de capacidad. Cinco de los TDT eran de marca Energy Sistem modelo P3350 TDT y dos de marca O2. Cada uno de los receptores de TDT se sincronizaba y se grababa con cada una de las cadenas de análisis –La 1, La 2, Antena 3, Cuatro, Telecinco y La Sexta-. Además, estos TDT estaban conectados por red a dos ordenadores de alta capacidad¹³⁴ para poder almacenar cada uno de los archivos. De esta manera, se aseguraba la grabación de los espacios ya que, por un lado, se almacenaban en los discos duros internos de los TDT y, además, en los discos duros internos de los ordenadores. Si fallaba alguno de los sistemas, siempre se podría recurrir al otro. De esta manera se

¹³⁴ Los ordenadores con los que se trabajó tenían las siguientes características técnicas: ordenador core 2 duo E7500, memoria RAM 4GB, 1 disco duro 1TB, 1 disco duro 2TB, tarjeta grafica geforce 9400 1CB y grabador dvd. El sistema operativo era Windows 7 PRO.

garantiza la correcta grabación de los espacios a analizar.

6.2.2. Muestra de contenidos

Para la muestra se grabaron tres semanas completas de emisión televisiva –31 de enero al 06 de febrero; 11 al 17 de julio y del 26 de septiembre al 01 octubre del 2011– de las seis cadenas televisivas generalistas nacionales: La 1, La 2, Antena 3, Cuatro, Telecinco y La Sexta. Estas cadenas suman una cuota de pantalla del 64.70% según el Estudio General de Medios (AIMC, 2011). La muestra total analizada estaba compuesta por 114 programas y 2.623 personajes.

Los equipos de grabación se programaron para comenzar a grabar a las 20:00 y finalizar a las 02:00 horas. Aunque se grabaron seis horas de programación por día, solamente se analizaron los programas de ficción que se emitían en horario de prime time, esto es, de las 20:00 a las 24:00 horas. A la hora de efectuar la selección de programas, solo se han tenido en cuenta aquellos programas que se emitan entre las 20:00 y las 24:00 horas. No se han tenido en cuenta los programas que hubiesen empezado antes de las 20:00 o después de las 24:00, pero si un programa empezaba antes de las 24:00 sí se ha analizado aunque su hora de finalización fuese posterior a las 24:00 horas¹³⁵.

Los únicos programas que se analizaron fueron los de ficción: series, seriales, telenovelas, comedias de situación, largometrajes o TV movies. Para determinar qué se entiende por programa ficcional se tuvo en cuenta esta definición: formato destinado al entretenimiento, con una estructura narrativa clara (presentación, conflicto, resolución) y con un elenco de personajes que intervienen en la acción, pudiéndose identificar personajes principales, secundarios y de *background*. Con el término “ficción” se alude “al hecho de la simulación o ilusión de realidad” (Estébanez Calderón, 2002, p. 411) que se produce en la invención artística –y en este caso audiovisual– al presentar seres y acontecimientos que se desarrollan en un mundo imaginario. Se han descartado, por tanto, los programas informativos, reality shows (como los talk shows) y otros espacios de entretenimiento, como los concursos, programas de humor o aquellos que se basan

¹³⁵ Por ejemplo, si un programa de ficción comenzaba a las 19:55 horas no se analizaba aunque su emisión estuviese dentro del horario a analizar. Sí se ha analizado programas que han comenzado a las 23:55 horas aunque su final estuviese fuera del horario de prime time. Por ejemplo, el programa *Escudo humano* (La Sexta, 4/01/2011), estaba previsto que comenzase a las 23:59 horas, sin embargo, comenzó más tarde y no fue analizado. Por contra, *Los protegidos* (Antena 3, 6/01/2011) estaba previsto que comenzase a las 00:02 horas, sin embargo comenzó a las 23:52 horas por lo que sí se analizó.

en la presentación de *sketches*¹³⁶, y también la publicidad. Para proceder a la selección de los programas se creó una “ficha de selección de programas” en la que se indicaba a los analistas, mediante una serie de instrucciones, qué programas debían seleccionar: programas de ficción (series, seriales, telenovelas, comedias de situación, largometrajes o TV *movies*) que tuvieran su hora de inicio entre las 20:00 y las 24:00, así como la información que debían recoger, por ejemplo: hora de inicio, hora de final, día de emisión, etc. (ANEXO 4).

Una vez que se identificaron los programas a analizar, en función de una parrilla que se elaboró para cada semana de análisis de cada una de las cadenas, estos se numeraron en función de las cadenas, días y semanas de análisis. En esta ficha final (ANEXO 15) se recogía cada uno de los programas con información acerca de la numeración de personajes y el número de personajes por programa. El siguiente paso es, pues, la selección de personajes dentro de cada programa de ficción. Se elaboró una ficha de selección de personajes (ANEXO 3), similar a la ficha de selección de programas, en la que cada analista debía indicar, dentro de cada programa, los personajes que intervienen en cada programa para posteriormente ser analizados. Para que no hubiese disparidad de criterios, se tuvo en cuenta la siguiente definición sobre el personaje: el análisis de los *personajes* se centrará en aquellos que sean humanos, dejando al margen los animales, los extraterrestres y los personajes de animación (dibujos animados, *cartoon*). Dentro de los personajes humanos, sólo se tendrán en cuenta aquellos que cumplan el siguiente requisito: para que un personaje forme parte del análisis deberá aparecer a lo largo del programa (en más de una ocasión) y tener alguna frase de diálogo con otros personajes (*talking individuals*).

Se creó una ficha de análisis de personajes (ANEXO 3) para cada uno de los programas de la muestra en el que se numeraron los personajes a analizar con una breve descripción básica: nombre, sexo, edad aproximada, origen geográfico o nacionalidad. Cuando todos estuvieron seleccionados, se creó una ficha final de “selección de personajes” donde se numeraron cada una de las unidades de análisis –programas y personajes- que formarían parte de la muestra de análisis (ANEXO 16). Así, tras la

¹³⁶ Un *sketch* es una escena cómica que dura entre uno y diez minutos aproximadamente. En ella participan actores o comediantes y puede ser montada en un teatro o transmitida por televisión. Los *sketches*, que solían usarse en los *vodeviles*, han sido incorporados a espectáculos de variedades, programas cómicos, entretenimiento para adultos, *talk shows* y algunos *shows* infantiles, como *Barrio Sésamo*. A menudo, el *sketch* es improvisado por los actores la primera vez que se realiza y el resultado de esto es posteriormente transcrito a modo de libreto. No obstante, la improvisación no se practica necesariamente en todas las ocasiones.

identificación de todos los programas y personajes de las tres semanas de análisis se identificaron un total de 2.623 personajes. La media del número de personajes por programas fue de 23.01 ($DT = 10.27$), siendo en número mínimo 7, en *Parejología 3x2* (Telecinco, 26/09/2011), y el número máximo de 77 en la película *Un puente lejano* (La 2, 13/07/2011). En consecuencia, el rango de esta muestra fue de 70.

Se identificaron un total de 114 programas (ANEXO 5) y 2.623 personajes¹³⁷. En la semana del 31 de enero al 6 de febrero de 2011 se identificaron 41 programas y 1.005 personajes. En la del 26 de septiembre al 2 de octubre de 2011, 36 programas y 783 personajes. En la última semana de estudio¹³⁸, 11 de julio al 17 de julio de 2011, 37 programas y 835 personajes. Los 114 programas seleccionados totalizaron 8.181 minutos (en torno a 136,35 horas), siendo la duración media de cada programa de 84.27 minutos ($DT = 36.42$). Los 114 programas analizados se dividían en 43 largometrajes y 71 series.

Tabla 6.1. Descripción de la muestra analizada

Semana	Programas		Personajes	
	N	%	N	%
• Del 31 de enero al 6 de febrero de 2011	41	35.9	1005	38.3
• Del 26 de septiembre al 2 de octubre de 2011	36	31.6	783	29.8
• Del 11 de julio al 17 de julio de 2011	37	32.5	835	31.8
N total	114	100	2.623	100

En los programas identificados como largometrajes, se identificaron 1.283 personajes (un 47.20%), mientras que en las series fueron 1.385 (52.80%) ($M=1.53$; $DT=.49$), distribuidos tal y como se indica en la tabla por semanas y por tipo de programa.

¹³⁷ Ver en el ANEXO15 y ANEXO 16 la relación de programas y personajes de la muestra.

¹³⁸ Se considerará para esta tesis que la semana de julio será la tercera ya que no se tiene en cuenta el orden en función de los meses.

Tabla 6.2. Descripción de personajes por semana y tipo programa analizados

Semana	Largometrajes		Series		N total
	N	%	N	%	
• Del 31 de enero al 6 de febrero de 2011	453	36.5	552	39.8	1.005
• Del 26 de septiembre al 2 de octubre de 2011	403	32.5	380	27.4	783
• Del 11 de julio al 17 de julio de 2011	382	30.8	453	32.7	835
N total	1.238	100	1.385	100	2.623

Tabla 6.3. Descripción de personajes y programas por cadenas

Cadenas	Nº de programas analizados		Nº de personajes analizados	
	N	%	N	%
La 1	15	13.1	573	21.8
La 2	18	15.7	839	31.9
Antena 3	18	15.7	413	15.7
Cuatro	19	16.6	261	9.9
Telecinco	15	13.1	223	8.5
La Sexta	29	25.4	314	11.9
N Total	114	100	2.623	100

El día en que menos personajes se analizaron en las tres semanas fue el 15 de julio de 2011 con 53, frente a los 215 –número máximo de personajes analizados por día- del 16 de julio de 2011. El día que menos programas se analizaron fue el 17 de julio de 2011 con dos programas y el que más, fueron el 31 de enero de 2011, 13 de julio de 2011 y el 26 de septiembre de 2011, con ocho programas. La relación de personajes de la muestra por día se puede ver en la siguiente tabla.

Tabla 6.4. Descripción de personajes y programas por días analizados

Día en fecha	Personajes		Programas	
	N	%	N	%
• 31/01/2011	192	7.3	8	7
• 01/02/2011	162	6.2	7	6.1
• 02/02/2011	148	5.6	5	4.4
• 03/02/2011	156	5.9	6	5.3
• 04/02/2011	102	3.9	5	4.4
• 05/02/2011	160	6.1	6	5.3
• 06/02/2011	85	3.2	4	3.5
• 11/07/2011	119	4.5	7	6.1
• 12/07/2011	103	3.9	5	4.4
• 13/07/2011	170	6.5	8	7
• 14/07/2011	109	4.2	5	4.4
• 15/07/2011	53	2.0	3	2.6
• 16/07/2011	215	8.2	7	6.1
• 17/07/2011	66	2.5	2	1.8
• 26/09/2011	174	6.6	8	7
• 27/09/2011	126	4.8	5	4.4
• 28/09/2011	79	3.0	4	3.5
• 29/09/2011	139	5.3	6	5.3
• 30/09/2011	65	2.5	4	3.5
• 01/10/2011	137	5.2	6	5.3
• 02/10/2011	63	2.4	3	2.6
N total	2.623	100	114	100

Si tenemos en cuenta los datos de los 114 programas que forman parte de la muestra de este estudio, el programa que menos audiencia tiene es *Criando malvas: ¡vaya pájaro!* (La 2, 6/02/2011), con un share del 1.8% y el que más audiencia ha tenido de la muestra con un 29.3% es *Águila roja: La puerta misterios* (La 1, 26/09/2011), por lo que el rango de la muestra es de 27.5. La audiencia media de todos los programas de la muestra es de 8.96 (DT=5.33). Teniendo en cuenta el origen de la producción, la audiencia media de los programas nacionales es superior al de la muestra, con 10.78 (DT=6.66), siendo el programa nacional con menos audiencia un largometraje – *Caminos cruzados* (La 2, 11/07/2011)- de coproducción española, francesa e italiana, que obtuvo un 1.90 de share y el que mayor audiencia tuvo fue el espacio anteriormente mencionado de *Águila roja: La puerta misterios* (La 1, 26/09/2011). Si se analizan los espacios de la muestra realizados en EE.UU. el que menor audiencia he tenido es el mencionado *Criando malvas: ¡vaya pájaro!* (La 2, 6/02/2011) y el que más, con un 21.5%, es la película *La búsqueda* (La 1, 6/02/2011). La audiencia media de los programas estadounidenses es inferior a la nacional, con un 8.41 (DT=4.28). En lo que respecta a los programas realizados en otro país de Europa diferente a España, la

audiencia media es menor a las anteriores ($M=3.56$, $DT=0.75$). Entre los programas analizados en esta categoría, el espacio con menor audiencia es la película *La condesa rusa* (La 2, 29/09/2011) con un 2.80% de audiencia. El programa con mayor índice de audiencia en esta categoría, con un 4.30%, es la película *Días de gloria* (La 2, 3/02/2011).

Habría que destacar, a la vista de estos datos, que los programas de ficción nacional han tenido mejores índices de audiencia, tal y como evidencia el share de la serie *Águila roja: La puerta misterios* (La 1, 26/09/2011), que es el mayor de los 114 programas de la muestra. Además, analizando la ficción en función del origen de la producción también destaca la ficción nacional, con una media superior a la estadounidense y a la ficción realizada en otro país de Europa diferente a España.

Tabla 6.5. Relación programas de la muestra

Programa	Cadena	Cuota de pantalla (audiencia)	Origen	Tipo de programa
La República	La 1	17,4	España	Serie
La mari: el único camino	La 1	12,8	España	Largometraje
Cuéntame cómo pasó: El último cartucho	La 1	21,9	España	Serie
Teresa, el cuerpo de cristo	La 1	5,4	España	Largometraje
La búsqueda	La 1	21,5	Estados Unidos	Largometraje
El último rey de Escocia	La 2	3,6	Otro lugar	Largometraje
La distancia	La 2	3,6	España	Largometraje
El golpe	La 2	6,5	Estados Unidos	Largometraje
Días de gloria	La 2	4,3	Otro país de Europa	Largometraje
Mujeres desesperadas: ni se me ocurriría suicidarme	La 2	1,9	Estados Unidos	Serie
Mujeres desesperadas: un vuelo muy peligroso	La 2	3,5	Estados Unidos	Serie
Criando malvas: ¡vaya pájaro!	La 2	1,8	Estados Unidos	Serie
El barco: el fantasma pirata	Antena 3	20,4	Otro lugar	Serie
Gavilanes: Lucía y Frank vuelven a acercarse	Antena 3	9,7	España	Serie
Señor y señora Smith	Antena 3	12,4	Estados Unidos	Largometraje
La sombra de la sospecha	Antena 3	8,8	Estados Unidos	Largometraje
Falsa identidad	Antena 3	10,8	Estados Unidos	Largometraje
Los ángeles de Charlie	Antena 3	9,1	Estados Unidos	Largometraje
Los protegidos: no quiero ser normal	Antena 3	8,4	España	Serie
Los protegidos: el robo	Antena 3	16,4	España	Serie
Ncis: los ángeles: recompensa	Cuatro	5	Estados Unidos	Serie

Programa	Cadena	Cuota de pantalla (audiencia)	Origen	Tipo de programa
Ncis: los ángeles: absolución	Cuatro	6,8	Estados Unidos	Serie
El fuego de la venganza	Cuatro	6,8	América Latina	Largometraje
Mentes criminales: el artista	Cuatro	7,3	Estados Unidos	Serie
Mentes criminales: más zorro	Cuatro	4,8	Estados Unidos	Serie
La maldición de la tumba de Tutankamón	Cuatro	7,3	Otro lugar	Largometraje
C.S.I: Miami: fusión	Telecinco	14,1	Estados Unidos	Serie
C.S.I: Nueva York: sospechosos poco habituales	Telecinco	10,1	Estados Unidos	Serie
C.S.I: sin salida	Telecinco	10,8	Estados Unidos	Serie
Ángel o demonio: malak	Telecinco	15,9	España	Serie
Hospital central: no quiero un sueño sin ti	Telecinco	13,1	España	Serie
Se busca	La Sexta	6,9	Estados Unidos	Serie
La jungla 4.0	La Sexta	19,5	Estados Unidos	Largometraje
El mentalista: bola de fuego	La Sexta	9,6	Estados Unidos	Serie
El mentalista: código rojo	La Sexta	9,6	Estados Unidos	Serie
Bones: los huesos en la camioneta	La Sexta	7,2	Estados Unidos	Serie
Bones: el hombre que era mujer	La Sexta	4,7	Estados Unidos	Serie
Navy: doble identidad	La Sexta	6,8	Estados Unidos	Serie
Navy: nueve vidas	La Sexta	5,6	Estados Unidos	Serie
Navy: asesinato 2.0	La Sexta	5,5	Estados Unidos	Serie
Escudo humano: piloto	La Sexta	7	Estados Unidos	Serie
Águila roja: La puerta misteriosa	La 1	29,3	España	Serie
Sally hemings: historia de un escándalo	La 1	17,3	Estados Unidos	Largometraje
Cuéntame cómo pasó: hoy empieza todo	La 1	23,8	España	Serie
Deuda de sangre	La 1	12,5	Estados Unidos	Largometraje
El otro lado de la cama	La 1	8,5	España	Largometraje
Valkiria	La 1	18,4	Otro país de Europa	Largometraje
La sal de este mar	La 2	2,7	Otro lugar	Largometraje
25 kilates	La 2	2,4	España	Largometraje
El hombre tranquilo	La 2	4,5	Otro país de Europa	Largometraje
La condesa rusa	La 2	2,8	Otro lugar	Largometraje
Mujeres: Amores y desamores	La 2	2,3	España	Serie
Mujeres: ¿Se acabaron los secretos?	La 2	3,4	España	Serie
Kill switch	Antena 3	7,3	Estados Unidos	Largometraje
El barco: las tripas de bobby el oso	Antena 3	15,6	España	Serie
La montaña embrujada	Antena 3	16,4	Estados Unidos	Largometraje
Algo pasa en las vegas	Antena 3	12,7	Estados Unidos	Largometraje
Falling skies: muerte silenciosa	Cuatro	7	Estados Unidos	Serie
Falling skies: santuario	Cuatro	7	Estados Unidos	Serie

Programa	Cadena	Cuota de pantalla (audiencia)	Origen	Tipo de programa
Mentes criminales: conducta sospechosa (asfixia)	Cuatro	6,8	Estados Unidos	Serie
Mentes criminales: sin nombre, sin cara	Cuatro	7	Estados Unidos	Serie
Hellboy 2: el ejército dorado	Cuatro	7,6	Estados Unidos	Largometraje
Ladrones de mentes	Cuatro	6,2	Estados Unidos	Largometraje
Parejología 3x2	Telecinco	9,3	España	Serie
El cuerpo del delito: punto de origen	Telecinco	7,7	Estados Unidos	Serie
C.S.I.: Miami: no veas el mal	Telecinco	11,8	Estados Unidos	Serie
Homicidios: sexo, mentiras y cintas de vídeo	Telecinco	14	España	Serie
Tierra de lobos: yo te maldigo	Telecinco	15,7	España	Serie
Cheers: El síndrome de Blitskerg	Telecinco	8,8	España	Serie
Juego con la muerte	La Sexta	3,9	Otro lugar	Largometraje
El tren de las 3.10	La Sexta	4,5	Estados Unidos	Largometraje
BuenAgente: El agobio	La Sexta	4,3	España	Serie
BuenAgente: El padre de Sebas	La Sexta	4	España	Serie
The score	La Sexta	6	Otro lugar	Largometraje
Navy: dos caras	La Sexta	4,7	Estados Unidos	Serie
Navy: engaño	La Sexta	5,8	Estados Unidos	Serie
Navy: durmiente	La Sexta	5,7	Estados Unidos	Serie
Los misterios de Laura: el misterio de los diez desconocidos. 1ª parte	La 1	20	España	Serie
La isla	La 1	12,1	Otro lugar	Largometraje
Dragón rapide	La 1	7,6	España	Largometraje
La isla de Nim	La 1	18,2	Otro lugar	Largometraje
Caminos cruzados	La 2	1,9	Otro país de Europa	Largometraje
Segundo asalto	La 2	2,8	España	Largometraje
Un puente lejano	La 2	6,4	Otro país de Europa	Largometraje
Crimen imperfecto	La 2	3	España	Largometraje
Abuela de verano: a de animales	La 2	3,1	España	Serie
Transporter 3	Antena3	15	Otro país de Europa	Largometraje
Supersalidos	Antena3	9,5	Estados Unidos	Largometraje
Los quien	Antena3	7,1	España	Serie
El evento	Antena3	5,1	Estados Unidos	Serie
La leyenda del zorro	Antena3	10,7	América Latina	Largometraje
Doctor mateo: De cómo hay cadenas que son imposibles de romper	Antena3	11,3	España	Serie
Hawai 5.0: confianza	Cuatro	7,9	Estados Unidos	Serie
Hawai 5.0: el cerco	Cuatro	6,3	Estados Unidos	Serie
House: qué noche la de aquel día	Cuatro	6,6	Estados Unidos	Serie
House: a otra cosa	Cuatro	7,5	Estados Unidos	Serie
Mentes criminales: hoy lo hago	Cuatro	8,7	Estados Unidos	Serie

Programa	Cadena	Cuota de pantalla (audiencia)	Origen	Tipo de programa
Mentes criminales: represalias	Cuatro	7,9	Estados Unidos	Serie
Destino final 3	Cuatro	9,2	Estados Unidos	Largometraje
C.S.I. Las Vegas: neverland	Telecinco	11,1	Estados Unidos	Serie
C.S.I. Miami: tierra de nunca jamás	Telecinco	12,3	Estados Unidos	Serie
Ángel o demonio: más allá del fin de los tiempos	Telecinco	12,3	España	Serie
La que se avecina: una argucia, una yonqui y un vecino al borde de la muerte	Telecinco	17,4	España	Serie
Bones: un anochecer en el museo de huesos	La Sexta	8,4	Estados Unidos	Serie
Bones: la chica de la arena	La Sexta	4,1	Estados Unidos	Serie
Naúfrago	La Sexta	9,7	Otro lugar	Largometraje
El mentalista: secuoya roja	La Sexta	7,5	Estados Unidos	Serie
El mentalista: mano roja	La Sexta	5,8	Estados Unidos	Serie
Rocky IV	La Sexta	6,5	Estados Unidos	Largometraje
Navy: reunión	La Sexta	5,2	Estados Unidos	Serie
Navy: encadenados	La Sexta	6,7	Estados Unidos	Serie
Undercovers: artilugios	La Sexta	3,8	Estados Unidos	Serie
Undercovers: fuga	La Sexta	5,4	Estados Unidos	Serie
Undercovers: no sin mi hija	La Sexta	5,6	Estados Unidos	Serie

6.2.3. Libro de códigos

Para poder medir las variables, el investigador debe elaborar un libro de códigos y una ficha de análisis. El libro de códigos o *codebook* (ANEXO 1) especifica con gran detalle cómo debe codificarse cada una de las variables. Así, se indicará en él una descripción de la variable a medir y toda aquella información que el analista considere oportuna con el fin de realizar una correcta codificación. Normalmente, es un documento amplio, ya que contiene instrucciones muy específicas con el fin de que los codificadores completen con éxito el trabajo de análisis. Este libro fue entregado a los codificadores, quienes tuvieron que leerlo en profundidad para poder interiorizar los conceptos clave de cara a una utilización óptima del mismo. Paralelo a la elaboración de un libro de códigos, se creó la ficha de análisis o *coding form* –también llamadas hoja de registro, plantillas de datos (Krippendorff, 1990) o plantilla de codificación- que contenía, de forma abreviada a modo de enunciado, las variables que se pretendían medir en el estudio (ANEXO 2). Ha sido esta ficha de análisis la que ha permitido

registrar los códigos numéricos con los que se ha podido trabajar tras el proceso de codificación.

Para el análisis de los programas de ficción y de sus personajes, se utilizó un libro de códigos elaborado a partir de los estudios desarrollados por Harwood y Anderson (2002), Igartua, del Río, Álvarez y del Río (1998), Igartua, Barrios y Ortega (2012), Koeman, Peeters y D'Haenes (2007), Mastro y Greenberg (2000), Mastro y Behm-Morawitz (2005), Neuendorf (2002) y Potter y Warren (1998).

En la investigación que nos ocupa se establecieron diez grandes grupos de variables que a su vez se dividieron en otras variables y categorías que aportaban datos fundamentales con los que analizar la noticia. Los diez grandes grupos de variables son: datos de identificación básicos; datos referidos al programa; aspectos narrativos del personaje; aspectos socio-demográficos del personaje; características físicas del personaje; comportamientos violentos del personaje; comportamientos violentos dirigidos contra el personaje; comportamientos problemáticos de salud manifestados por el personaje; temas de conversación desplegados por el personaje; y, rasgos de personalidad del personaje.

1. *Datos de identificación básicos.* En este apartado se evaluaron los siguientes aspectos: número del personaje –en función de la numeración realizada tras obtener una lista de todos los personajes a analizar-, número de programa –al igual que los personajes, los programas han sido numerados para facilitar su identificación-, número de codificador –se asignó un número a cada uno de los codificadores que participaron en el proyecto¹³⁹-, fecha de emisión del programa, día de la semana de emisión y cadena de televisión de emisión del programa.

2. *Datos referidos al programa.* Este apartado estaba integrado por las siguientes variables:

- a) Origen de la producción: 0 = no identificado, 1 = origen nacional, España, 2 = Estados Unidos, 3 = otro país europeo, 4 = América Latina, 5 = otro país.
- b) Tipo de programa: 1 = película largometraje, 2 = serie, serial, comedia de situación, miniserie o serie procedimental como *CSI*, *House* o *Bones*.
- c) Hora de inicio del programa (Hora, minuto).

¹³⁹ En el proyecto colaboraron ocho codificadores: María Marcos Ramos, Valeriano Piñeiro Naval, Nuria Tena Pérez, Ava Mariana Gómez Daza, Ana Blanca Meister Monzón, José Seoane Riveira, Aroa Santos Gómez e Isabel María Martín Avedillo. De ellos, dos eran estudiantes de doctorado que realizaban su tesis doctoral en el Observatorio de Contenidos Audiovisuales y seis eran estudiantes de último curso de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Salamanca que realizaron su práctica laboral tutelada en el Observatorio.

- d) Hora de finalización del programa (Hora, minuto).
- e) Duración del programa: en minutos, excluyendo la publicidad.
- f) Género de la serie o programa: a la hora de codificar, se tuvo en cuenta el género dominante en el programa, aunque hubiera varios: 1 = comedia, 2 = drama, 3 = *dramedy*, 4 = thriller, 5 = de acción, 6 = de aventuras, 7 = romántico, 8 = biográfico, 9 = policiaco, 10 = falso documental, 11 = horror, terror, 12 = fantástico y/o ciencia-ficción, 13 = de catástrofes, 14 = histórico, 15 = bélico, 16 = western, 17 = cine negro, 18 = musical.
- g) Lugar en el que se desarrollaba la acción principal dentro del programa: 1 = España, 2 = otro país de Europa, 3 = Estados Unidos, 4 = América Latina, 5 = otro lugar.

3. *Aspectos narrativos del personaje*. Se evaluaron dos aspectos: el tipo de personaje y el rol narrativo del personaje, teniendo en cuenta que en un programa puede haber más de un protagonista –caso de las series o películas corales-, antagonista o secundarios protagonistas. El *tipo de personaje* (Mastro y Greenberg, 2000) se evaluó con el código 1 para los personajes principales. Para saber cuando un personaje es principal se tuvo en cuenta su presencia esencial para el desarrollo de la línea narrativa, así como su aparición en torno a un 50% o más del programa. El código 2 se utilizó para los personajes secundarios, aquellos que están envueltos en la línea narrativa del programa, pero no son esenciales en la misma ni tienen una presencia superior al 50% del programa. El código 3 se utilizó para el *background*, formado por aquellos personajes que tienen una presencia no esencial, periférica, o aparecen en el programa de manera muy episódica.

El *rol narrativo del personaje* en el programa se evaluó mediante el siguiente código: 1 = protagonista, quien realiza las acciones más importantes de la historia; la estructura dramática descansa sobre él y sus acciones; 2 = antagonista o villano, quien es el personaje principal que se opone a las acciones del protagonista; 3 = secundario protagónico, son aquellos que están estrechamente relacionados con el personaje principal; su participación dentro de la historia es importante y sus acciones son dirigidas en la misma dirección que las acciones del protagonista; 4 = secundario no protagónico cuya participación dentro de la historia no es tan relevante, dado que tiene una presencia no esencial y que no se relaciona estrechamente con ningún personaje protagonista ni antagonista. Además, se ha tenido en cuenta el número de apariciones del personaje codificándose de la siguiente manera: 1 = aparece en 1 ocasión; 2 =

aparece en 2 ó 3 ocasiones, es decir, aparece en 2 ó 3 secuencias¹⁴⁰ en todo el programa; 3 = aparece 4 o más ocasiones durante el programa, esto es, aparece en más de 4 secuencias en todo el programa.

4. *Aspectos socio-demográficos del personaje*¹⁴¹. Se evaluaron las siguientes variables centradas en el personaje:

- a) Sexo: 1 = masculino, 2 = femenino
- b) Orientación sexual: 0 = no identificable, 1 = heterosexual, 2 = homosexual, 3 = bisexual, 4 = transexual.
- c) Grupo de edad (Neuendorf, 2002): 1 = niño (se codificó como niño el personaje que representaba entre 0 y 12 años de edad. El codificador los podía identificar por la estatura, forma de expresarse, actividades que practicaba, indumentaria acorde a la edad, por estudiar en la escuela primaria o la mención de la edad en el transcurso de la trama); 2 = adolescente (se codificó como adolescente al personaje que estudia el nivel de secundaria, Bachillerato o FP y que se encuentre entre 13 y 17 años de edad, que practicara actividades acorde a esta categoría, como salir con amigos a pasear a lugares para jóvenes. Otra de las referencias a las que pudo recurrir el codificador es observar en el personaje obligaciones escolares o laborales que puedan vincularlo con este rango, o bien, por la mención de la edad en el transcurso de la trama), 3 = adulto joven (*young adult*, será el personaje que se puede clasificar entre 18 y 30 años de edad, por pertenecer al grado universitario o trabajar, por su lenguaje y forma de expresión, indumentaria, o bien, por la mención de la edad en el transcurso de la trama), 4 = adulto (*mature adult*, será el personaje que muestra características físicas o prácticas de personas entre 31 y 64 años de edad y puede identificarse por ocupar puestos laborales y

¹⁴⁰ Según se indica en el libro de códigos, en cinematografía, una *secuencia* es un conjunto de tomas que tienen una unidad narrativa. Se dividen en *escenas*, que tienen una unidad de espacio y de tiempo. Cada escena puede estar integrada por uno o más *planos*. La escena es una parte del discurso audiovisual que se desarrolla en un solo escenario y que por sí misma no tiene sentido dramático completo, sino al unirse a otras escenas para crear una secuencia. La secuencia es una serie de escenas que forman parte de una misma unidad narrativa. La secuencia puede desarrollarse en un único escenario e incluir una o más escenas, o realizarse en diversos escenarios. La secuencia es la unidad dramática de espacio y tiempo. La secuencia nos indica siempre un espacio, si sucede en un interior (casa, estación, coche...) o un exterior (campo, calle, mar...), y un tiempo, si sucede de día o de noche.

¹⁴¹ En este apartado, así como en el quinto -características físicas del personaje-, se siguieron las siguientes instrucciones: la información se obtuvo a partir de lo que se veía o escuchaba en el programa en el que participaba el personaje, evitando las inferencias a partir de indicios subjetivos. Cuando se tuvieron que deducir los datos, había que hacerlo a partir de referencias objetivas y manifiestas, como podían ser aquellos que se apotaban en una ficha policial o por parte de una persona con capacidad para ello, como médicos. No se utilizaron bases de datos de Internet (como IMBD) para extraer información biográfica de los actores o actrices, porque lo que se debía codificar era el personaje y no el actor o la actriz que daba lugar a un determinado personaje.

ocupacionales, la vestimenta, o bien, por la mención de la edad en el transcurso de la trama), 5 = anciano (*elderly*, será el personaje que representa más de 65 años; el codificador podrá tomar como referencia su aspecto físico, las actividades que desempeña, el rol en el núcleo familiar, si es que pertenece a una familia).

d) Nivel de estudios¹⁴²: 0 = no se puede identificar; 1 = analfabeto, no sabe leer ni escribir; 2 = sin estudios; 3 = primarios, 4 = secundarios, ESO, Bachillerato o FP; 5 = universitarios.

e) Nivel socio-económico: 0 = no se puede identificar; 1 = bajo, es un personaje de clase obrera o clase baja, que no cubre satisfactoriamente sus necesidades básicas con sus ingresos económicos; 2 = medio, un personaje que trabaja para vivir, tiene cubiertas sus necesidades y se puede permitir algunos pequeños lujos; 3 = alto, un personaje que no depende de su trabajo para mantener su nivel de vida o que tiene un trabajo que le permite disfrutar de muchos lujos no accesibles para la mayoría.

f) Práctica religiosa: 1 = muestra una actitud religiosa (personaje que durante el desempeño de su papel muestra actitudes o prácticas religiosas tales como rezar, asistir a oficios, lectura de libros sagrados, etc. Hay que codificar “1” cuando la práctica religiosa es continua, no cuando solo hay una actuación religiosa puntual, como puede ser la participación del personaje como invitado en una boda, siendo un hecho excepcional a lo largo del programa); y, 2 = no muestra actitud religiosa.

g) La ocupación laboral se codificó a partir de un listado establecido por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) y la Clasificación Nacional de Actividades Económicas (CNAE) del INE. El listado de profesiones utilizados en la codificación de esta variable es el siguiente: 0 = no se puede identificar; 1 = empresario, director y profesional de cuadro superior (empresario de una gran empresa de más de 50 empleados, directivo de grandes empresas, como bancos, y profesionales como abogados o médicos en trabajos de carácter privado; por lo general, se requiere estudios superiores y cargo de responsabilidad). Por ejemplo, director de una empresa, director hospital, director de un gabinete de abogados, director colegio, director de la policía, etc. También técnicos y funcionariado de la

¹⁴² Para codificar el nivel de estudios, los codificadores siguieron las siguientes instrucciones: se podía deducir a partir de la forma de actuar, hablar o comportarse del personaje. También se podía deducir a partir de su profesión, aunque no en todos los casos existía una correspondencia clara entre “nivel de estudios” y “ocupación”; por ejemplo, un juez ha de tener estudios universitarios, al igual que un médico; sin embargo, a menos que se exprese, no es evidente que un personaje con ocupación de empresario debía tener estudios universitarios.

administración pública de cuadro superior, como jefes de servicio, área, etc.; 2 = empresario, técnico y profesional cuadro medio (empresario de pequeña empresa, directivo medio de grandes empresas, como directores de gabinetes de Comunicación o de Recursos Humanos; también se requiere estudios superiores pero no es necesario poseer un cargo de alta responsabilidad). Por ejemplo, periodistas, médicos, abogados, profesores, etc.; 3 = empleado de oficina. Por lo general no requerirá estudios universitarios pero sí cierta formación para acometer labores de ofimática. Por ejemplo, secretaria, oficinista, administrativo, etc.; 4 = pequeño comerciante, trabajador autónomo. Persona que regente un pequeño negocio como una tienda, un bar, una peluquería, etc.; 5 = trabajador cualificado que precisa formación específica para acometer trabajos manuales, como encargado de cierta maquinaria, obrero especializado en una fábrica, peluquero, panadero, mecánico, etc.; 6 = trabajador no cualificado de empresa que no tiene requiere formación o titulación específica para su desarrollo, como trabajador de cadenas de montaje o empleada en el servicio doméstico, trabajador en limpieza, portero de los edificios, camarero, conserje, barrendero, etc.; 7 = agricultor, ganadero, pesca, minería, etc. y otras actividades relacionadas con sector primario; 8 = religioso (sacerdote, monja, etc.); 9 = policía, miembro de las fuerzas de seguridad del estado, militar, investigador privado y seguridad privada; 10 = deportista, artista o profesional del espectáculo (actor o actriz, cantante, novelista, director de cine o similar). Un productor o empresario del sector audiovisual deberá codificarse como 1 “empresario” o 2 “pequeño empresario”, en función del tamaño de la organización de su empresa); 11 = jubilado y/o pensionista; 12 = parado o desempleado; 13 = estudiante; 14 = trabajo doméstico no remunerado; 15 = no tiene una ocupación profesional estable; 16 = se dedica a actividades de tipo delictivo, y, 17 = otra profesión no contemplada en el listado anterior.

h) Estado civil. La codificación de esta variable se realizó en función de la especificación del estado civil en el transcurso de la trama o por la deducción del codificador. En caso de haber cambio de estado civil en el personaje en el mismo programa, se codificó el estado civil inicial con el que aparece el personaje en el programa. Así, se codificó con 0 cuando no se identificó, con 1 cuando el personaje era soltero, con 2 cuando está casado o vive en cabeza. Si está divorciado se codificó con 3 y si es viudo con un 4.

i) Cambio de estado civil a lo largo del programa. Si el personaje modificaba su estado civil durante el programa, se codificó de la siguiente manera: 0 = no identificado el estado civil; 1 = ningún cambio; 2 = a casado o vivir en pareja; 3 = a divorciado o separado; 4 = a viudo.

j) Nacionalidad del personaje. Este ha sido uno de los aspectos más relevantes del estudio. Dado que en muchas ocasiones fue difícil discernir el lugar de nacimiento del personaje, la identificación de este criterio se realizó a partir de un conjunto de rasgos o atributos que debían ser evaluados conjuntamente o de forma separada:

a) El lugar de nacimiento del personaje siempre que hubieran menciones explícitas sobre este aspecto en el programa.

b) El lugar de nacimiento de uno de los progenitores del personaje, ya que se contempló la posibilidad de ser “inmigrante de segunda generación” cuando al menos uno de los progenitores hubiese nacido fuera del país.

c) Características biológicas o rasgos fenotípicos, como el color de la piel, la forma de los ojos y el tipo de peinado.

d) Características culturales como el modo de vestir, el nombre del personaje o el acento en el habla.

e) La motivación para estar en otro país (laboral, estudios, vacaciones). Las indicaciones que los codificadores debieron seguir fueron las siguientes. Por lo general, se clasificará como *inmigrante* a aquella persona que reside durante un período de tiempo prolongado en un país que no es el suyo y la razón principal es de tipo laboral –no se relaciona con los estudios, con un viaje de negocios o una estancia vacacional-. Por tanto, para clasificar a un personaje en esta variable no es necesario que este defina explícitamente su origen (soy “español”, nacional, etc.), ya que en muchos casos se podrá deducir a partir de cómo habla o se expresa –por el acento, por ejemplo-. La valoración de este aspecto se realizó siempre teniendo en cuenta el país en el que se desarrollaba la acción durante la mayor parte del tiempo narrativo. Si un personaje “vivía” en diferentes países a lo largo de la acción narrativa del programa se tuvo en cuenta: a) cuál era el país principal de la narración; b) en qué país se desarrollaba más como personaje.

La valoración de la nacionalidad se realizó siempre teniendo en cuenta el país en el que se desarrollaba la acción durante la mayor parte del tiempo narrativo. Tomando como referencia los criterios mencionados, se utilizó el siguiente código para clasificar la nacionalidad del personaje:

0 = no identificable claramente;

1 = nacional del país en donde se desarrollaba la acción principal en la narración.

Un personaje es “nacional” si reside en su país de procedencia. Por ejemplo, si la trama se desarrolla en España, y el personaje es español, se debía codificar como nacional; si la trama se desarrolla en México, y el personaje es mexicano, también se debía codificar como nacional. En cambio, si la acción se desarrolla en Estados Unidos y el personaje se define como español no podía clasificarse como “nacional del país”, sino como inmigrante. Ahora bien, no es necesario que el personaje se defina como “español” para calificarlo como tal, ya que en muchos casos se pudo deducir a partir de cómo hablaba o se expresaba.

2 = extranjero¹⁴³, aquella persona que procedía de otro país diferente al que reside pero que estaba en el país extranjero de forma pasajera o transitoria: por estudios, vacaciones o negocios...

3 = inmigrante¹⁴⁴, es aquel que abandonaba su país de origen y llegaba a otro país para establecerse en él y con un proyecto laboral concreto; también se codificó como “inmigrante” (de segunda generación) cuando al menos uno de los progenitores del personaje analizado no había nacido en el país en el que se desarrollaba la acción principal y se había establecido en otro país por una motivación laboral.

k) Origen geográfico¹⁴⁵. Se referiría al origen de nacimiento del personaje atendiendo a las grandes regiones mundiales. Era un aspecto independiente de la

¹⁴³ A los codificadores se les incluyó un ejemplo para que no tuvieran dudas a la hora de codificar. Por ejemplo, si la trama se desarrollaba en México, y el personaje era canadiense pero estaba en México por vacaciones o estudios, se codificaría como extranjero.

¹⁴⁴ El texto ejemplificador de esta categoría es el siguiente: si la trama se desarrolla en España, y el personaje es una persona ecuatoriana que llega a España con la idea de residir y trabajar permanentemente en este nuevo país, se codificará como *inmigrante*. También se considera *inmigrante* al hijo, de segunda generación, de un inmigrante; si el personaje es una niña marroquí que acude al colegio en España, donde se desarrolla la acción principal, su origen se clasifica como *inmigrante*, ya que presumiblemente sus padres llegaron a España para trabajar. También se considerará *inmigrante* a una niña nacida en España que su madre en la acción narrativa sea latinoamericana. Ahora bien, un “turista”, que por vacaciones, estudios o negocios, realiza una estancia transitoria en otro país no se clasificará como inmigrante sino como “extranjero”.

¹⁴⁵ A modo de ejemplo, un personaje “español” puede ser “nacional del país en donde se desarrolla la acción” si participa en una serie ambientada en España, pero será clasificado como “inmigrante” si participa en una película cuya acción se desarrolla en Latinoamérica.

nacionalidad. Los códigos de codificación fueron los siguientes: 0 = no identificable claramente; 1 = España; 2 = otro país de Europa; 3 = Estados Unidos; 4 = Canadá; 5 = Latinoamérica; 6 = Asia; 7 = África; y, 8 = Oceanía.

1) Grupo étnico¹⁴⁶: En esta categoría había que identificar al personaje según su grupo étnico a partir de los rasgos físicos y no del “origen geográfico” o la “procedencia”. Así, se clasificaron según estos códigos: 0 = no se puede identificar (debería ser una categoría residual); 1 = caucásico: personaje de tez blanca, aunque el resto de rasgos pueden ser variables, como estatura, color de ojos, etc.; 2 = negro: personaje de tez negra, cabello normalmente rizado, estatura alta, ojos oscuros; 3 = latino: personaje con tez morena y/o con rasgos indígenas, que hacen presuponer la procedencia azteca, maya o inca, por ejemplo; 4 = asiático: ojos rasgados, estatura media o baja, tez amarilla, morena o clara; 5 = árabe: personaje con tez morena, nariz pronunciada, cabello rizado y oscuro y cejas muy pobladas, en el caso de personajes masculinos; 6 = etnia gitana¹⁴⁷; 7 = posee rasgos de varias etnias, se podría denominar “mestizo”; y, 8 = otro grupo étnico

5. *Características físicas del personaje.* En esta categoría se codificaron las características físicas de cada uno de los personajes, siguiendo las indicaciones que se ofrecieron a los codificadores.

a) Altura: se codificó al hacer una comparación con otros personajes o con objetos cotidianos de los que habitualmente se sabe su tamaño, como un armario, una nevera, etc. Así, los códigos eran: 1 = bajo; 2 = medio; y, 3 = alto.

b) Altura en centímetros: se codificó de manera cuantitativa, indicando los centímetros, a fin de poder calcular posteriormente el Índice de Masa Corporal (IMC), que se computa dividiendo el peso entre la altura al cuadrado (kg/m^2).

c) Peso: no se midió la “corpulencia”, sino la relación entre edad, peso y altura que es la que determina el grado de obesidad o delgadez de una persona mediante los siguientes códigos: 1 = delgadez extrema: el personaje tenía un peso inferior al que se podría considerar como ideal, aproximadamente en un 30%; 2 = delgado:

¹⁴⁶ Por ejemplo, un personaje con *rasgos latinos* puede ser un ciudadano español (si está nacionalizado como tal) o haber nacido en España (al ser inmigrante de segunda o tercera generación).

¹⁴⁷ Se denominan gitanos, romaníes, zíngaros o pueblo gitano a una comunidad o etnia de origen indio, que data de los Reinos medios de la India, con rasgos culturales comunes aunque con enormes diferencias entre sus subgrupos. Se encuentran asentados principalmente en Europa, ya que de hecho son la mayor minoría étnica de la Unión Europea, aunque están presentes también, pero en menor proporción, en el resto del mundo.

el personaje tenía un peso inferior al que se podría considerar como ideal, aproximadamente entre un 10 y un 30%; 3 = constitución o complexión normal; 4 = obesidad ligera: se consideró cuando el personaje tuviera un pequeño sobrepeso, con respecto a lo que podría ser su peso idóneo, entre el 10 y el 30%; 5 = Obesidad extrema: el personaje sufría un gran exceso de grasa corporal, con respecto a lo que podría ser su peso idóneo, mayor del 30%.

d) Peso en kilogramos. Se codificó de manera cuantitativa –indicando los kilogramos- a fin de poder calcular posteriormente el Índice de Masa Corporal (IMC).

e) Color del cabello: se codificó con los siguientes códigos: 0 = no se aprecia; 1 = calvo; 2 = moreno, castaño; 3 = rubio; 4 = pelirrojo; y, 5 = otro color.

f) Color de los ojos. Los códigos eran: 0 = no se aprecia; 1 = claros: azules o verdes; 2 = oscuros: negros o marrones.

6. *Comportamientos violentos del personaje.* Se codificaron diferentes tipos o modos de violencia, a partir de la clasificación de Potter y Warren (1998). Cada una de las categorías se debía evaluar con una escala dicotómica en la que 0 era no y 1 era sí. Las categorías a evaluar por cada uno de los personajes fueron:

a) Realización o ejecución de “ataques físicos mayores” (*major physical assault*). Se codificó si el personaje se veía involucrado directamente, actuando como agresor, en actos de violencia física que provocan la muerte o un gran daño físico en uno mismo o en otra persona, como asesinatos, mutilamientos, grandes lesiones físicas, ataques severos sobre la gente.

b) Realización o ejecución de “ataques físicos menores” (*minor physical assault*). Se codificó si el personaje se veía involucrado directamente, actuando como agresor, en actos de violencia física que producen un daño menor o mínimo en uno mismo o en otra persona: bofetadas, puñetazos, patadas, que ocasionan como mucho heridas leves.

c) Realización o ejecución de actos que provocan “daños a la propiedad” (*harm to property*). Se codificó si el personaje se veía involucrado directamente, actuando como agresor, en actos de violencia física que se dirigían contra algún tipo de propiedad de otra persona: desde romper un jarrón con clara intención de dañarlo, hasta poner bombas en algún lugar, incendiar, actos de vandalismo en viviendas o lugares de trabajo, robos. También se incluyeron actos de agresión física indirecta, como intervenir en una propiedad para causar daño a un individuo: por ejemplo,

manipular el coche de alguien para que tenga un accidente.

d) Realización o ejecución de actos de “intimidación” (*intimidation*). Se codificó si el personaje se veía involucrado directamente, actuando como agresor, en actos de agresión verbal que se ejecutan para presionar o persuadir a alguien de manera nociva: extorsión, coerción, amenazas, hostigamiento.

e) Realización de “comentarios hostiles” (*hostil remarks*). Se codificó si el personaje se veía involucrado directamente, actuando como agresor, en actos de agresión verbal que buscasen dañar o herir el auto-concepto de otra persona: muestras de rechazo, insultos crueles, violentos o desagradables, comentarios maliciosos, hablar mostrando odio.

Se creó un índice de comportamiento violento (α de Cronbach = .66) a partir de la suma de las cinco variables señaladas.

7. *Comportamientos violentos dirigidos contra el personaje*. Partiendo de la clasificación de Potter y Warren (1998), se codificó si el personaje analizado sufría o era víctima de los siguientes tipos o modos de violencia –al igual que la categoría anterior, los comportamientos se codificaron en 0 cuando no era víctima y 1 cuando sí lo era-:

a) Sufre o es víctima de “ataques físicos mayores” (*major physical assault*). Se codificó si el personaje se mostraba involucrado directamente como víctima en actos de violencia física que provocaron su muerte o un gran daño físico: intentos de suicidio, asesinatos, mutilamientos, grandes lesiones físicas, ataques severos.

b) Sufre o es víctima de “ataques físicos menores” (*minor physical assault*). Se codificó si el personaje se mostraba involucrado directamente (como víctima) en actos de violencia física que le produjeron un daño menor o mínimo: bofetadas, puñetazos, patadas, que ocasionan como mucho heridas leves.

c) Sufre o es víctima de actos que provocan “daños a la propiedad” (*harm to property*). Se codificó si el personaje se mostraba involucrado directamente como víctima en actos de violencia física que se dirigieron contra sus posesiones: desde romper un jarrón con clara intención de dañarlo, hasta poner bombas en algún lugar, incendiar, actos de vandalismo en viviendas o lugares de trabajo, robos; contra las posesiones de las que el personaje es responsable o contra algún instrumento de su trabajo: por ejemplo, si a un policía alguien le quema su coche de patrulla. También se incluyó actos de agresión física indirecta, como intervenir en una propiedad para causar daño al personaje en cuestión (como manipular su coche para que tenga un accidente).

d) Sufre o es víctima de actos de “intimidación” (*intimidation*). Se codificó si el personaje se mostraba involucrado directamente como víctima en actos de agresión verbal que se ejecutaron para presionarle o persuadirle de manera nociva: extorsión, coerción, amenazas, hostigamiento.

e) Sufre o es víctima de “comentarios hostiles” (*hostil remarks*). Se codificó si el personaje se muestra involucrado directamente como víctima en actos de agresión verbal que buscaban dañar o herir su auto-concepto: muestras de rechazo, insultos crueles, violentos o desagradables, comentarios maliciosos, hablar mostrando odio.

Se creó un índice de victimización del personaje (α de Cronbach = .59) a partir de la suma de las cinco variables señaladas.

8. *Comportamientos problemáticos de salud manifestados por el personaje*¹⁴⁸. Se codificó con 1 si realizaba alguno de los comportamientos y con un 0 si no lo hacía, si el personaje analizado:

a) Bebía o tomaba alcohol, al menos en una ocasión en el programa.

b) Fumaba tabaco, al menos en una ocasión en el programa.

c) Tomaba fármacos, tranquilizantes, etc. con o sin prescripción médica pero de manera voluntaria, es decir, que no es obligado a hacerlo por alguien que le amenaza o engaña, al menos en una ocasión en el programa analizado.

d) Consumía drogas ilegales como heroína, cocaína, etc. pero de manera voluntaria, es decir, que no es obligado a hacerlo por alguien que le amenaza o engaña, al menos en una ocasión en el programa analizado.

e) Si presentaba una conducta alimentaria problemática que le lleve a padecer obesidad o delgadez extrema.

Se creó un índice de problemas de salud (α de Cronbach = .29) a partir de la suma de las cinco variables señaladas¹⁴⁹.

9. *Temas de conversación desplegados por el personaje*. Se codificó de manera dicotómica (0 = no, 1 = sí), si el personaje conversaba con otros personajes, al menos en alguna ocasión a lo largo del programa, sobre los siguientes temas: amor, violencia,

¹⁴⁸ La información se obtuvo a partir de lo que se mostraba en las imágenes en las que estaba presente el personaje. Cuando se tuvieron que deducir los datos, había que hacerlo a partir de referencias objetivas, como podían ser los que se apostasen en una ficha policial o por parte de una persona con capacidad para ello, como médicos.

¹⁴⁹ La fiabilidad de este índice es más baja que en los anteriores ya que es una variable que planteó diversos problemas en la codificación, ya algunos codificadores entendieron que el comportamiento debía verse y otros no.

amistad, sexo, dinero, diferencias sociales, trabajo, medio ambiente, salud, educación, familia, política, deporte, racismo e inmigración.

Se creó un índice de riqueza conversacional (α de Cronbach = .67) del personaje a partir de la suma de las quince variables señaladas.

10. *Rasgos de personalidad del personaje.* Tomando como referencia los estudios de Igartua, del Río, Álvarez, García, García, Garrachón, Pérez, Polo y Yañez (1998) y de Igartua, Barrios y Ortega (2012) se evaluó, mediante una escala de tres puntos, en qué medida una serie de rasgos o atributos caracterizaban la personalidad del personaje analizado. Se incluyó el valor numérico 0 como no identificable para cada variable, aunque se indicaba que debía ser una categoría residual a utilizar únicamente en aquellos personajes sobre los que existe muy poca información, dada su baja presencia a lo largo del programa analizado. Como regla general, la información sobre los rasgos de personalidad no se aportó sobre los personajes que tuvieron una aparición menor en el programa, aquellos que aparecían solo una vez, aunque todo dependió del tipo de aparición del personaje, ya que en una única aparición se podría dar cuenta de manera muy eficiente de su personalidad. Los códigos que se utilizaron para medir la personalidad fueron: 0 = no se puede codificar aunque debería ser una categoría residual; 1 = el rasgo o atributo no es característico del personaje; 2 = el rasgo o atributo define parcial o moderadamente la personalidad del personaje; 3 = el rasgo o atributo define perfectamente la personalidad del personaje. Los rasgos o atributos que se midieron de cada uno de los personajes fueron los siguientes: amistoso¹⁵⁰, abierto o extrovertido¹⁵¹, bueno o de buen corazón¹⁵², desleal o traicionero¹⁵³, injusto¹⁵⁴, agresivo¹⁵⁵, inteligente¹⁵⁶, trabajador¹⁵⁷, agradecido¹⁵⁸, conflictivo¹⁵⁹, racista¹⁶⁰ e

¹⁵⁰ Persona que se relaciona con los que lo rodean y forma lazos afectivos con las personas con cierta facilidad; enfrenta sus relaciones con las personas de manera cálida y afectuosa.

¹⁵¹ Persona sociable que disfruta con las relaciones sociales y busca el contacto y la comunicación con otras personas. Ausencia de timidez. Una persona extrovertida tiene tendencia a socializar con facilidad y a sobresalir en las reuniones sociales.

¹⁵² Persona bondadosa, bonachona, que es capaz de hacer favores a los demás de manera desinteresada y sin esperar nada a cambio.

¹⁵³ Persona que actúa sin lealtad. Traidor, deshonesto, no actúa correctamente y es más perjudicial de lo que parece a simple vista.

¹⁵⁴ Persona que no es justa o equitativa, que toma decisiones de manera sesgada en base a sus propios intereses personales.

¹⁵⁵ Persona que tiende a la violencia, propensa a faltar al respeto, a ofender o a provocar a los demás.

¹⁵⁶ Persona brillante, con alta capacidad racional, que valora las diferentes opciones en vez de tomar una decisión apresurada; con capacidad para entender o comprender las cosas. Capaz de resolver situaciones complejas con cierta facilidad, cuando a otras personas les resultaría muy difícil.

¹⁵⁷ Persona muy aplicada al trabajo, muy esmerada en sus tareas y que aparentemente disfruta con ello.

¹⁵⁸ Persona que sabe agradecer a otras personas los favores o ayudas recibidas. Sabe reconocer que sus éxitos se deben, en parte, a las ayudas de otras personas y así lo reconoce cuando hay oportunidad.

intolerante¹⁶¹. A partir de estas variables se crearon dos índices: índice de rasgos positivos de personalidad (α de Cronbach = .88) e índice de rasgos negativos de personalidad (α de Cronbach = .78).

6.2.4. Codificación y fiabilidad

Antes de realizar el análisis definitivo resulta fundamental hacer una fase de pilotaje del proceso de codificación con los analistas. Así, se llevaron a cabo un entrenamiento y se pudo también comprobar si el libro de códigos mostraba alguna inconsistencia o si había alguna variable o categoría que presentaba algún problema, con lo que se podría modificar, en caso de que se considerase oportuno, antes del análisis definitivo.

En esta investigación se realizó un proceso de pilotaje de dos semanas de grabación en el año 2010, seleccionándose una semana completa en julio, del 19 al 25, y otra en octubre, del 18 al 24. Se identificaron un total de 88 programas: 53 de la semana de 19 al 25 de julio y 35 de la semana del 18 al 24 de octubre de 2010. Los minutos de ficción analizados fueron 5.473 –aproximadamente, 91 horas-, con una duración media de programa de 62.19 minutos ($DT^{162} = 32.52$). El número de largometrajes que se analizó fue 30, siendo más numeroso el número de series, de 55, entre seriales, miniserias y comedias de situación. En los 88 programas analizados se identificaron un total de 1.345 personajes¹⁶³. La media del número de personajes por programas fue de 15.28 ($DT = 5.92$), con un número mínimo de personajes por programa de 4 y un número máximo de 42.

¹⁵⁹ Persona que crea fácilmente conflictos con otras personas, que concibe que las relaciones sociales con los demás están rodeadas de conflicto, lo que provoca una convivencia difícil y poco armoniosa.

¹⁶⁰ Persona que se expresa en términos racistas o que manifiesta gestos o conductas no verbales de rechazo hacia otras personas simplemente porque pertenecen a un grupo étnico o cultural diferente del propio. Será una persona que discrimina con facilidad, porque considera que unos grupos étnicos o culturas son superiores a otras.

¹⁶¹ Persona rígida, intransigente y dura que no respeta las ideas, creencias o prácticas de los demás cuando son diferentes o contrarias a las propias. Una persona intolerante carece de la habilidad para tolerar algo. Puede dar lugar a que la persona muestre una actitud irrespetuosa hacia las opiniones o características diferentes de las propias, y a perseverar en la propia opinión a pesar de las razones que se puedan esgrimir contra ella.

¹⁶² *DT* significa Desviación Típica.

¹⁶³ En el año 2010, la definición de personaje utilizada fue la siguiente: El análisis de los personajes se centrará en aquellos que sean humanos, dejando al margen los animales, los extraterrestres y los personajes de animación (dibujos animados, cartoon). Dentro de los personajes humanos, sólo se tendrán en cuenta aquellos que cumplan el siguiente requisito: para que un personaje forme parte del análisis deberá aparecer a lo largo del programa (en más de una ocasión) y tener alguna frase de diálogo con otros personajes (talking individuals) (Igartua, Barrios y Ortega, 2012).

Tabla 6.6. Descripción de la muestra analizada

Cadenas	Nº de programas analizados	Nº de personajes analizados
La 1	11	175
La 2	29	373
Antena 3	11	213
Cuatro	11	183
Tele 5	8	131
La Sexta	18	270
N total	88	1.345

En este proceso de pilotaje participaron cuatro analistas con formación en Comunicación Audiovisual¹⁶⁴ y métodos de investigación. Antes de iniciar la codificación, recibieron un cursillo de preparación con el fin de familiarizarse con la tarea de análisis y codificación, estudiando en detalle el libro de códigos. Además, se habilitó un foro en la plataforma virtual de la Universidad de Salamanca (Studium) en el que se podían plantear aquellas dudas que se les presentaran durante el proceso, siendo resueltas entre todos los analistas y codificadores. De esta forma no se encontraron desamparados durante el proceso, con lo que se pudieron solventar las dudas para que la codificación se enriqueciera entre todos los componentes del equipo.

Dado que el siguiente paso, el de la codificación, es uno de los más importantes, “debe efectuarse de manera sistemática” (Igartua, 2006, p. 212), ya que uno de los objetivos del análisis de contenido es que pueda ser reproducible, es decir, que “cualquier analista que repita el proceso debe llegar a las mismas conclusiones” (Igartua, 2006, p. 212). Resulta fundamental que todos los analistas hayan interiorizado cada una de las variables y categorías, que entiendan lo mismo y que comprendan perfectamente el proceso. Tal y como indica Krippendorff (1990, p. 104),

“los observadores, codificadores y jueces deben estar familiarizados con la naturaleza del material que han de registrar, pero además deben ser capaces de manejar fiablemente las categorías y términos que componen el lenguaje de datos. No es fácil cumplir con este doble requisito”.

¹⁶⁴ Los codificadores que participaron en esta investigación fueron: Eduardo Soria Cáceres, María Marcos Ramos, Salvador Alvidrez Villegas y Valeriano Piñeiro Naval. Tres de los analistas estaban realizando su tesis doctoral en el Observatorio de Contenidos Audiovisuales y uno de los analistas realizó en este Observatorio su práctica laboral tutelada. En el año 2011, los codificadores fueron: María Marcos Ramos, Valeriano Piñeiro Naval, Nuria Tena Pérez, Ava Mariana Gómez Daza, Ana Blanca Meister Monzón, José Seoane Riveira, Aroa Santos Gómez e Isabel María Martín Avedillo.

Para que el método sea lo más eficaz posible, se recomienda que las personas implicadas en la elaboración y desarrollo del libro de códigos, así como en la definición de las variables, no participen como analistas.

En la fase de la codificación, el analista debe revisar cada una de las muestras y anotar en la hoja de códigos lo que estime oportuno en cada una de las variables y categorías propuestas en el libro de códigos. De esta manera el método es objetivo, ya que el analista debe analizar cada uno de los mensajes en función de lo establecido en el libro y no de sus propias inferencias. Es en esta fase cuando se asignan números a cada una de las variables y categorías. Para que posteriormente se pueda efectuar una doble codificación de al menos el 10% de la muestra –para poder estimar la fiabilidad del proceso de codificación- se requiere que participen dos o más codificadores (Neuendorf, 2002). Si se siguen estas pautas, se garantiza la fiabilidad y validez del proceso de medición, puesto que además se hace posible la replicación y la generalización de resultados (Igartua, 2006).

Una de las características más importantes de la técnica de análisis de contenido es su fiabilidad, ya que si los individuos que participan en el análisis y los procesos son fiables, los resultados de la investigación serán válidos (Krippendorff, 1990).

Riffe, Lacy y Fico (1998) establecieron que la cantidad de datos de un estudio de análisis de contenido depende de los siguientes factores: de una adecuada definición y operacionalización de las variables, del entrenamiento de los codificadores y de la evaluación matemática de la fiabilidad intercodificadores. La fiabilidad del proceso de codificación es, por tanto, un fase importante que determinará la calidad de la investigación realizada. Igartua (2006, p. 15) define la fiabilidad intercodificadores como el “grado de consenso o acuerdo alcanzado entre diferentes codificadores que, de forma separada, han analizado un mismo material con el mismo instrumento de evaluación”. El proceso a realizar es, someramente, el siguiente: se selecciona al menos una muestra del 10% de los contenidos y se analiza por varios codificadores. Una vez codificados los datos, éstos se someten a fórmulas matemáticas que determinan el grado de acuerdo entre los codificadores. Son varios los coeficientes que permiten evaluar la fiabilidad del proceso de codificación. Entre los más importantes, cabe destacar el porcentaje de acuerdo, la fórmula de Holsti, el Alpha de Krippendorff¹⁶⁵ (α_k), el coeficiente kappa de Cohen y el índice Pi de Scott. Hay otros coeficientes, basados en el

¹⁶⁵ KALPHA es la macro de SPSS desarrollada por Hayes y Krippendorff (2007) para evaluar el coeficiente Alpha de Krippendorff en SPSS.

principio de correlación o covariación que también puede ser utilizados como el rho de Spearman o la r de Pearson.

En la fase de pilotaje, una vez concluida la fase de codificación, se realizó un análisis sobre un 15% de los programas de la muestra total ($n=14$, con 210 personajes) para calcular la fiabilidad del proceso de codificación (*intercoder reliability*). Para calcular la fiabilidad intercodificadores se utilizó el coeficiente de acuerdo observado¹⁶⁶ (AO) y el coeficiente Alpha de Krippendorff (α_k).

La media en el índice de acuerdo observado –en las 69 variables consideradas– fue $AO = .85$, siendo el valor más bajo encontrado de $.60$ –en la variable de personalidad “tolerante”–. La media en el coeficiente Alpha de Krippendorff (α_k) fue de $\alpha_k = .70$. Una de las variables que más importaban en este estudio es la de “nacionalidad” que arrojó un valor muy aceptable ($AO = .93$, $\alpha_k = .77$).

Por debajo del valor crítico de $.60$ en el coeficiente Alpha de Krippendorff (α_k) se encontraron 19 variables. De estas, las que peores resultados tuvieron fueron las siguientes: cometer actos que provocan daños a la propiedad ($AO = .91$; $\alpha_k = .51$), ser víctima de actos que provocan daños a la propiedad ($AO = .97$; $\alpha_k = .51$), hablar sobre diferencias sociales ($AO = .93$; $\alpha_k = .54$), hablar sobre medio ambiente ($AO = .97$; $\alpha_k = .34$), hablar sobre educación ($AO = .86$; $\alpha_k = .52$), hablar sobre deporte ($AO = .97$; $\alpha_k = .43$), hablar sobre inmigración ($AO = .97$; $\alpha_k = .53$) y la evaluación de los rasgos de personalidad: desleal ($AO = .82$; $\alpha_k = .47$), trabajador ($AO = .65$; $\alpha_k = .50$), desconfiado ($AO = .63$; $\alpha_k = .41$), agradecido ($AO = .70$; $\alpha_k = .51$), conflictivo ($AO = .87$; $\alpha_k = .41$) y tolerante ($AO = .60$; $\alpha_k = -.15$).

Por el contrario, las que mejores datos presentaron fueron las siguientes: origen programa ($AO = 1$; $\alpha_k = 1$), tipo programa ($AO = .94$; $\alpha_k = .88$), duración ($AO = .99$, $\alpha_k = .99$), lugar de acción ($AO = 1$; $\alpha_k = 1$), sexo ($AO = 1$; $\alpha_k = 1$), edad ($AO = .91$; $\alpha_k = .85$), origen personaje ($AO = .97$; $\alpha_k = .94$), grupo étnico ($AO = .98$; $\alpha_k = .91$), práctica religiosa ($AO = .99$; $\alpha_k = .96$), realización o ejecución de “ataques físicos mayores”

¹⁶⁶ El coeficiente de acuerdo analiza si los codificadores coinciden exactamente en los valores asignados a una variable tras codificar una muestra de mensajes. Es un valor que va de 0 a 1, por lo tanto, cuanto más cercano sea el valor a 1 mayor acuerdo hay entre los codificadores. El coeficiente Alfa de Krippendorff está diseñado para calcular el acuerdo interjueces para todo tipo de variables atendiendo a su nivel de medida. Al igual que el coeficiente de acuerdo, es un valor que va de 0 a 1. Por tanto, para que una investigación tenga fiabilidad el valor debe de ser superior a $.60$.

(AO = .95; α_k = .78), realización o ejecución de “ataques físicos menores” (AO = .91; α_k = .67), realización de “comentarios hostiles” (AO = .82; α_k = .64), sufre o es víctima de “ataques físicos mayores” (AO = .94; α_k = .74), sufre o es víctima de “ataques físicos menores” (AO = .94; α_k = .81), sufre o es víctima de actos de “intimidación” (AO = .93; α_k = .72), toma fármacos (AO = .99; α_k = .92), consume drogas ilegales (AO = 1; α_k = 1), conversa sobre política (AO = .95; α_k = .83), conversa sobre racismo (AO = 1; α_k = 1) y personalidad racista (AO = .98; α_k = .94).

Tabla 6.7. Datos de fiabilidad intercodificadores. Estudio Piloto 2010

Variable	Acuerdo Observado (AO)	Alpha de Krippendorff (α_k)	Variable	Acuerdo Observado (AO)	Alpha de Krippendorff (α_k)
OrigProg	1	1	Salud1	0,88	0,68
TipoProg	0,94	0,88	Salud2	0,98	0,66
Duración	0,99	0,99	Salud3	0,99	0,92
Genero	0,89	0,86	Salud4	1	1
LugAcc	1	1	Salud5	0,99	0,66
TipoPerso	0,77	0,64	Conversa1	0,83	0,67
RolNarra	0,75	0,61	Conversa2	0,91	0,82
Sexo	1	1	Conversa3	0,82	0,63
OrSex	0,88	0,74	Conversa4	0,86	0,7
Edad	0,91	0,85	Conversa5	0,84	0,68
Estudios	0,74	0,67	Conversa6	0,93	0,54
Nacionalidad	0,93	0,77	Conversa7	0,92	0,71
OrigPerso	0,97	0,94	Conversa8	0,97	0,34
GrupoEtnico	0,98	0,91	Conversa9	0,83	0,65
NivSocEcon	0,85	0,74	Conversa10	0,86	0,52
PracRelig	0,99	0,96	Conversa11	0,84	0,69
Ocupacion	0,68	0,64	Conversa12	0,95	0,83
EstCiv	0,84	0,77	Conversa13	0,97	0,43
CamEstCiv	0,89	0,76	Conversa14	1	1
Altura	0,79	0,57	Conversa15	0,97	0,53
Altura_cm	0,82	0,75	Personalidad1	0,73	0,75
Peso	0,64	0,62	Personalidad2	0,7	0,65
PesoKg	0,9	0,8	Personalidad3	0,76	0,79
ColCabello	0,83	0,71	Personalidad4	0,82	0,47
ColOjos	0,8	0,61	Personalidad5	0,88	0,76
Violencia1	0,95	0,78	Personalidad6	0,86	0,74
Violencia2	0,91	0,67	Personalidad7	0,82	0,66
Violencia3	0,91	0,51	Personalidad8	0,65	0,5
Violencia4	0,89	0,6	Personalidad9	0,65	0,51
Violencia5	0,82	0,64	Personalidad10	0,63	0,41
Victima1	0,94	0,74	Personalidad11	0,7	0,6
Victima2	0,95	0,81	Personalidad12	0,87	0,68
Victima3	0,97	0,51	Personalidad13	0,98	0,94
Victima4	0,93	0,72	Personalidad14	0,6	-0,15
Victima5	0,87	0,64	Promedio	0,853768116	0,70115942

Los resultados del estudio piloto sirvieron para reformular algunas variables, con el objeto de mejorar los resultados de fiabilidad. Así, una vez concluida la fase de codificación de la muestra total del año 2011, se realizó un análisis sobre un 11.4 % de los programas y un 10.8 % de los personajes ($n=13$, con 284 personajes) de la muestra total para calcular la fiabilidad del proceso de codificación. Para ello se utilizó, como en el estudio piloto realizado, el coeficiente de acuerdo observado (AO) y el Alpha de Krippendorff (α_k) (Igartua, 2006).

Si se tienen en cuenta las 68 variables consideradas, la media en el índice de acuerdo observado (AO) fue de .87, mientras que la media que se obtuvo en el coeficiente Kalpha de Krippendorff fue de $\alpha_k = .53$ ¹⁶⁷.

Dos de las variables más importantes y sensibles para el estudio son la nacionalidad y lugar en el que se desarrolla la acción, ya que permiten determinar el número de autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros a analizar en la investigación, por lo que era de vital importancia que presentasen unos valores suficientemente altos en los índices de fiabilidad intercodificadores. Con los índices que arrojan, la muestra se considera fiable: la variable “nacionalidad” arrojó un valor muy aceptable (AO = .95, $\alpha_k = .80$) y también la variable “lugar en el que se desarrollaba la acción principal en el programa” (AO = .87, $\alpha_k = .95$).

Las variables que han obtenido índices más altos (con un AO por encima del .90) son: tipo de programa (AO = 1, $\alpha_k = 1$), sexo (AO = .97, $\alpha_k = .91$), origen personaje (AO = .97, $\alpha_k = .96$), grupo étnico (AO = .96, $\alpha_k = .88$), práctica religiosa (AO = .99, $\alpha_k = .81$), realización o ejecución de “ataques físicos mayores” (AO = .94, $\alpha_k = .66$), realización o ejecución de “ataques físicos menores” (AO = .93, $\alpha_k = .66$), realización o ejecución de actos que provocan “daños a la propiedad” (AO = .94, $\alpha_k = .54$), sufre o es víctima de “ataques físicos mayores” (AO = .94, $\alpha_k = .67$), sufre o es víctima de “ataques físicos menores” (AO = .92, $\alpha_k = .61$), sufre o es víctima de actos que provocan “daños a la propiedad” (AO = .95, $\alpha_k = .47$), bebe o toma alcohol (AO = .92, $\alpha_k = .53$), fuma tabaco (AO = .97, $\alpha_k = .59$), toma fármacos (AO = .99, $\alpha_k = .39$), consume drogas ilegales (AO = 1, $\alpha_k = \text{constante}$), presenta una conducta alimentaria

¹⁶⁷ A pesar de los cambios introducidos, la fiabilidad media fue más baja que en el estudio piloto. Esto es debido, entre otras razones, a que los codificadores eran personas nuevas que nunca se habían enfrentado a este tipo de trabajo y no asimilaban la complejidad del proceso de codificación.

problemática ($AO = 1$, $\alpha_k = .66$), conversa sobre medio ambiente ($AO = .92$, $\alpha_k = -0.04$), conversa sobre política ($AO = .92$, $\alpha_k = .67$), conversa sobre deporte ($AO = .96$, $\alpha_k = .65$), conversa sobre racismo ($AO = .99$, $\alpha_k = .76$) y conversa sobre inmigración ($AO = .98$, $\alpha_k = -.0$).

De las 68 variables analizadas un 35.2% están por encima del .90, lo que indica que la fiabilidad intercodificadores ofrece buenos índices. Si bien es cierto que las variables personalidad, de corte más subjetivo, fueron las que arrojaron valores de fiabilidad intercodificadores más bajos, por lo que los resultados relativos a dichas variables conviene interpretarlos con cautela (Neuendorf, 2002).

Tabla 6.8. Datos de fiabilidad intercodificadores. Estudio 2011

Variable	Acuerdo Observado (AO)	Alpha de Krippendorff (ak)	Variable	Acuerdo Observado (AO)	Alpha de Krippendorff (ak)
OrigProg	0,86	0,93	Salud1	0,92	0,53
TipoProg	1	1	Salud2	0,97	0,59
Duración	0,97	0,91	Salud3	0,99	0,39
Genero	0,73	0,62	Salud4	1	1
LugAcc	0,87	0,95	Salud5	1	0,66
TipoPerso	0,72	0,72	Conversa1	0,75	0,55
RolNarra	0,83	0,79	Conversa2	0,77	0,58
Napariciones	0,83	0,85	Conversa3	0,86	0,2
Sexo	0,97	0,91	Conversa4	0,81	0,49
OrSex	0,81	0,34	Conversa5	0,79	0,43
Edad	0,83	0,85	Conversa6	0,86	0,2
Estudios	0,52	0,56	Conversa7	0,84	0,59
Nacionalidad	0,95	0,8	Conversa8	0,92	-0,04
OrigPerso	0,97	0,96	Conversa9	0,79	0,54
GrupoEtnico	0,96	0,88	Conversa10	0,88	0,2
NivSocEcon	0,82	0,62	Conversa11	0,83	0,64
PracRelig	0,99	0,81	Conversa12	0,92	0,67
Ocupacion	0,75	0,72	Conversa13	0,96	0,65
EstCiv	0,76	0,60	Conversa14	0,99	0,76
CamEstCiv	0,8	0,6	Conversa15	0,98	0
Altura	0,63	0,31	Personalidad1	0,34	0,41
Altura CM	0,8	0,67	Personalidad2	0,32	0,24
Peso	0,66	0,57	Personalidad3	0,35	0,43
PesoKg	0,66	0,57	Personalidad4	0,49	0,18
ColCabello	0,6	0,34	Personalidad5	0,5	0,09
ColOjos	0,8	0,6	Personalidad6	0,44	0,24
Violencia1	0,94	0,66	Personalidad7	0,26	0,18
Violencia2	0,93	0,66	Personalidad8	0,31	0,17
Violencia3	0,93	0,54	Personalidad9	0,25	0,15
Violencia4	0,94	0,58	Personalidad10	0,51	0,28
Violencia5	0,93	0,57	Personalidad11	0,55	0,02
Victima1	0,94	0,67	Personalidad12	0,52	0,04
Victima2	0,92	0,61			
Victima3	0,95	0,47			
Victima4	0,66	0,57			
Victima5	0,6	0,51	Promedio TOTAL VARIABLES	0,875	0,535

6.3. Resultados

6.3.1. Aspectos generales

Si se tiene en cuenta el día de la semana, el sábado es el día con un mayor número de personajes con 485 personajes y el domingo el que menos con 148 personajes. El día que menos programas se analizaron fue el domingo –7 programas-, en consonancia con el número de personajes. Al igual que con los personajes, el día que más programas se analizaron fue el sábado, con 23 espacios. Por cadenas, en La 2 es en la que más personajes se han analizado con 839 personajes y Telecinco la que menos con 223 personajes. En cuanto a los programas, La Sexta es la cadena en la que más programas se han analizado –29 programas- y las que menos, son La 1 y Telecinco, con 15 programas cada una. En las tablas que siguen, se puede ver una relación por días y por cadenas.

Tabla 6.9. Descripción de personajes y programas por día de la semana

Día de la semana	Personajes		Programas	
	<i>N</i>	%	<i>N</i>	%
• Lunes	494	18.8	20	17.5
• Martes	426	16.2	16	16
• Miércoles	395	15.1	16	16
• Jueves	417	15.9	19	19
• Viernes	258	9.8	13	13
• Sábado	485	18.5	23	23
• Domingo	148	5.6	7	7
<i>N total</i>	2.623	100	114	100

Tabla 6.10. Descripción de personajes y programas por cadenas

Cadena	Personajes		Programas	
	<i>N</i>	%	<i>N</i>	%
• La 1	573	21.8	15	13.1
• La 2	839	32.0	18	15.7
• Antena 3	413	15.7	18	15.7
• Cuatro	261	10.0	19	16.6
• Telecinco	223	8.5	15	13.1
• La Sexta	314	12.0	23	20.1
<i>N total</i>	2.623	100	114	100

En cuanto al origen de la producción, el número de personajes analizados era en su mayoría de Estados Unidos –1.515 personajes que suponen el 57.8 % de todos los personajes-, dato convergente con el origen de la producción, ya que un porcentaje alto de los programas analizados proceden de este país –un 63.2% de los programas de la muestra-. Este dato guarda relación con que en España se emite más ficción estadounidense que nacional, por ejemplo, en cadenas como Cuatro y La Sexta, donde no se emiten –excepto casos excepcionales como la serie *BuenAgente* (La Sexta, 2011)- productos audiovisuales nacionales. El menor número de personajes y programas analizados, que era de 51 y de 2 respectivamente, no son ni nacionales, ni de Estados Unidos, ni de otro país de Europa, sino que son de otro país del mundo diferente a los citados. Hay que destacar que en ninguna de las tres semanas de análisis se emitió ningún programa de América Latina, que era otra de las variables del estudio.

Tabla 6.11. Descripción de personajes y programas por origen de los programas

Origen	Personajes		Programas	
	N	%	N	%
• España	814	31	37	32.4
• Estados Unidos	1.515	57.8	72	63.2
• Otro país Europeo	243	9.3	3	2.6
• Otro país	51	1.9	2	1.8
N total	2.623	100	114	100

En cuanto al género de los programas, se observó mucha diferencia a nivel cuantitativo de personajes de un género a otro. Así, el menor número de personajes analizados se dio en el western y en el romántico, con 22 personajes. El policíaco, por el contrario, es el género en el que mayor número de personajes se ha analizado: 727. Esto tiene relación con el auge del género en España y con la gran cantidad de series procedimentales que se emiten en la televisión nacional, como *C.S.I.*, *Los misterios de Laura*, *Castle*, *Bones*, etc. Así se puede comprobar en la tabla adjunta, en la que se puede ver el género de los programas que han formado parte de la muestra, donde el género policíaco es el predominante en la muestra con 40 programas analizados, lo que supone un 35% de la muestra. En cuanto al género, los que menor presencia tienen en

los programas analizados son: romántico; horror, terror; bélico¹⁶⁸ y western, con solo un espacio analizado, lo que supone un 0.8% de la muestra total.

Tabla 6.12. Descripción de programas por género

Género	Programa	Porcentaje
• Comedia	14	12.2
• Drama	16	14
• Dramey	4	3.5
• Thriller	7	6.1
• Acción	10	8.7
• Aventuras	6	5.2
• Romántico	1	0.8
• Policiaco	40	35
• Horror, terror	1	0.8
• Fantástico y/o ciencia ficción	9	7.8
• Histórico	4	3.5
• Bélico	1	0.8
• Western	1	0.8
N total	114	100

Tabla 6.13. Descripción de personajes por género de los programas

Género	Personajes	Porcentaje
• Comedia	287	10.9
• Drama	412	15.7
• Dramey	115	4.4
• Thriller	168	6.4
• Acción	270	10.3
• Aventuras	151	5.8
• Romántico	22	0.8
• Policiaco	727	27.7
• Horror, terror	25	0.9
• Fantástico y/o ciencia ficción	197	7.5
• Histórico	150	5.7
• Bélico	77	2.9
• Western	22	0.8
N total	2.623	100

¹⁶⁸ Habría que destacar que en el caso del bélico, aunque solo se ha analizado un espacio, éste tenía 77 personajes, siendo el programa que mayor número de personajes presenta (*Un puente lejano*, La 2, 13/07/2011).

A modo de resumen, en la tabla adjunta se muestra una relación de programas y personajes por cadena y semana de análisis.

Tabla 6.14. Descripción del estudio

Cadena	Semana	Nº de programas analizados	Nº de personajes analizados
La 1	Semana 1	5	152
	Semana 2	6	173
	Semana 3	4	128
La 2	Semana 1	7	224
	Semana 2	6	166
	Semana 3	5	165
Antena 3	Semana 1	8	189
	Semana 2	4	86
	Semana 3	6	141
Cuatro	Semana 1	6	143
	Semana 2	6	118
	Semana 3	7	122
Telecinco	Semana 1	5	108
	Semana 2	6	115
	Semana 3	4	91
La Sexta	Semana 1	10	189
	Semana 2	8	125
	Semana 3	11	188
N Total Semanas	Semana 1	41	1.005
	Semana 2	36	783
	Semana 3	37	835
N Total		114	2.623

6.3.2. Hipótesis 1: perfil de los personajes televisivos en función de la nacionalidad y procedencia geográfica

Esta hipótesis trataba de analizar si existía el mismo porcentaje de población extranjera en la ficción nacional que la que figura en los registros oficiales en la sociedad española. Dado que la ficción que se analizó fue la emitida en el año 2011, se contrastará con los datos del INE de ese mismo año.

Tras analizar la nacionalidad de los personajes de la muestra realizada¹⁶⁹, se identificaron un 87.6% de personajes nacionales, esto es, personajes nacidos en el

¹⁶⁹ A partir de aquí la muestra de personajes se reduce a 2.602 ya que 21 personajes no pudieron ser identificados –un 0.8%– en la variable nacionalidad por lo que la muestra se reduce. Este será el dato que se tenga en cuenta para los análisis realizados.

mismo país en el que se encuentra situada la trama de la ficción. En cuanto a los personajes inmigrantes –aquel que abandona su país de origen y llega a otro país para establecerse en él y con un proyecto laboral concreto- el porcentaje obtenido en esta muestra fue del 4.6% y en cuanto a los personajes extranjeros –aquella persona que procede de otro país diferente al que reside pero que está en el país extranjero de forma pasajera o transitoria, como por estudios, vacaciones o negocios-, el porcentaje fue del 7%, por lo que el total de los personajes inmigrantes/extranjeros es del 11.5%.

Se observó una relación estadísticamente significativa entre el origen del programa y la nacionalidad ($\chi^2 [2, N = 2602] = 129.91, p < .001$)¹⁷⁰. Si tenemos en cuenta el origen de la producción, los programas nacionales mostraron la siguiente relación de personajes. El total de personajes analizados en los programas nacionales, esto es, programas realizados en España fue de 942¹⁷¹ de los cuales 801 eran nacionales, frente a 141 que eran inmigrantes/extranjeros¹⁷². En cuanto a los programas de otros orígenes geográficos, la relación fue la siguiente. En los programas realizados en EE.UU. los personajes nacionales analizados fueron 1.405 frente a los 108 de inmigrantes/extranjeros que aparecían en los programas analizados. Sin embargo, en los programas analizados de otros países distintos a España y Estados Unidos, el porcentaje de personajes nacionales y el de inmigrantes/extranjeros fue similar entre estas dos variables, con 93 personajes autóctonos/nacionales, frente a los 54 de inmigrantes/extranjeros. En la tabla adjunta se pueden ver estos datos con mayor profundidad.

¹⁷⁰ En contrastes de hipótesis, el valor p está definido como la probabilidad de obtener un resultado al menos tan extremo como el que realmente se ha obtenido (valor del estadístico calculado), suponiendo que la hipótesis nula es cierta. Se rechaza la hipótesis nula si el valor p asociado al resultado observado es igual o menor que el nivel de significación establecido, convencionalmente 0.05 ó 0.01. El valor p oscila entre 0 y 1, de tal manera que valores altos de p no rechazan la hipótesis nula y valores bajos de p rechazan la H₀.

¹⁷¹ Tan solo seis (0.73%) personajes de la muestra total de la ficción nacional no pudieron ser identificados con ninguna nacionalidad.

¹⁷² Como en el INE no se distingue entre inmigrantes y extranjeros, como sí se hizo en el estudio a la hora de codificar, para el análisis de los datos se creó una nueva variable en la que se aglutinaran estas dos variables.

Tabla 6.15. Relación entre la nacionalidad del personaje y el origen de la producción del programa en el que interviene (% columna)

Nacionalidad del personaje	Total	Origen de la producción del programa		
		Origen nacional (España)	Estados Unidos	Otro país
• Autóctono/nacional	88.4	85.0 -	92.9 +	63.3 -
• Inmigrante/extranjero	11.6	15.0 +	7.1 -	36.7 +
N	2602	942	1513	147

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

+ Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

($\chi^2 [2, N = 2602] = 129.91, p < .001$)

Para poder realizar una comparación, se revisaron las cifras demográficas para comprobar en qué medida los inmigrantes/extranjeros estaban representados en la ficción. Según los datos ofrecidos por el INE, en el año 2011 vivían en España 47.150.819 habitantes, de los cuales el 12.2% de la población estaba empadronada como extranjera, lo que supone 5.730.667 personas. De este modo, si observamos la muestra sin tener en cuenta el origen de la producción el número de personajes nacionales –88.4%- y el número de personajes inmigrantes/extranjeros es de 11.5%. Si se tiene en cuenta el origen de la producción, en este caso la ficción nacional, el número de personajes nacionales es de 85% y el de inmigrantes/extranjeros es de 15%. Según estos datos, se puede decir que en la ficción nacional se da una sobrerrepresentación de los inmigrantes/extranjeros, en este caso, de 2.8 puntos porcentuales con respecto a la realidad demográfica española. Sin embargo, cuando se tiene en cuenta todos los programas analizados, independientemente del origen de la producción, apenas hay diferencia porcentual –en este caso, la diferencia es de tan solo 0.6 puntos- por lo que se puede decir que hay una ligera infra-representación que no sería muy significativa.

Sin embargo, si tenemos en cuenta las semanas de emisión la interpretación de los resultados puede ser diferente. Así, tanto en la primera semana como en la segunda semana de análisis, el porcentaje de personajes inmigrantes/extranjeros se sitúa sobre el 9%, mientras que en la tercera semana de análisis este porcentaje llega al 16%. Se observa, por tanto, diferencias como muestra χ^2 ($\chi^2 [2, N = 2602] = 26.67, p < .001$) y los residuos ajustados. A la vista de estos datos, se puede relativizar la afirmación de que hay una sobrerrepresentación de los inmigrantes/extranjeros en la ficción, ya que solo se ha producido en una de las semanas de análisis, en la tercera semana –del 11 de julio al 17 de julio de 2011-. Esta semana que, por diversas circunstancias –se analizó una semana del verano- fue una semana donde se emitieron muchos programas –series,

fundamentalmente- de producción nacional, donde había muchos emigrantes –por ejemplo, dos capítulos de *Abuela de verano*, dos de *Mujeres*, dos de *Los protegidos*, etc.-.

Tabla 6.16. Relación entre la nacionalidad del personaje y la semana de análisis (% columna)

Nacionalidad del personaje	Total	Semana de análisis		
		Semana 1	Semana 2	Semana 3
• Autóctono/nacional	88.4	90.4 +	90.8 +	83.6 -
• Inmigrante/extranjero	11.6	9.6 -	9.2 -	16.4 +
N	2602	1.003	769	830

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $(\chi^2 [2, N = 2602] = 26.67, p < .001)$

La hipótesis inicial trataba de averiguar si existía una infra-representación de los personajes inmigrantes en la programación de ficción emitida en el horario de prime time en televisión. Una vez analizados los datos obtenidos, tanto los globales como los nacionales, se puede afirmar que esta hipótesis no ha sido confirmada totalmente, ya que en la ficción nacional se da una sobrerrepresentación de este colectivo, aunque si no se tiene en cuenta el origen de la producción sí que hablaríamos de infrarrepresentación. Ahora bien, si se tienen en cuenta la ficción por semanas solo habría sobrerrepresentación en la última semana, pero no en las dos primeras, según los datos obtenidos en la ficción nacional.

6.3.3. Hipótesis 2: Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en función del tipo de personaje

La hipótesis segunda planteó que existiría una relación entre el tipo de personaje –principal, secundario o *background*- y la nacionalidad del personaje. De este modo cabía esperar que los personajes inmigrantes/extranjeros, en comparación con los personajes autóctonos/nacionales, ocuparían en mayor medida papeles secundarios o de *background* y en menor medida aparecerían como personajes principales.

El reparto de los personajes según el tipo de personaje que desempeñan en el programa de ficción estaba configurado por una mayoría de personajes de tipo *background* –1.600 personajes que suponen un 61.5% de la muestra total-, seguida de

secundarios –681 personajes, un 26.2%- y, por último, principales –321 personajes-, un 12.3%. A la hora de determinar la nacionalidad de un personaje, 2.299 personajes fueron codificados como nacionales –88.4%- y los 299 restantes como inmigrantes/extranjeros –un 11.6%-, de la muestra total independientemente del origen del programa. De los 2.299 personajes codificados como nacionales, un 60.7% –1.395 personajes- realizaban funciones de *background*, un 27% –620 personajes- lo hacían de secundario y un 12.4% –284 personajes- eran principales¹⁷³ en la historia. En los personajes inmigrantes/extranjeros, el reparto de personajes era el siguiente: un 67.7% se codificaron como *background* –205 personajes- ; un 20.1% secundarios –61 personajes- ; y, por último, un 12.2 % –37 personajes- como principales.

Tabla 6.17. Relación entre la nacionalidad del personaje y tipo de personaje (% columna)

Tipo de personaje	% total	Nacionalidad del personaje	
		Autóctono/nacional	Inmigrante/extranjero
• Principal	12.3	12.4	12.2
• Secundario	26.2	27.0 +	20.1 -
• <i>Background</i>	61.5	60.7 -	67.7 +
<i>N</i>	2.602	2.299	303

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $(\chi^2 [2, N = 2602] = 6.90, p < .032)$

Para poder determinar hasta qué punto las dos variables eran independiente o no, se recurrió de nuevo al estadístico de contraste χ^2 de Pearson. Se observó una relación estadísticamente significativa entre ambas variables ($\chi^2 [2, N = 2.602] = 6.90, p < .032$). El porcentaje de personajes principales era similar entre los personajes inmigrantes/extranjeros y los autóctonos/nacionales. En secundarios fue ligeramente superior –porcentualmente la diferencia es de 6.9- en personajes de origen nacional, sin embargo, los personajes inmigrantes/extranjeros ocupaban roles de *background* en mayor proporción que los inmigrantes/extranjeros (67.5% versus 60.7%), por lo que esta hipótesis se vio parcialmente respaldada por los datos.

¹⁷³ En la codificación, todos los personajes principales –tanto nacionales como inmigrantes/extranjeros- pudieron ser identificados, no así con algunos personajes secundarios y *background*, cuya nacionalidad no se pudo codificar por no estar suficientemente clara. El número de personajes no identificados en la variable nacionalidad apenas es significativa, ya que supone un 0.8% de los personajes –un 0.1% en los secundarios y un 0.7% de los personajes *background*-.

El papel que el personaje desempeña dentro del relato viene determinado por el número de apariciones¹⁷⁴. De acuerdo con lo que cabría esperar, los personajes principales aparecían en cuatro ocasiones o más¹⁷⁵ en un 97.5%. En lo que se refiere a los personajes de *background* aparecen en una ocasión el 51.3%, aunque un 20.6% de los personajes identificados como *background* aparecen en cuatro ocasiones o más.

Tabla 6.18. Relación entre el tipo de personaje y el número de apariciones (% columna)

Número de apariciones	% total	Tipo de personaje		
		Principal	Secundario	<i>Background</i>
• 1 ocasión	34.8	1.6 -	11.4 -	51.3 +
• 2-3 ocasiones	22.6	0.9 -	20.1	27.9 +
• 4 ocasiones o más	42.5	97.5 +	68.5 +	20.6 -
N	2.623	321	683	1.619

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 ($\chi^2 [2, N = 2623] = 945.55, p < .001$)

Una vez identificada la relación existente entre tipos de personaje y número de apariciones, se verificó hasta qué punto había una relación entre el número de apariciones del personaje y la nacionalidad del mismo, para poder comprobar qué personajes son los que aparecen en mayor medida en la ficción televisiva.

Se observó una relación significativa entre el número de apariciones del personaje y la nacionalidad del mismo con el parámetro de contraste χ^2 de Pearson ($\chi^2 [2, N = 2602] = 10.09, p < .018$), de manera que los personajes autóctonos/nacionales tenían mayores probabilidades de aparecer en cuatro o más ocasiones que los inmigrantes/extranjeros, tal y como lo demuestran los siguientes datos: el 43.6% de los autóctonos/nacionales aparecían en cuatro o más ocasiones frente al 36.6% de los inmigrantes/extranjeros. Además, éstos últimos aparecían en el 29.4% de los casos en 2-3 ocasiones, en cambio los personajes autóctonos/nacionales sólo en un 21.8%.

¹⁷⁴ El número de apariciones se codificaron de la siguiente manera: 1 = aparece en 1 ocasión; 2 = aparece en 2 ó 3 ocasiones, es decir, aparece en 2 ó 3 secuencias en todo el programa; 3 = aparece 4 o más ocasiones durante el programa, esto es, aparece en más de 4 secuencias en todo el programa.

¹⁷⁵ Estos datos se han calculado teniendo en cuenta la siguiente afirmación: un personaje principal deberá aparecer en 4 ocasiones o más, así como un secundario lo hará en 2-3 ocasiones y los personajes *background* lo harán en una ocasión. De este modo, se calculará el porcentaje teniendo en cuenta el total de apariciones de los personajes en función de cada categoría.

Tabla 6.19. Relación entre la nacionalidad y el número de apariciones

Número de apariciones	% total	Nacionalidad	
		Autóctono/nacional	Inmigrante/extranjero
• 1 ocasión	34.5	34.5	34.0
• 2-3 ocasiones	22.7	21.8 -	29.4 +
• 4 ocasiones o más	42.8	43.6 +	36.6 -
N	2.602	2.299	303

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $(\chi^2 [2, N = 2602] = 10.09, p < .018)$

6.3.4. Hipótesis 3: Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en función del rol narrativo

La hipótesis tercera planteó que había una diferencia estadísticamente significativa entre la nacionalidad del personaje y su rol narrativo, por lo que se esperaba que hubiera una mayor frecuencia de personajes antagonicos o villanos, de secundarios protagónicos y de secundarios no protagónicos, y menos de protagonistas, entre los personajes inmigrantes/extranjeros, en comparación con los autóctonos/nacionales.

No se observaron diferencias estadísticamente significativas entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en los roles narrativos desempeñados dentro de los programas con la prueba de contraste χ^2 de Pearson ($\chi^2 [3, N = 2602] = 5.74, p = .125$). Según los datos analizados, la hipótesis tercera no se ha visto confirmada.

Tabla 6.20. Relación entre la nacionalidad del personaje y rol narrativo (% en columna)

Rol narrativo	% total	Nacionalidad del personaje	
		Autóctono/nacional	Inmigrante/extranjero
• Protagonista	11.5	11.7	9.6
• Antagonista o villano	6.7	6.3 -	9.6 +
• Secundario protagónico	14.5	14.7	13.2
• Secundario no protagónico	67.3	67.3	67.7
N	2.602	2.299	303

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $(\chi^2 [2, N = 2602] = 5.74, p = .125)$

6.3.5. Hipótesis 4: Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en función de su cualificación y estatus profesional

Esta hipótesis analizó la cualificación y el estatus profesional de los personajes, indicando que los personajes inmigrantes/extranjeros, en comparación con los personajes autóctonos/nacionales, tendrían un menor nivel de estudios, un menor nivel socio-económico y desempeñarían profesiones de menor cualificación.

Con respecto al nivel de estudios, se observaron diferencias estadísticamente significativas ($\chi^2 [5, N = 2602] = 76.52, p < .001$), ya que un porcentaje muy elevado de personajes inmigrantes/extranjeros quedaban sin definir en cuanto a su nivel de estudios (59.1%), algo que no sucedía con la misma intensidad entre los personajes autóctonos/nacionales (37.5%). Además, había un mayor porcentaje de analfabetos entre los inmigrantes/extranjeros (2.3%) que entre los personajes autóctonos/nacionales (0.4%), resultado que también se repetía en los personajes sin estudios –4% de los inmigrantes/extranjeros frente al 2.6% de los autóctonos/nacionales -. Sin embargo, en el resto de las categorías –estudios primarios, secundarios y universitarios- era mayor el porcentaje en los personajes autóctonos/nacionales frente a los inmigrantes/extranjeros.

Tabla 6.21. Relación entre la nacionalidad del personaje y nivel de estudios (% en columna)

Nivel de estudios	% total	Nacionalidad del personaje	
		Autóctono/nacional	Inmigrante/extranjero
• No se puede identificar	40	37.5 -	59.1 +
• Analfabeto	0.7	0.4 -	2.3 +
• Sin estudios	2.8	2.6	4.0
• Primarios	7.5	8.0 +	4.3 -
• Secundarios	18.3	19.2 +	11.2 -
• Universitarios	30.7	32.3 +	19.1 -
<i>N</i>	2.602	2.299	303

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 ($\chi^2 [5, N = 2602] = 76.52, p < .001$)

Se observó una asociación estadísticamente significativa entre la nacionalidad del personaje y el nivel económico ($\chi^2 [3, N = 2602] = 6.96, p < .073$). Los personajes inmigrantes/extranjeros aparecían con mayor frecuencia con un nivel socio-económico bajo (12.2%) que los personajes autóctonos/nacionales (8.1%), aunque en el resto de las categorías presentaban resultados similares, tal y como se puede observar en la tabla.

Tabla 6.22. Relación entre la nacionalidad del personaje y nivel socio-económico (% columna)

Nivel socio-económico	% total	Nacionalidad del personaje	
		Autóctono/nacional	Inmigrante/extranjero
• No se puede identificar	0.8	0.9	0.3
• Bajo	8.6	8.1 -	12.2 +
• Medio	78.8	79.1	76.9
• Alto	11.8	11.9	10.6
<i>N</i>	2.602	2.299	303

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $(\chi^2 [3, N = 2602] = 6.96, p < .073)$

Para finalizar, se analizó la relación entre la nacionalidad del personaje y la ocupación laboral que desempeñan en la ficción. Se apreció una asociación estadísticamente significativa en función de la ocupación laboral con la prueba de contraste χ^2 de Pearson ($\chi^2 [17, N = 2602] = 103.72, p < .001$). Así, hay un mayor porcentaje de personajes autóctonos/nacionales que inmigrantes/extranjeros a los que no se les pudo identificar la profesión -16.2% frente al 10.5%-. En profesiones como director y profesional y estudiante había un mayor porcentaje de personajes autóctonos/nacionales que de inmigrantes/extranjeros, sin embargo, el porcentaje es considerablemente más alto entre los inmigrantes/extranjeros que los autóctonos/nacionales en categorías como trabajador no cualificado y, especialmente, en actividades de tipo delictivo, tal y como puede verse en la tabla que se adjunta.

A modo de resumen, los personajes inmigrantes/extranjeros sí tenían un nivel de estudios bajo y desempeñaban profesiones con menor cualificación. Además, presentaban un nivel socioeconómico bajo, por lo que, en base a estos resultados, se puede concluir que la hipótesis cuarta se vio confirmada por los datos.

Tabla 6.23. Relación entre la nacionalidad del personaje y ocupación laboral o actividad principal (% columna)

Ocupación laboral o actividad principal	% Total	Nacionalidad del personaje	
		Autóctono/nacional	Inmigrante/extranjero
• No se puede identificar	15.6	16.2+	10.5-
• No tiene una ocupación profesional estable	0.6	0.5	1
• Director y profesional	4.4	4.7+	2-
• Técnico y cuadro medio	12.7	13	10.6
• Pequeño comerciante	2.4	2.5	1.7
• Empleado de oficina y servicios	2.4	2.7+	0.7-
• Trabajador cualificado	3.9	3.8	4.3
• Trabajador no cualificado	5.3	4.9-	8.6+
• Agricultor, ganadero, pesca (sector primario)	0.6	0.7	0.3
• Religioso	1.3	1.4	0.3
• Policía y/o militar	23.6	22.1-	34.7+
• Jubilado y/o pensionista	1.2	1.3	0.3
• Parado o desempleado	1	1.1	0
• Estudiante	9.6	10.5+	3-
• Trabajo doméstico no remunerado	1.4	1.6+	0-
• Deportista, artista o profesional del espectáculo	3.3	3.3	3.3
• Se dedica a actividades de tipo delictivo	6.6	5.6-	14.5+
• Otra profesión (no contemplada en el listado)	3.9	3.9	4.3
	<i>N</i>	2602	2.299
			303

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $\chi^2 [17, N = 2602] = 103.72, p < .001$

6.3.6. Hipótesis 5: Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en la caracterización psico-social

La última de las hipótesis analizó las diferencias existentes entre los personajes inmigrantes/extranjeros, en comparación con los autóctonos/nacionales, en la manifestación de comportamientos violentos, victimización, problemas de salud, temas de conversación y rasgos de personalidad. Se esperaba encontrar que los personajes inmigrantes/extranjeros protagonizarían más actos violentos y también se vieran implicados en actos violentos siendo víctimas de estos, presentarían mayores problemas de salud, su riqueza conversacionales sería menor y presentarían rasgos de conversación negativos. Para poder contrastar esta hipótesis se realizó un análisis multivariado de la varianza (MANOVA), en el que la variable independiente fue la nacionalidad del

personaje –autóctonos/nacionales versus extranjero/inmigrante- y las variables dependientes fueron los índices creados de comportamientos violentos, victimización, problemas de salud, riqueza conversacional y los dos factores de personalidad –atributos de personalidad positivos y atributos de personalidad negativos-.

Tabla 6.24. Diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros en comportamientos violentos, victimización, problemas de salud, riqueza conversacional y atributos de personalidad (análisis multivariado de la varianza, MANOVA)

Variables (índices)	Nacionalidad		<i>F</i>	<i>gl</i>	<i>p</i>	η_p^2
	Autóctono/ nacional	Inmigrante /extranjero				
• Violencia [rango teórico: 0-5]	0.65 (1.08)	1.32 (1.30)	87.34	1, 2208	.000	.038
• Victimización [rango teórico: 0-5]	0.54 (0.96)	0.54 (0.97)	0.00	1, 2208	.991	.000
• Problemas de salud [rango teórico: 0-5]	0.17 (0.45)	0.20 (0.46)	1.30	1, 2208	.254	.001
• Riqueza conversacional [rango teórico: 0-15]	3.59 (2.39)	3.22 (2.28)	5.94	1, 2208	.015	.003
• Atributos de personalidad positivos [rango teórico: 1-3]	2.17 (0.61)	1.89 (0.61)	52.60	1, 2208	.000	.023
• Atributos de personalidad negativos [rango teórico: 1-3]	1.21 (0.39)	1.50 (0.52)	116.06	1, 2208	.000	.050
<i>N</i>	1.932	278				

Nota.- Para cada variable se indica la media y la desviación típica entre paréntesis.

Se observó que existían diferencias significativas a nivel multivariado (Lambda de Wilks = .93, $F_{\text{multivariada}} [6, 2203] = 27.60, p < .001, \eta_p^2 = .070$). Al analizar las diferencias entre personajes autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros a nivel univariado, se observaron diferencias significativas en el índice de rasgos negativos de personalidad ($F [1, 2208] = 116.03, p < .000, \eta_p^2 = .050$), en el índice de comportamientos violentos ($F [1, 2208] = 87.35, p < .001, \eta_p^2 = .038$), en riqueza conversacional ($F [1, 2208] = 5.94, p < .017, \eta_p^2 = .003$) y en el indicador de atributos positivos de personalidad ($F [1, 2208] = 52.60, p < .001, \eta_p^2 = .023$). No se observaron diferencias estadísticamente significativas en el índice de victimización ($F [1, 2208] = .00, p = .991, \eta_p^2 = .000$) ni en los problemas de salud ($F [1, 2208] = 1.30, p = .244, \eta_p^2 = .001$).

Si se comparaban ambos grupos en todas las variables, los personajes extranjeros/inmigrantes puntuaban más alto que los personajes autóctonos/nacionales en el índice de comportamiento violento, en el índice de problemas de salud y en el índice

de atributos de personalidad negativos. En cambio, los personajes autóctonos/nacionales puntuaban más alto en atributos de personalidad positivos y en riqueza conversacional. Cuando se analizaron las diferencias específicas en problemas de salud, en la única variable que se apreciaron diferencias estadísticamente significativas fue en el consumo de alcohol ($\chi^2 [1, N = 2602] = 6.11, p < .013$), ya que el porcentaje de personajes que consumía alcohol era más frecuente entre los personajes inmigrantes/extranjeros (13.9%) que entre los autóctonos/nacionales (9.4%).

En cuanto a las diferencias específicas en temas de conversación asociados con la nacionalidad, se observó que los personajes autóctonos/nacionales puntuaban, por lo general, más en todas las variables conversacionales que los inmigrantes/extranjeros. Los personajes autóctonos nacionales hablaban más de amor (29.3% versus 22.1%; $\chi^2 [1, N = 2602] = 6.84, p < .009$), violencia (39.4% versus 32%; $\chi^2 [1, N = 2602] = 6.18, p < .013$), sexo (17.2% versus 9.6%; $\chi^2 [1, N = 2602] = 11.36, p < .001$) y familia (42.4% versus 28.7%; $\chi^2 [1, N = 2602] = 20.66, p < .001$), por ejemplo, que los inmigrantes/extranjeros, pero estos trataron más veces temas como diferencias sociales (8.3% versus 4.8%; $\chi^2 [1, N = 2602] = 6.33, p < .012$), trabajo (86.8% versus 68.6%; $\chi^2 [1, N = 2602] = 43.01, p < .001$), política (27.1% versus 12%; $\chi^2 [1, N = 2602] = 51.15, p < .001$) e inmigración (6.6% versus 2.8%; $\chi^2 [1, N = 2602] = 12.48, p < .001$).

Tabla 6.25. Relación entre la nacionalidad del personaje y temas de conversación tratados (% columna)

Temas de conversación	Nacionalidad del personaje		χ^2	gl	p
	Autóctono/nacional	Inmigrante/extranjero			
• Amor	29.3	22.1	6.84	1	.009
• Violencia	39.4	32	6.18	1	.013
• Amistad	20.4	13.9	7.25	1	.007
• Sexo	17.2	9.6	11.36	1	.001
• Dinero	30.9	28.7	.59	1	.593
• Diferencias sociales	4.8	8.3	6.33	1	.012
• Trabajo	68.6	86.8	43.01	1	.000
• Medio ambiente	4.7	5.6	.43	1	.508
• Salud	37.1	23.1	22.79	1	.000
• Educación	11.1	8.3	2.25	1	.134
• Familia	42.4	28.7	20.66	1	.000
• Política	12	27.1	51.15	1	.000
• Deporte	6.9	6.6	.03	1	.860
• Racismo	1.6	1.7	.01	1	.912
• Inmigración	2.8	6.6	12.48	1	.000
N	2.299	303			

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

+ Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

Cuando se analizaron las diferentes variables de personalidad, a grandes rasgos los personajes autóctonos/nacionales puntuaban más alto en los rasgos positivos, frente a los inmigrantes/extranjeros que lo hacían en los negativos. Analizando las diferencias específicas, los personajes inmigrantes/extranjeros puntuaban más alto que los personajes autóctonos/nacionales en los siguientes rasgos: agresivo ($t(350.94) = -9.03, p < .001$), conflictivo ($t(341.12) = -9.68, p < .001$), desleal o traicionero ($t(356.05) = -5.44, p < .001$) e intolerante ($t(336.57) = -5.52, p < .001$). Por el contrario, los personajes autóctonos/nacionales puntuaban más alto en amistoso ($t(2600) = 3.53, p < .001$), bueno o de buen corazón ($t(413.56) = 3.73, p < .001$) y abierto ($t(418.87) = 2.74, p < .006$) que los personajes inmigrantes/extranjeros.

A modo de resumen, los personajes inmigrantes/extranjeros, en la muestra analizada, protagonizaron un mayor número de actos violentos, estaban representados con rasgos de personalidad negativos, menos positivos, y con un nivel conversacional menor. En conjunto, los resultados obtenidos suponen una confirmación de la última de las hipótesis.

6.4. Conclusiones

El estudio realizado viene a completar los estudios precedentes realizados en España, ya que además de analizar una muestra de población muy amplia de programas, es muy elevado el número de personajes analizados. El hecho de contar con una muestra de análisis lo suficientemente representativa permite que los resultados obtenidos sean extrapolables y generalizables, lo que permite extraer conclusiones reveladoras. Una de las primeras premisas a analizar es la representación de los personajes inmigrantes en la ficción emitida en horario de prime time. Si tenemos en cuenta las tres semanas de análisis independientemente del origen de la emisión a analizar, los personajes inmigrantes/extranjeros están ligeramente infrarrepresentación de los personajes inmigrantes en la ficción emitida en horario de prime time. Sin embargo, cuando se analizan los datos de la ficción nacional, los personajes inmigrantes/extranjeros están sobrerrepresentados. Cuando se ha analizado con detenimiento los datos de sobrerrepresentación, se ha observado que se ha debido a una semana muy concreta del año, la del verano, donde la programación analizada era diferente a la del resto del año, con series y largometrajes nacionales donde había una gran representación de

inmigrantes –por ejemplo, en la serie *Mujeres* aparecen de forma habitual dos personajes protagónicos inmigrantes y en los dos capítulos analizados esta cifra se elevó a cuatro, como se analizaron dos capítulos de la serie, los personajes inmigrantes/extranjeros en esta ficción fueron ocho, una cifra muy superior a la que se da habitualmente en las series españolas, donde, por ejemplo, en *Ángel o demonio* no había ni un solo personaje inmigrante. Esto mismo ha sucedido con varias series más, como *Abuela de verano*-. Sin embargo, si se extrae del análisis esta semana, las cifras varían y se observa una infrarrepresentación de los personajes inmigrantes/extranjeros en la ficción nacional. Que los inmigrantes/extranjeros que viven en España no estén representados en la ficción es importante, ya que no mostrar a todos los grupos sociales y étnicos que conforman el país, supone que hay un porcentaje de la sociedad que no se ve reflejado en la televisión nacional: no aparecen sus problemáticas, ni sus rutinas de vida, ni sus realidades... Además, no solo no están reflejados sino que no se muestra diversidad en la ficción nacional al no estar representados las diferentes nacionalidades que conviven en España actualmente al estar representados en la ficción, de forma mayoritaria, personajes de origen nacional.

Es más revelador, si cabe, que cuando las ficciones incorporan personajes inmigrantes/extranjeros la imagen que de ellos se da esté sesgada o estereotipada. Por ejemplo, según reflejan los datos de este estudio, los personajes inmigrantes/extranjeros realizan en su mayoría papeles de *background*, por lo que apenas están representados debido a su escasa aparición y peso en la historia. Cuando estos personajes aparecen en los programas de ficción, tienen mayores probabilidades de ser analfabetos, de realizar trabajos no cualificados y sin ocupación estable que los personajes autóctonos/nacionales. Suelen desempeñar, además, roles de villanos por lo que se ven envueltos en tramas donde hay mayor presencia de actos violentos. Además, su nivel socioeconómico es más bajo que el de los personajes autóctonos/nacionales. Al ser personajes de tipo *background* no intervienen en muchas tramas de los programas de ficción, y en consecuencia, no participan en muchos diálogos por lo que su riqueza conversacional es menor que la que desarrollan los autóctonos/nacionales. A todo esto, se debe añadir que los personajes inmigrantes/extranjeros están definidos con más atributos negativos de personalidad: son más agresivos, conflictivos, desleales o traicioneros e intolerantes que los personajes autóctonos/nacionales.

Los resultados de este estudio son convergentes con los realizados en estas áreas y con estudios previos desarrollados en Estados Unidos en relación con la

representación de las minorías étnicas en la ficción televisiva (Mastro y Greenberg, 2000; Mastro y Behm-Morawitz, 2005) y con un estudio¹⁷⁶ realizado por Igartua, Barrios y Ortega (2012).

Por un lado se puede hablar de la baja presencia de personajes inmigrantes/extranjeros en la ficción. La ausencia de diversidad en la ficción televisiva puede condicionar su *visibilidad* o *vitalidad social* ya que existe un porcentaje de población de España que no solo no aparece representada sino que además es invisible para cierta población que, por diversos motivos, puede no tener contacto en su vida diaria con personas inmigrantes/extranjeras y cuyo único medio de contacto con este sector de población sea a través de los medios de comunicación, especialmente la televisión que es el medio que mayor nivel de penetración y accesibilidad tiene. Esta falta de visibilidad mediática hace más difícil que se establezca un *contacto vicario parasocial* de la población autóctona con personajes de otros orígenes nacionales que tienen una presencia destacable en la sociedad española (Harwood y Anderson, 2002 y Ortiz y Harwood, 2007). Si a esto añadimos que cuando aparecen, la imagen de los inmigrantes/extranjeros suele ser estereotípica y negativa, puede dar lugar a que se refuercen o asimilen actitudes prejuiciosas hacia los inmigrantes, ya que el espectador que no tenga ningún tipo de contacto con inmigrantes/extranjeros en su vida diaria puede llegar a pensar que todos los inmigrantes/extranjeros son tal y como aparecen reflejados en la pantalla: analfabetos, delincuentes, conflictos, violentos... El papel que pueden desempeñar los medios puede ser el contrario, esto es, no fomentar y mantener el prejuicio, sino contribuir a cambiar las actitudes y creencias sobre la inmigración reflejando, por ejemplo, otros modelos de personajes inmigrantes/extranjeros, además de fomentar el contacto vicario que, tal y como se ha demostrado, puede repercutir positivamente en la reducción del prejuicio y, por tanto, favorecer el establecimiento de relaciones más armoniosas entre ciudadanos de diferentes orígenes étnicos y nacionales (Müller, 2009; Igartua, 2010; Park, 2012). De este modo, convendría reflejar en los relatos ficcionales interacciones o contactos positivos entre los personajes autóctonos/nacionales –el endogrupo- y los personajes inmigrantes/extranjeros –el exogrupo-, de manera que se contribuirá, gracias a los programas de ficción, a reducir la percepción negativa que se tiene sobre los inmigrantes/extranjeros, que son percibidos por la sociedad como una amenaza para el grupo, fomentando la mejoría de las

¹⁷⁶ En este estudio la muestra fue de 1.345 personajes analizados, extraídos de programas de ficción emitidos en España en horario de prime time en el año 2010.

relaciones entre ambos grupos. Interacciones positivas, donde se desarrollen relaciones íntimas –de amistad o de pareja- o relaciones de igualdad son algunos ejemplos de narraciones que los programas de ficción deberían mostrar. Sería labor de los profesionales del mundo audiovisual realizar estos cambios a la hora de crear personajes, pues tanto los creadores –fundamentalmente, guionistas- como los realizadores, productores ejecutivos, actores... son los máximos responsables de la imagen que se da de los inmigrantes en la ficción. Estudios como el que aquí se presenta pretenden ayudar a estos profesionales en el proceso de creación de personajes, puesto que se debería incorporar, tal y como se ha hecho en los medios informativos, una serie de recomendaciones para los profesionales a la hora de informar sobre la inmigración. Además, habría que concienciar a los futuros guionistas sobre la importancia de mostrar la diversidad en la ficción audiovisual.

CAPÍTULO 7

**ESTUDIO 2: ANÁLISIS DE LAS INTERACCIONES ENTRE
PERSONAJES INMIGRANTES/EXTRANJEROS Y
NACIONALES/AUTÓCTONOS EN LA FICCIÓN
NACIONAL**

7.1. Introducción: Algunos apuntes sobre la importancia de los personajes de ficción. Fomentando el contacto intergrupar

Analizar los personajes de ficción y las interacciones que realizan dentro de los relatos en los que aparecen es una de las líneas de investigación preferentes en Comunicación para explicar los efectos que los medios tienen en los receptores. La teoría del cultivo es una de las más importantes, pero también lo son las investigaciones sobre la persuasión narrativa, la teoría del entretenimiento y la del contacto intergrupar mediático (Park, 2012) a la hora de investigar la relación que existe entre los medios de comunicación, las minorías étnicas y la inmigración. Es importante analizar no solo los personajes sino también cómo se relacionan, esto es, las interacciones en las que participan. Del análisis de ambos se pueden extraer conclusiones muy interesantes para analizar la representación de los personajes inmigrantes/extranjeros en los programas de ficción.

La perspectiva dominante es el análisis de personajes mediante estudios de análisis de contenido, del mismo modo que se ha hecho en “Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time”, ya que permite analizar cómo se representan los personajes inmigrantes/extranjeros en los programas de ficción. Tal y como han señalado diversos estudios, los receptores juzgan a los inmigrantes/extranjeros “reales” según cómo los medios de comunicación representan a los inmigrantes/extranjeros “ficticios”. De esta forma, los personajes son una especie de modelo a partir del cual el público juzga a todo un colectivo o grupo gracias al mecanismo de la generalización. Si, por ejemplo, el personaje inmigrante/extranjero ofrece una representación negativa en el programa de ficción, sería evaluado por parte de los espectadores negativamente, pero también, gracias a los procesos de generalización, serían juzgados negativamente los inmigrantes/extranjeros en la vida real. De igual manera, si un personaje inmigrante/extranjero está representado positivamente, también se trasladará esta percepción a la vida pues a través de él se infiere cuáles son los atributos que definen a los inmigrantes (en dimensiones como competencia y afecto, véase Sanders y Ramasubramanian, 2012).

Los personajes no solo son importantes por ellos mismos, sino que son importantes por cómo se relacionan, por cómo interactúan con otros personajes, pues, no hay que olvidar que no actúan en un vacío social. Son relevantes las interacciones intergrupales mediáticas, en las que un personaje que forma parte de un exogrupo

(inmigrante/extranjero) interactúa en el programa en cuestión con uno o varios personajes del endogrupo (autóctono/nacional) (Park, 2012).

A través de estas interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales en la realidad social se facilita el contacto parasocial con personajes inmigrantes/extranjeros y, en particular, se facilita el contacto intergrupales en el espectador con menos oportunidades de interactuar con inmigrantes en su vida cotidiana –bien porque no tiene ocasión o por manifestar un alto prejuicio que le lleva a evitar este tipo de contacto-. Además, a través de la identificación con los personajes del endogrupo (autóctono/nacional) que interactúan de manera positiva con personajes del exogrupo (inmigrantes/extranjeros) se pueden reforzar actitudes positivas hacia el contacto intergrupales, se reduce la amenaza o ansiedad intergrupales y se propicia una reducción del prejuicio (Müller, 2009). Sin embargo, si las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros con personajes autóctonos o nacionales son negativas, distantes o se dan solo en un contexto laboral jerarquizado, por ejemplo, o repletas de conflicto o se hace un uso abusivo del humor agresivo, es menos probable que se produzca una interacción parasocial positiva con los personajes del exogrupo o que la identificación con los personajes del endogrupo conduzcan a una reducción del prejuicio, sucediendo más bien todo lo contrario: el refuerzo de las actitudes negativas hacia los inmigrantes. Es por todo esto necesario analizar las interacciones que se dan en los programas de ficción nacional seleccionados para esta muestra.

Otro aspecto que se debe analizar es la utilización del humor agresivo, muy presente, especialmente, en las comedias de ficción nacional como *Aída* o *La que se avecina*. Sobre el humor agresivo, Mendiburo y Paéz (2011, p. 91) han indicado que “se refiere a un tipo de uso del humor en el cual existe bajo control del posible impacto en otros, lo que la relacionaría con agresión, hostilidad y neuroticismo”. Analizar el uso que se da del humor agresivo es importante, ya que algunos teóricos han indicado que el humor puede ser usado para reforzar las normas grupales, burlándose de los que vayan contra lo establecido a través del uso de la ironía, el sarcasmo u otros medios (Martin, 2007). Además, “el humor agresivo es considerado una forma de relación conflictiva, en la cual no existe interés por agradar al otro sino que, por el contrario, se buscan diferencias excluidoras” (Mendiburo y Paéz, 2011, p. 99).

El objetivo principal del estudio fue analizar las interacciones que se daban entre los autóctonos/nacionales con los inmigrantes/extranjeros en los programas de ficción nacional. Este estudio nació con voluntad de ampliar el anterior –“Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time”- con el fin de profundizar en los personajes que aparecían en la ficción nacional. Con un análisis de contenido se han podido analizar las relaciones –de qué tipo y cómo son- entre autóctonos/nacionales e inmigrantes/extranjeros cuando éstos aparecen en la ficción nacional y analizar la calidad de los contactos intergrupales, tal y como se puede ver en el ANEXO 17 –*Selección de personajes en función de su imagen*- y en el ANEXO 18 –*Ejemplos de interacciones en los programas de ficción nacional*-.

Tomando como referencia las investigaciones sobre el contacto intergrupal y las investigaciones previas sobre de las interacciones, se establecieron las siguientes hipótesis:

H1.- Se espera que las relaciones que se establezcan entre inmigrantes/extranjeros con autóctonos/nacionales serán de tipo laboral, siendo cuantitativamente menos numerosas las de estudios, amistosas y amorosas.

H2.- Se espera encontrar interacciones de baja calidad, esto es, donde el contacto que se dé entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales sea del tipo conflictivo o neutro.

H3.- En las interacciones entre los personajes se utilizará el humor agresivo de modo que el personaje autóctono/nacional se ría, burle o haga comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje inmigrante/extranjero.

H4.- Se espera encontrar una relación más pasiva en los inmigrantes/extranjeros frente a la de los autóctonos/nacionales que será más activa, hablando de sus opiniones, sentimientos.

7.2. Método

7.2.1. Muestra

Para poder analizar las interacciones que los personajes autóctonos/nacionales realizan con los inmigrantes/extranjeros en los programas de ficción nacional se desarrolló un estudio de análisis de contenido. Para ello se trabajó con los 37 programas

nacionales analizados en el primero de los estudios (“Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time”) y con 45 personajes inmigrantes/extranjeros. Finalmente, el número de personajes inmigrantes/extranjeros que se estudió fue de 39, ya que algunos fueron eliminados porque se relacionaban con otros inmigrantes/extranjeros y no con autóctonos/nacionales (ANEXO 7).

7.2.2. Unidad de análisis

Se estableció para este estudio como unidad de análisis cada interacción que se establecía entre un personaje inmigrante/extranjero con un personaje autóctono/nacional, que tuvo tantos contactos e interacciones como intervenciones tuviese a lo largo del programa. De este modo, se entendió que una interacción era cualquier contacto que el inmigrante/extranjero tuviese con un personaje autóctono/nacional. Si el contacto se mantenía a lo largo del programa, se entendió que era una nueva interacción. Además, cuando el contacto tuvo lugar con varios personajes a la vez, se analizó el tipo de contacto que tuviese con cada uno de los personajes, siendo cada uno de estos una interacción diferente. No se sometió a análisis las interacciones que se establecieron entre dos personajes inmigrantes/extranjeros, ya que el análisis se centró en la calidad de los contactos intergrupales entre un personaje del endogrupo y otro del exogrupo.

Para realizar la codificación de las interacciones, se contó con la colaboración de un grupo de alumnos del Grado de Comunicación Audiovisual que realizaban sus prácticas en el grupo de investigación del Observatorio de Contenidos Audiovisuales, los cuales tenían conocimientos de codificación y estaban familiarizados con el trabajo a desarrollar ¹⁷⁷. Los programas a analizar, en los cuales había al menos un personaje inmigrante/extranjero, se dividieron entre este grupo de estudiantes. Cada uno de ellos debió numerar las interacciones por programas que posteriormente se volvieron a renumerar en función del número del programa. De este proceso de codificación, se extrajeron 282 interacciones, de los 37 programas analizados en los que había personajes inmigrantes/extranjeros (ANEXO 8).

¹⁷⁷ Los codificadores fueron: José Seoane Riveira, Aroa Santos Gómez, Isabel María Martín Avedillo, Manuel Vázquez y María Marcos Ramos.

7.2.3. Libro de códigos

El libro de códigos (ANEXO 6) que se utilizó fue elaborado para la ocasión teniendo en cuenta varios estudios revisados (Müller, 2009, Igartua, 2010, Sanders y Ramasubramanian, 2012; Park, 2012). Se dividió en cuatro grandes bloques:

1. Datos identificación de la interacción: en este apartado se evaluaron los siguientes aspectos: descripción de la interacción –describir qué sucede en la interacción para facilitar el análisis y la localización-; duración de la interacción medida en segundos; número de personaje inmigrante/extranjero; número de personaje autóctono/nacional con el que interactúa el inmigrante/extranjero; número del programa de la interacción.

2. Tipo de relación que mantenían en el programa el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional: 0= no identificable; 1 = relación casual (sin relación aparente entre el inmigrante/extranjero y el autóctono/nacional); 2 = estudios; 3 = laboral, trabajo; 4 = amistad; 5 = familiar (excepto de pareja o matrimonio); y, 6 = relación de pareja o matrimonio.

3. Calidad del contacto entre el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional. Se midió en dos variables:

a) Calidad del contacto: 1.- Contacto conflictivo: se observaron comportamientos de rechazo, comentarios críticos, discusiones, insultos, posturas encontradas sobre un tema; 2.- Contacto neutro; 3.- Contacto armonioso: se observaron comportamientos de empatía, la expresión de sentimientos positivos, cordialidad, comunicación fluida.

b) Otros criterios para valorar la calidad de la interacción: En la interacción entre el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional...

- ✓ El personaje inmigrante/extranjero expresa sus sentimientos: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje inmigrante/extranjero expresa opiniones concretas sobre un tema: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje autóctono/nacional escucha o muestra interés por los sentimientos del personaje inmigrante/extranjero: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje autóctono/nacional escucha o muestra interés por las opiniones del personaje inmigrante/extranjero: 0 = no; 1 = sí.

- ✓ El personaje inmigrante/extranjero recibe órdenes por parte del personaje autóctono/nacional: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje autóctono/nacional recibe órdenes por parte del personaje inmigrante/extranjero: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional comparten una actividad que es gratificante para ambas partes: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje inmigrante/extranjero es criticado por parte del personaje autóctono/nacional: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje autóctono/nacional es criticado por parte del personaje inmigrante/extranjero: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje inmigrante/extranjero habla con el personaje autóctono/nacional sobre su situación familiar o personal: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje autóctono/nacional habla con el personaje inmigrante/extranjero sobre su situación familiar o personal: 0 = no; 1 = sí.

4. Humor agresivo: Se midió si estaba presente el humor agresivo (Galloway, 2010; Mendiburo y Paéz, 2011; Samson y Meyer, 2010) en la interacción entre el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional. En la interacción entre el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional...

- ✓ El personaje inmigrante/extranjero se reía, burlaba o hacía comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje autóctono/nacional: 0 = no; 1 = sí.
- ✓ El personaje autóctono/nacional se reía, burlaba o hacía comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje inmigrante/extranjero: 0 = no; 1 = sí.

Para la recogida de los datos, se elaboró una ficha para el registro de las interacciones entre los personajes inmigrantes/extranjeros con los personajes autóctonos/nacionales en programas de ficción producidos en España. Estas fichas fueron completadas por los codificadores siguiendo las indicaciones del libro de códigos para poder ser introducidas en el programa SPSS para su posterior análisis.

La ficha de códigos que se empleó para registro de interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y personajes autóctonos/nacionales en programas de ficción producidos en España se puede ver en el ANEXO 6.

7.2.4. Codificación y fiabilidad

Para comprobar la fiabilidad del estudio, se realizó una doble codificación a la muestra por otro codificador independiente, que no había participado en el proceso de codificación anterior. Así se cumplía el requisito señalado por Neuendorf (2002) para que un proceso de estas características sea fiable. Este analista volvió a codificar 50 interacciones, lo que supuso un 17.73% del total de la muestra.

Para calcular la fiabilidad intercodificadores se utilizó el coeficiente de acuerdo observado (AO) y el coeficiente Alpha de Krippendorff (α_k). El promedio de las variables en el acuerdo observado fue de 89.68 % y el Alpha de Krippendorff fue de .67, dos valores muy aceptables. Las únicas variables con una fiabilidad intercodificadores con un índice Alpha de Krippendorff menor a .60 fueron: tipo de relación que mantiene en el programa el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional; el personaje inmigrante/extranjero expresa opiniones concretas sobre un tema; el personaje autóctono/nacional escucha o muestra interés por las opiniones del personaje inmigrante/extranjero; el personaje inmigrante/extranjero recibe órdenes por parte del personaje autóctono/nacional; el personaje autóctono/nacional es criticado por parte del personaje inmigrante/extranjero; y el personaje autóctono/nacional habla con el personaje inmigrante/extranjero sobre su situación familiar o personal. Cuantitativamente, fueron pocas las variables que ofrecían una fiabilidad baja, por lo que se puede afirmar que el estudio presentó una fiabilidad alta en líneas generales.

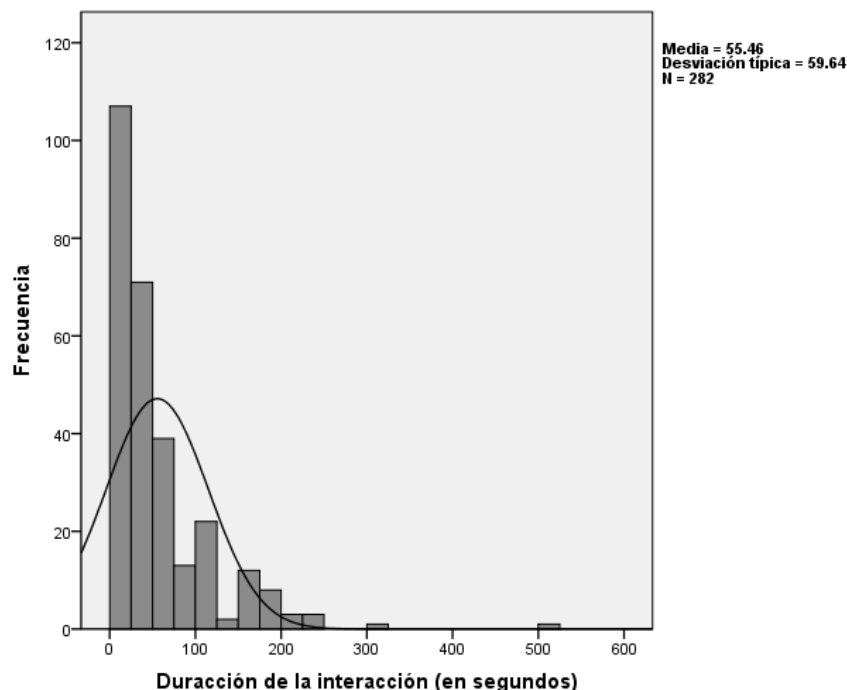
Tabla 7.1. Datos de fiabilidad intercodificadores ($n=50$). Análisis interacciones IE-AN ($n=282$)

Variable	Acuerdo observado (AO) (%)	Alpha de Krippendorff (α_k)
Duración	99	.95
Número de personaje inmigrante/extranjero según listado de personajes (N_per_IE)	100	1.00
Número de personaje autóctono/nacional, según listado de personajes, con el que interactúa el personaje inmigrante/extranjero (N_per_AN)	100	1.00
Número de programa en el que aparece la interacción según listado de programas (N_prog)	100	1.00
Tipo de relación que mantiene en el programa el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional (Tip_rel)	70	.57
Calidad del contacto entre el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional (Cal_contacto)	88	.73
El personaje inmigrante/extranjero se ríe, burla o hace comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje autóctono/nacional (Humor_agre1)	94	.73
El personaje autóctono/nacional se ríe, burla o hace comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje inmigrante/extranjero (Humor_agre2)	92	.67
El personaje inmigrante/extranjero expresa sus sentimientos (Calidad_interaccion1)	99	.70
El personaje inmigrante/extranjero expresa opiniones concretas sobre un tema (Calidad_interaccion2)	74	.18
El personaje autóctono/nacional escucha o muestra interés por los sentimientos del personaje inmigrante/extranjero (Calidad_interaccion3)	92	.67
El personaje autóctono/nacional escucha o muestra interés por las opiniones del personaje inmigrante/extranjero (Calidad_interaccion4)	74	.43
El personaje inmigrante/extranjero recibe órdenes por parte del personaje autóctono/nacional (Calidad_interaccion5)	98	.52
El personaje autóctono/nacional recibe órdenes por parte del personaje inmigrante/extranjero (Calidad_interaccion6)	86	.75
El personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional comparten una actividad que es gratificante para ambas partes (Calidad_interaccion7)	96	.64
El personaje inmigrante/extranjero es criticado por parte del personaje autóctono/nacional (Calidad_interaccion8)	86	.62
El personaje autóctono/nacional es criticado por parte del personaje inmigrante/extranjero (Calidad_interaccion9)	84	.59
El personaje inmigrante/extranjero habla con el personaje autóctono/nacional sobre su situación familiar o personal (Calidad_interaccion10)	86	.60
El personaje autóctono/nacional habla con el personaje inmigrante/extranjero sobre su situación familiar o personal (Calidad_interaccion11)	86	.54
Promedio	89.68	0.67

7.3. Resultados

Antes de analizar cada una de las hipótesis planteadas en este estudio, se describirán una serie de datos descriptivos relativos a la muestra analizada. La media de duración de las interacciones fue de 55.46 (DT = 59.64). Se han codificado interacciones que van desde los 2 segundos de duración hasta los 500 segundos, esto es, más de 8 minutos. La duración más frecuente (moda) de las duraciones fue de 10 segundos y 20 segundos, siendo estos los valores modales de la muestra. La mediana –valor que divide la distribución en dos grupos iguales de casos y que indica el centro de la distribución al dejar el mismo número de sujetos por encima que por debajo- fue de 30 segundos, con lo cual una interacción de menor duración se puede considerar como breve y si supera este valor se podría decir que es extensa. En todo caso la distribución no es simétrica –normal-, sino que existe una fuerte asimetría positiva ($S^{184} = 1.45$) –hay un mayor número de sujetos en los valores inferiores, frente a los valores superiores que concentrarán menos sujetos-, lo que significa que había un predominio de interacciones de baja duración, como se puede apreciar en el gráfico que se acompaña.

Figura 7.1. Duración de las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales



¹⁸⁴ S significa desviación estándar. Este valor expresa el rango en el cual la mayoría de los valores “se desvía” ya sea “hacia arriba” o “hacia abajo” del promedio.

7.3.1. Hipótesis 1: Tipos de relaciones entre los personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales

La primera de las hipótesis corroboró qué tipo de relaciones se establecían entre los inmigrantes/extranjeros con los autóctonos/nacionales, señalando que serían mayoritarias las de tipo laboral y cuantitativamente menos numerosas las de estudios, amistosas y amorosas.

Para contrastar la hipótesis primera, se calculó el estadístico χ^2 . En este caso, la prueba no paramétrica utilizada compara si existen o no diferencias estadísticamente significativas entre la frecuencia esperada y la observada en la distribución de la variable “tipo de relación”. El valor de χ^2 resultó estadísticamente significativo ($\chi^2 [6, N = 282] = 282.92, p < .001$). Tal y como se puede observar en la tabla adjunta, el porcentaje más alto de relaciones que se establecieron entre los personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales era de tipo laboral con un 43.6%, seguida de las de amistad con un 25.9% y las de tipo familiar, con un 12.4%. Las que aparecieron en menor proporción fueron las relaciones de tipo casual y las de pareja –ambas con un 8.2%- y, por último, las de estudios, con solo un 0.4%. Esta hipótesis se ha visto contrastada por los datos obtenidos.

Tabla 7.2. Descripción del tipo de relación entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales

Tipo de relación	N _{OBSERVADO}	N _{ESPERADO}	RESIDUAL	% OBSERVADO
No identificable	4	40.3	-36.3	1.4
Causal	23	40.3	-17.3	8.2
Estudios	1	40.3	-39.3	0.4
Laboral, trabajo	123	40.3	82.7	43.6
Amistad	73	40.3	32.7	25.9
Familiar	35	40.3	-5.3	12.4
Relación de pareja o matrimonio	23	40.3	-17.3	8.2
N Total	282			100

($\chi^2 [6, N = 282] = 282.92, p < .001$)

7.3.2. Hipótesis 2: Calidad de la interacción entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales

La segunda de las hipótesis verificó si las interacciones eran de baja calidad, esto es, donde el contacto que se daba sea del tipo conflictivo o neutro. El estadístico χ^2 resultó nuevamente estadísticamente significativo ($\chi^2 [12, N = 252] = 35.85, p < .000$). La mayoría de las relaciones, cuando hablamos de calidad, que se establecieron entre un personaje extranjero/inmigrante y uno autóctono/nacional fueron de tipo armonioso –un 48.2%–, siendo el 51.8% restante conflictivo –24.5%– o neutro –27.3%–, por lo que esta hipótesis no se ha visto contrastada por los datos analizados.

Tabla 7.3. Descripción de la calidad de relación entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales

Calidad de relación	N _{OBSERVADO}	N _{ESPERADO}	RESIDUAL	% OBSERVADO
Conflictivo	69	94	-25	24.5
Neutro	77	94	-17	27.3
Armonioso	136	94	42	48.2
N Total	282			100

($\chi^2 [12, N = 252] = 35.85, p < .000$)

La relación entre calidad de contacto y tipo de relación entre los personajes resultó estadísticamente significativa ($\chi^2 [12, N = 252] = 35.85, p < .001$). Hay que señalar que la única relación que se estableció relacionada con los estudios fue de tipo conflicto. En lo que respecta a las relaciones laborales, las que más se han dado en la muestra analizada, eran las de tipo armonioso, ya que del total de interacciones que se daban entre un personaje inmigrantes/extranjeros y uno autóctono/nacional en el entorno laboral – $n = 123$ –, el 44.7% eran armoniosas, un 31.7% eran neutras y el 23.6% restante eran de tipo conflictivo. En lo que respectaba a las relaciones amistosas ($n = 73$), el 69.9% eran de tipo armonioso, el 20.5% eran conflictivas y el resto, el 9.6%, eran de tipo neutro. Habría que destacar que en lo que respectaba a las relaciones de pareja o matrimonio ($n = 23$), el número de interacciones armoniosas y conflictivas era muy similar, siendo 43.5% las de tipo armonioso y 34.8% las de tipo conflictivo (véase la tabla 7.4).

Tabla 7.4. Descripción del tipo y calidad de la interacciones entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales (% en columna)

Calidad	Total	Tipo						
		No identificado	Casual	Estudios	Laboral	Amistad	Familia	Pareja
Conflictivo	24.4	75 +	21.7	100	23.6	20.5	22.9	34.8
Neutro	27.3	25	47.8 +	0	31.7	9.6 -	40	21.7
Armonioso	48.2	0	30.4	0	44.7	69.9 +	37.1	43.5
N Total	282	4	23	1	123	73	35	23

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

+ Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

(χ^2 [12, N = 252] = 35.85, $p < .001$)

7.3.3. Hipótesis 3: Uso del humor agresivo en las interacciones entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales

La tercera de las hipótesis analizó la función del humor en la ficción nacional y se comprobó si el uso que de él se hace es para que el personaje autóctono/nacional se ría, se burle o pronuncie comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje inmigrante/extranjero.

Se observaron diferencias tendencial significativas, de tal manera que había una mayor probabilidad de que se diera humor agresivo del autóctono/nacional hacia el inmigrante/extranjero (χ^2 [1, N = 282] = 171.63, $p < .001$) que del inmigrante/extranjero al autóctono/nacional (χ^2 [1, N = 282] = 211.12, $p < .001$), tal y como puede verse en la tabla que se adjunta y en los datos analizados, donde en un 11% de las ocasiones el humor agresivo era utilizado por el autóctono/nacional contra el inmigrante/extranjero.

Tabla 7.5. Descripción del uso del humor agresivo

Tipo de relación	N _{OBSERVADO}	N _{ESPERADO}	RESIDUAL	% OBSERVADO
El personaje inmigrante/extranjero se ríe, burla o hace comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje autóctono/ nacional	19	141	-122	6.7
El personaje autóctono/ nacional se ríe, burla o hace comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje inmigrante/extranjero	31	141	-110	11
N Total	50			

El personaje inmigrante/extranjero se ríe, burla o hace comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje autóctono/ nacional: ($\chi^2 [1, N = 282] = 211.12, p < .001$)

El personaje autóctono/ nacional se ríe, burla o hace comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje inmigrante/extranjero: ($\chi^2 [1, N = 282] = 171.63, p < .001$)

Además, se comprobó mediante la prueba t de Student de muestras relacionadas que existían diferencias en las medias ($t(281) = -1.86, p = .64$) de humor agresivo del personaje inmigrante/extranjero hacia el autóctono/nacional y del autóctono/nacional hacia el inmigrante/extranjero.

Tabla 7.6. Uso del humor agresivo (prueba t de Student para muestras relacionadas)

Humor agresivo	M	DT	t	gl	p
• El personaje inmigrante/extranjero se ríe, burla o hace comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje autóctono/ nacional	0.07	0.251	-1.860	281	.64
• El personaje autóctono/ nacional se ríe, burla o hace comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje inmigrante/extranjero	0.11	0.313			

7.3.4. Hipótesis 4: Modo de las interacciones entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales

La cuarta hipótesis analizó el modo en que se desarrollaban las interacciones entre inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales.

Analizando los datos obtenidos, se observó que en la variable “el personaje inmigrante/extranjero expresa sus sentimientos”, el porcentaje de veces en las que esta situación sucede era del 38.7%. Tomando como referencia la prueba χ^2 ($\chi^2 [1, N = 282] = 14.52, p < .001$), este es un porcentaje que es significativamente menor del que cabría esperar por azar, es decir, los personajes inmigrantes/extranjeros expresan menos sus sentimientos de lo que sería razonable teniendo en cuenta el azar. Además, también son, según los datos, escuchados por los personajes autóctonos/nacionales en menor medida de lo que cabría esperar por azar ($\chi^2 [1, N = 282] = 6.86, p < .009$). Resultan reveladores los datos de la variable “el personaje inmigrante/extranjero y el personaje autóctono/nacional comparten una actividad que es gratificante para ambas partes”, ya que el porcentaje observado es significativamente menor de lo que cabría esperar ($\chi^2 [1, N = 282] = 41.36, p < .001$), ya que solo en un 30.9% de las ocasiones sucede esto.

A modo de resumen, los personajes inmigrantes/extranjeros apenas hablaban sobre sus sentimientos (38.7%), ni tampoco eran escuchados por los autóctonos/nacionales cuando lo hacían (42.2%), aunque sí que eran más numerosas las interacciones en las que expresaban opiniones (71.3%) y estas eran más atendidas por los personajes autóctonos/nacionales (65.2%). Esto podía ser debido a que se establecían más relaciones de tipo profesional que personal, bien amistosas bien sentimental. Tampoco eran muy numerosas las ocasiones en las que personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales compartían actividades gratificantes para ambos (30.9%) y son más numerosas las ocasiones en las que personajes autóctonos/nacionales hablaban sobre su situación familiar o personal (33.7%), frente a las ocasiones en las que lo hacían los inmigrantes/extranjeros (32.6%). Esto también puede estar relacionado con el tipo de relaciones que se establecían entre ambos personajes. A la vista de los datos, se puede afirmar que esta hipótesis se ha visto confirmada.

Tabla 7.7. Descripción del tipo de relaciones

Variables (% sí)	N _{OBSERVADO}	N _{ESPERADO}	RESIDUAL	% OBSERVADO	χ^2	gl	p
•El personaje I/E expresa sus sentimientos	109	141	-32	38.7	14.52	1	.000
•El personaje I/E expresa opiniones concretas sobre un tema	201	141	60	71.3	51.06	1	.000
•El personaje A/N escucha o muestra interés por los sentimientos del personaje I/E	119	141	-22	42.2	6.86	1	.009
•El personaje A/N escucha o muestra interés por las opiniones del personaje I/E	184	141	43	65.2	26.22	1	.000
•El personaje I/E recibe órdenes por parte del personaje A/N	43	141	-98	15.2	136.22	1	.000
•El personaje A/N recibe órdenes por parte del personaje I/E	66	141	-75	23.4	79.78	1	.000
•El personaje I/E y el personaje A/N comparten una actividad que es gratificante para ambas partes	87	141	-54	30.9	41.36	1	.000
•El personaje I/E es criticado por parte del personaje A/N	49	141	-92	17.4	120.05	1	.000
•El personaje A/N es criticado por parte del personaje I/E	52	141	-89	18.4	112.35	1	.000
•El personaje I/E habla con el personaje A/N sobre su situación familiar o personal	92	141	-49	32.6	34.05	1	.000
•El personaje A/N habla con el personaje I/E sobre su situación familiar o personal	95	141	-46	33.7	30.01	1	.000
N Total	282			100			

7.4. Conclusiones

Este estudio ha analizado cómo los personajes inmigrantes/extranjeros se relacionaban con los personajes autóctonos/nacionales en los programas de ficción nacional, estudiando, por tanto, el tipo de interacciones que se daban y cómo eran éstas. Realizar un estudio como este resulta fundamental para poder profundizar aún más en la representación de la inmigración en la ficción nacional emitida en prime time.

A modo de síntesis, en la muestra analizada las interacciones que se establecían con los inmigrantes/extranjeros tenían que ver con el mundo laboral, seguidas de las amistosas y las familiares, aunque estas últimas eran menos numerosas, aunque la mayor parte de estas tenía un carácter de tipo conflictivo o neutro. Aunque el humor agresivo no estaba prácticamente presente en las interacciones, sí que hay que destacar que cuando se daban son más numerosas las interacciones en las que el personaje autóctono/nacional se reía, burlaba o hacía comentarios irónicos o sarcásticos sobre el personaje inmigrante/extranjero, además éstos apenas hablaban sobre sus sentimientos ni, cuando lo hacían, eran escuchados por los personajes autóctonos/nacionales, por lo que eran personajes pobres a nivel de trama. Además, personajes inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales no solían compartir actividades gratificantes para ambos.

Al comienzo de este capítulo se indicaba que el público juzga a los inmigrantes/extranjeros en función de la imagen que de ellos se daba en los medios de comunicación, por lo que la imagen que los espectadores que podrían haber visto estos contenidos no es lo suficientemente buena. De este modo, los inmigrantes/extranjeros serían para estos espectadores personas aisladas al mundo con las que solo hay que relacionarse en entornos laborales, siendo, además, las relaciones que se establezcan de carácter conflictivo. Son personas, además, que reciben burlas y comentarios jocosos que no expresan sus sentimientos, con los que además, no se suelen compartir actividades gratificantes. Esta sería la imagen que los espectadores tendrían de los inmigrantes/extranjeros al haber hecho una analogía entre ficción y realidad. De igual modo, el modelo de inmigrante/extranjero representado solo tiene cabida en el mundo laboral por lo que el espectador no podría interiorizar cómo comportarse en un entorno amistoso, por ejemplo. La teoría del contacto mediado o vicario (Schiappa, Gregg y Hewes, 2005) indica que los medios de comunicación ayudan a reducir el prejuicio y la ansiedad intergrupal al potenciar el denominado aprendizaje vicario, pero en este caso,

con las interacciones analizadas solo se puede realizar un aprendizaje de este tipo en el entorno laboral y además, este, no sería un buen aprendizaje al ser más numerosas las interacciones conflictivas. Estas interacciones no son, por tanto, buenos ejemplos para trabajar en aras de reducir el prejuicio hacia los inmigrantes/extranjeros.

Dos mecanismos que pueden facilitar el contacto intergrupales mediático son la interacción parasocial y la identificación. Es sumamente importante que la ficción nacional muestre interacciones parasociales, pues de este modo el espectador no solo conoce al personaje inmigrante para que no le sea extraño o ajeno sino que además puede sentirse identificado con él, con sus problemas, su forma de vida, sus necesidades, etc. Pero es necesario que las interacciones no sean estereotipadas o ligadas a conflictos, delincuencia, etc. En este sentido son muy importantes las interacciones que se dan en series como *Hospital Central*, *Doctor Mateo* o *Abuela de verano*, donde los personajes inmigrantes/extranjeros son retratados como iguales, se les pregunta sus opiniones y muestran, además, sus sentimientos¹⁸⁵. No serían, por el contrario, buenos ejemplos de interacciones las que se dan en *El barco*, *Aída* o las de las películas *La distancia* o *25 Kilates*, donde los personajes inmigrantes/extranjeros aparecen de manera estereotipadas, son objeto de agresiones y están ligados a la delincuencia. Si un espectador viese solo estos productos televisivos podría cultivar una imagen muy negativa de los inmigrantes/extranjeros, pudiendo incluso fomentarse o reforzarse actitudes racistas, lo contrario que puede suceder con los productos ficcionales en los que se muestra una imagen más positiva. En estos casos, los inmigrantes/extranjeros serán percibidos más positivamente en la vida real, ya que se habrán desarrollado disposiciones afectivas positivas y reacciones de empatía en el espectador pues se producirá un modelado o imitación en los espectadores. Es esencial, desde los medios de comunicación, ofrecer imágenes de contacto positivas con los inmigrantes, ya que se ha contrastado que el visionado de series con una imagen positiva de las minorías y la identificación con los personajes minoritarios se asocia a actitudes más positivas hacia éstos (Igartua y Lozano, 2011), mejorando además las actitudes intergrupales, reduciendo la ansiedad intergrupales o la amenaza étnica percibida (Müller, 2009).

¹⁸⁵ Para profundizar más en este aspecto, se pueden consultar el ANEXO 17 –selección de personajes en función de su imagen- y ANEXO 18 –ejemplos de interacciones en los programas de ficción nacional-. En ambos anexos se profundiza en los personajes inmigrantes/extranjeros en función de varios índices – importancia del personaje según el número de apariciones, diferentes modalidades de contacto, índice de participación en el trabajo, índice humor agresivo, etc.-, así como se realiza una descripción de las características de las interacciones de la muestra, recopiladas en el DVD que se adjunta.

Por tanto, en la reducción del prejuicio hacia los inmigrantes el diseño de los personajes de ficción ocuparía un lugar destacado, en la medida que siempre que se crea un personaje es posible enfatizar o minimizar determinados rasgos para conferir su personalidad. Igualmente, es una cuestión de diseño audiovisual decidir incluir ejemplos de interacciones positivas o gratificantes entre un personaje inmigrante y un personaje autóctono (en un contexto laboral o de intimidad) o, por el contrario, mostrar ejemplos de interacciones conflictivas entre ambos tipos de personajes (un escenario de violencia podría ser el caso más representativo).

CAPÍTULO 8

**ESTUDIO 3: ENTREVISTAS CON GUIONISTAS DE
FICCIÓN NACIONAL**

8.1. Introducción

Este capítulo supone un paso más en las investigaciones previas realizadas, ya que además de analizar la imagen de los inmigrantes en los programas de ficción en horario de prime time y de indagar en las interacciones que los personajes extranjeros/inmigrantes establecen con los nacionales/autóctonos en los espacios de ficción nacional, se debe profundizar en el trabajo que los guionistas realizan a la hora de crear un programa de ficción. Resulta, pues, fundamental, conocer los métodos de trabajo que desempeñan, cómo crean las tramas y personajes, qué criterios utilizan para crearlos, cómo resuelven los conflictos, etc. Ellos son los responsables del guion, de crear personajes, tramas, diálogos, etc., y como creadores deben asumir un compromiso con su guion, con su trabajo y con el público.

Nadie mejor que los propios guionistas, creadores y responsables de la ficción nacional, para explicar su trabajo. Mediante sus palabras, se podrá establecer cómo se gestan los programas analizados. Así, conocerlos y saber sus opiniones se convierte en un buen método para poder profundizar en el proceso de creación de la ficción nacional.

El objetivo general de este estudio fue conocer cómo trabajan los guionistas de ficción nacionales en activo pudiendo contrastar sus rutinas de trabajo con lo que los teóricos indican, como elaborar una biografía del personaje, investigar sobre el contexto en el que se desarrolla la historia, etc. tal y como se indicó en el capítulo teórico “La ficción audiovisual: la escritura de guion y la creación de personajes”. De este modo, el acercamiento a realizar es más realista, marcado por la práctica laboral de los profesionales y por sus rutinas de trabajo.

Una vez establecido el objetivo general de este estudio, se elaboraron las siguientes preguntas de investigación.

PI1.- ¿Se recurren a los estereotipos para la creación de personajes? ¿Cambia el uso que se hace de los estereotipos en función del modo de trabajo establecido por la productora?

PI2.- ¿Se recurre a la realidad para crear personajes para un formato de ficción? ¿En qué medida afecta el género de la ficción a cómo es representada la realidad?

PI3.- ¿Se utiliza en las comedias de situación al personaje inmigrante para realizar el rol de ignorante?

PI4.- ¿Por qué razones los inmigrantes están infrarrepresentados en la ficción

nacional?

PI5.- ¿Está la ficción nacional basada en productos generalistas por lo que todos los productos que se realizan son prácticamente parecidos, de corte costumbrista?

8.2. Método

Tal como señalan Benney y Hughes (1970), la entrevista es “la herramienta de excavar” favorita de los sociólogos. Se puede definir la entrevista como la comunicación interpersonal establecida entre el investigador y el sujeto de estudio a fin de obtener respuestas verbales a los interrogantes planteados sobre el tema propuesto. El entrevistado deberá ser una persona relevante para la comunidad del objeto de estudio, ya que se espera que tenga ideas o experiencias importantes que transmitir. El entrevistador es el que dirige la entrevista y el encargado de lograr que el entrevistado cuente aquello que sea pertinente para el objeto de estudio. Es un método que, por tanto, se basa en obtener relatos verbales.

Para este estudio, una entrevista ha sido considerada una conversación de naturaleza profesional realizada con el fin de obtener información. En consecuencia, lo que se ha buscado con ellas es conocer lo que piensan, sienten, creen o hacen los entrevistados, permitiendo así acceder a situaciones que no se pueden observar directamente y conocer, además, las creencias, intenciones, actitudes, opiniones y explicaciones sobre ciertos aspectos.

La entrevista que se realizó fue cualitativa y semiestructurada, de carácter flexible y dinámica, no directiva, no estandarizada y abierta. Así, se realizó un cuestionario previo, que fue modificado durante la realización de la entrevista, en función de las respuestas dadas por el entrevistado. El entrevistador tuvo amplia libertad no solo para formular las preguntas, sino también para conversar de diversos y heterogéneos temas con cada uno de sus interlocutores. De este modo, no a todos los entrevistados se les hicieron las mismas preguntas ni en el mismo orden, ya que muchas se fueron reformulando en función del diálogo entablado.

El modo en que se realizaron las entrevistas fue “cara a cara”¹⁸⁶. Se mantuvieron encuentros personales con el fin de comprender las perspectivas de los guionistas con

¹⁸⁶ Cinco entrevistas se realizaron telefónicamente, las de David Bermejo, Julián Sastre, Ignacio del Moral, Carlos Molinero e Iván Escobar.

respecto a su labor profesional. De ahí que se puedan definir las entrevistas realizadas como “del tipo de aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente” (Taylor y Bogdan, 1987, p. 103), puesto que

“en este tipo de entrevistas nuestros interlocutores son informantes en el más verdadero sentido de la palabra. Actúan como observadores del investigador, son sus ojos y oídos en el campo. En tanto informantes, su rol no consiste simplemente en revelar sus propios modos de ver, sino que deben describir lo que sucede y el modo en que otras personas lo perciben” (Taylor y Bogdan, 1987, p.103).

La conversación, según van Dijk (1983, p. 277-279), posee una estructura esquemática básica que comprende los siguientes momentos: apertura; orientación; objeto de la conversación; conclusión; y terminación, fases que se siguieron a la hora de realizar las entrevistas. La apertura fue anterior a la interacción física entre entrevistador y entrevistado, ya que se realizó a través de teléfono o correo electrónico. Conllevó la presentación del proyecto, la determinación de la duración y la temática, y la determinación de una cita para realizar la entrevista. En la fase de orientación, entrevistador y entrevistado se conocieron personalmente, y sus conversaciones trataron, por un lado, de aclarar los objetivos que se buscaban con la entrevista y, por otro, de solicitar el permiso correspondiente para la grabación en audio de la conversación para su posterior análisis de cara a la investigación realizada. De este modo, se cumplieron, grosso modo, las condiciones que Oxman (1998, p. 67-68) señala para las dos primeras bases de la entrevista:

“Apertura. Por lo general, precede la interacción en sí. A la entrevista propiamente dicha se llega tras concretar una cita, en la que el investigador se presenta a sí mismo como parte de un equipo. El protocolo con el que trabaje comienza con una consigna a los fines de uniformizar esta instancia, que cada investigador actualiza en función de la situación de enunciación. Orientación. El objetivo de este momento es, según van Dijk, despertar y/o controlar el interés. En el caso de la entrevista de investigación, este objetivo también se halla presente desde la apertura”.

El objeto de la conversación fue obtener respuestas que aclarasen cuáles eran las rutinas que los guionistas desarrollaban para la creación de personajes de ficción en las series nacionales y, de forma especial, para la de personajes extranjeros/inmigrantes, vinculando así la entrevista con la investigación que sustenta esta tesis. Interesaba conocer si en la creación de este tipo de personajes los guionistas siguen algún parámetro especial o distintivo, o, incluso, si están afectados por algún tipo de prejuicio. Por último, en las dos últimas fases –conclusión y terminación, que, al igual que las dos primeras, se desarrollan de forma casi simultánea- se cerró la charla, intentando aclarar todas aquellas cuestiones que no hubiesen quedado suficientemente bien explicadas durante la entrevista; retomando aquellos temas de los que la conversación se hubiese desviado por su carácter flexible, abierto y dinámico; y, por último, dando por cerrada la charla reiterando el agradecimiento a los entrevistados por su disponibilidad y cooperación.

En el desarrollo de las entrevistas, también se siguieron las recomendaciones de van Dijk (1983) para mantener al entrevistado hablando, procurando un diálogo libre pero orientado, y evitando cualquier tipo de situación particular que pudiese amenazar la fluidez de la conversación. Así, se adoptaron técnicas como las siguientes, propuestas van Dijk (1983) para mantener el *rapport* con el entrevistado:

1. Salir de pausas embarazosas: evitar las situaciones de silencio donde el entrevistador sólo puede callar y mantener la situación de entrevista libre de coacciones que incomoden al entrevistado.
2. Mantener la disposición amigable: huir de expresiones como “mmm?”, “ah-ah?” y gestos que puedan incomodar al entrevistado.
3. Requerir información: realizar preguntas como: “¿me podría dar un ejemplo de...?” para clarificar algunas respuestas.
4. Repetir la última palabra o palabra central de la frase, para que el entrevistado pueda volver sobre un tema e indagar así más sobre él.
5. Volver sobre temas pasados por alto.

8.2.1. Muestra

Algunos investigadores tratan de entrevistar al mayor número de personas; otros, en cambio, utilizan la estrategia del muestreo teórico como guía para seleccionar a las personas a entrevistar (Glaser y Strauss, 1967). En el presente estudio se ha intentado contactar con el mayor número de guionistas de ficción televisiva en activo. Se buscaba, además, que trabajasen en alguna de las series que se han analizado en dos de los estudios que integran esta tesis (“Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time” y “Estudio 2: análisis de las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y nacionales/autóctonos en la ficción nacional”). Para poder encontrar un número tan elevado de guionistas dispuestos a colaborar en este estudio, se utilizó la técnica de “bola de nieve”, consistente en conocer a algunos informantes y lograr que ellos faciliten el contacto de otros. Se contactó con ellos mediante correo electrónico, explicando claramente cuál era el motivo del contacto y el objetivo de la entrevista. Tal y como ha sido apuntado, en esa primera toma de contacto no solo se presentaba el proyecto, sino que además se indicaba el tiempo que duraría la entrevista, ya que “es esencial que la persona de que se trata tenga tiempo para dedicar a las entrevistas. Es importante la buena voluntad y la capacidad del individuo para hablar de sus experiencias y expresar sus sentimientos” (Taylor y Bogdan, 1996, p. 109). De este modo, al aclarar la duración y la temática de la entrevista, los guionistas se comprometerían a llevarla a cabo sabiendo de antemano las condiciones.

Para el presente estudio, se han realizado entrevistas a los principales guionistas de televisión españoles. También se ha contado con la colaboración de un guionista de cine, Michel Gaztambide –responsable, entre otros trabajos, de *La caja 507* (2002) o *No habrá paz para los malvados* (2011), escritos en colaboración con Enrique Urbizu-, quien es también de profesor de guion y escritura audiovisual. Su caso no ha sido el único, ya que varios de los entrevistados han ejercido o ejercen la docencia, colaborando con diversas instituciones académicas en cursos y másteres dirigidos a estudiantes que desean adquirir las rutinas y la formación necesaria para escribir guiones para proyectos audiovisuales. El hecho de que algunos entrevistados aunasen las facetas de guionista y profesor ha sido enormemente beneficioso para esta investigación, puesto que han ofrecido, además de su experiencia profesional en el ámbito de la guionización, su experiencia en el mundo académico. En ese sentido, se

contó también con la colaboración de Pedro Sangro –Catedrático de Lenguaje y Narrativa Audiovisual en la Universidad Pontificia de Salamanca- a quién se le entrevistó en calidad de experto en la materia y Director del Máster de “Guion de ficción para televisión y cine”. De esta manera, la muestra de entrevistados adquiere un carácter heterogéneo dentro de su necesaria uniformidad y abarca a guionistas de televisión y de cine, y a profesores especializados en guion, ofreciendo así una poliédrica visión de temas como las formas de elaborar un guion, la construcción de personajes, la situación de la ficción nacional, etc.

Se realizaron veinte entrevistas¹⁸⁷ con una duración media de 57 minutos¹⁸⁸ ($DT=26.07$), con un rango de 78, donde la entrevista más corta tuvo una duración de 26 minutos y la más larga de 104 minutos. De los veinte entrevistados, tres eran mujeres y diecisiete hombres (15% versus 85%). Los guionistas con los que se ha contactado para este estudio, así como sus principales trabajos realizados¹⁸⁹ y las características de las entrevistas que se mantuvieron con ellos, son los siguientes:

¹⁸⁷ Las transcripciones de las entrevistas completas se pueden ver en el ANEXO 10.

¹⁸⁸ No todas las entrevistas se hicieron personalmente. De las veinte entrevistas realizadas, diecinueve sí se hicieron personalmente, pero una se tuvo que hacer mediante un cuestionario ante la imposibilidad de poder quedar con el guionista en cuestión, con el que no se pudo coincidir ni presencial ni telefónicamente.

¹⁸⁹ La mayoría de los guionistas entrevistados han dirigido además algún capítulo de la serie –como Raúl Díaz y Mario Montero en *Aída* (Telecinco, 2005-Actualidad)-, y también suelen ser productores de las series en las que trabajan –como Nacho Faerna, por ejemplo-. Olga Salvador, además, ha sido directora de ficción de *La Sexta* y David Cotarelo y Verónica Fernández han trabajado como coordinadores de guion en *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012). Además, uno de los guionistas ha desempeñado trabajos de documentalista en la serie *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002). Estas facetas han podido enriquecer las entrevistas realizadas ya que han ampliado su visión del guion, pues han tenido en cuenta otras facetas laborales a la hora de contestar las preguntas, lo que ha favorecido las conclusiones de este trabajo de investigación.

Tabla 8.1. Entrevistados y series en las que han trabajado

Entrevistado	Series en las que ha trabajado como guionista
Nacho Faerna	<i>La fuga, El comisario, La piel azul, Antivicio, Amar en tiempos revueltos, etc.</i>
Javier Reguilón	<i>El barco, Los hombres de Paco, En buena compañía, etc.</i>
Verónica Fernández	<i>Hospital Central, El síndrome de Ulises, El comisario, Raquel busca su sitio, etc.</i>
Joaquín Górriz	<i>Ángel o demonio, La fuga, ¿Hay alguien ahí?, etc.</i>
Jorge Sánchez Cabezudo	<i>UCO, Crematorio, La noche de los girasoles, Al salir de clase, etc.</i>
David Muñoz	<i>Con el culo al aire, La Fuga, El Barco, El Comisario, etc.</i>
Iván Escobar	<i>El barco, Los hombres de Paco, Los Serrano, etc.</i>
Mario Montero	<i>Aída, BuenAgente, La familia Mata, 7 vidas, etc.</i>
Carlos Molinero	<i>Cuéntame, La fuga, Quart, Antivicio, El comisario, etc.</i>
Olga Salvador	<i>Los Serrano, Dos de Mayo, Doctor Mateo, Periodistas, etc.</i>
Roberto Serrano	<i>Con el culo al aire, Los Quién, La familia Mata, etc.</i>
David Cotarelo	<i>Hospital Central</i>
David Bermejo	<i>Luna, el misterio de Calanda, Los Hombres de Paco, La Familia Mata, etc.</i>
Julián Sastre	<i>Aída, 7 vidas.</i>
Raúl Díaz	<i>Aída, 7 vidas.</i>
Natxo López	<i>Hispania, Gran Reserva, La familia Mata, 7 vidas, Periodistas¹⁹⁰, etc.</i>
Ignacio del Moral	<i>Cuéntame, El síndrome de Ulises, Los lunes al sol, Hermanas, El comisario, Querido Maestro, Farmacia de guardia, etc.</i>
Carmen Ortiz Carbonero	<i>Águila Roja, BuenAgente, El Internado, SMS, Los Serrano, Periodistas, etc.</i>
Michel Gaztambide	<i>No habrá paz para los malvados, La vida mancha, Caja 507, Vacas, etc.¹⁹¹</i>
Pedro Sangro	

¹⁹⁰ En esta serie realizó trabajos de documentalista.

¹⁹¹ Se trata de películas, no de series.

Tabla 8.2. Datos relacionados con las entrevistas realizadas

Persona	Modo	Duración (minutos)	Serie de la muestra
Nacho Faerna	Presencial	97	NO
Javier Reguilón	Presencial	88	<i>El barco</i>
Verónica Fernández	Presencial	50	<i>Hospital Central</i>
Joaquín Górriz	Presencial	50	<i>Ángel o Demonio</i>
Jorge Sánchez Cabezudo	Presencial	100	NO
David Muñoz	Presencial	80	<i>El barco</i>
Iván Escobar	Teléfono	30	<i>El barco</i>
Mario Montero	Presencial	32	<i>Aída</i>
Carlos Molinero	Teléfono	33	<i>Cuéntame</i>
Olga Salvador	Presencial	80	<i>Doctor Mateo</i>
Roberto Serrano	Presencial	104	<i>Los Quién</i>
David Cotarelo	Presencial	50	<i>Hospital Central</i>
David Bermejo	Teléfono	40	NO
Julián Sastre	Teléfono	32	<i>Aída</i>
Raúl Díaz	Presencial	75	<i>Aída</i>
Natxo López	Presencial	32	NO
Ignacio del Moral	Teléfono	40	<i>Cuéntame</i>
Carmen Ortiz Carbonero	Cuestionario		<i>BuenAgente</i>
Michel Gaztambide	Presencial	45	NO
Pedro Sangro	Presencial	26	NO

8.2.2. Guion de entrevistas

A la hora de diseñar y realizar la entrevista se tuvo en cuenta el objeto de estudio. De ahí que la estrategia que se siguió estuviese conectada con el problema de investigación y con la búsqueda bibliográfica y el marco teórico planteado. Resulta fundamental realizar una investigación bibliográfica en profundidad que permita conocer el fenómeno a indagar, ya que lo que se conoce sobre el tema permite profundizar sobre lo que se desconoce –esto es, el objeto de estudio- y es, además, lo que servirá de hilo conductor en el diálogo con el entrevistado. De este modo, la estructura temática de la entrevista proviene de aquello que deseamos investigar. En este caso, la entrevista se dividió en varios bloques temáticos, ordenados de lo general a lo particular siguiendo el orden que se presenta a continuación:

1. El trabajo del guionista.
2. La situación de la ficción nacional televisiva.
3. La creación de personajes.
4. El contraste entre la realidad y la ficción.
5. La representación de los inmigrantes en la ficción nacional televisiva.
6. La creación de personajes y tramas en las series en las que hay personajes inmigrantes.

Como ya ha sido apuntado, a pesar de estar estructurada buscando una finalidad concreta, la entrevista se planteó como un diálogo abierto y fluido en el que los guionistas relataban tanto sus rutinas profesionales como sus experiencias personales. Por tanto, se buscó un tono de compañerismo para las entrevistas, para que los guionistas no se sintieran amenazados por alguien que no fuese a entender su trabajo – de hecho, lo que se buscaba era todo lo contrario: que se sincerasen con alguien capacitado para comprender sus problemáticas-. En el fondo, lo que se buscaba era que los guionistas vieran al entrevistador como a alguien dispuesto a aprender de ellos, para lo que se trabajó con la intención de crear un clima en las conversaciones en el que “las personas se sientan cómodas para hablar libremente de sí mismas. El entrevistador debe (...) construir una situación que se asemeje a aquellas en las que las personas hablan

naturalmente entre sí sobre cosas importantes” (Balcázar, González, Gurrola y Moizen, 2006, p. 80). Por este motivo muchas de las entrevistas se realizaron en lugares donde la gente queda habitualmente para hablar, como pueden ser los bares, las cafeterías, etc.

Las preguntas que se realizaron fueron abiertas, permitiendo con ello a los entrevistados profundizar en sus ideas y describir sus experiencias con todo tipo de detalles, evitando así respuestas monosilábicas que no permitiesen ahondar en la conversación. Se comenzó la entrevista con una serie de “preguntas rompehielos” de carácter genérico –“¿por qué quiso ser guionista?”, “¿cuál es su formación?”, “¿desde cuándo trabaja como guionista?”, etc.- para que el entrevistado se relajase y se encontrase cómodo con la entrevista, además de para enlazar un tema con otro e ir conociendo un poco más la experiencia vital y la cosmovisión de cada uno de ellos. También se utilizaron “preguntas embudo” que permiten empezar por cuestiones generales –“¿cómo se crean personajes?”, “¿cómo se dibujan las tramas?”- para terminar desembocando en puntos esenciales para la investigación–“¿cómo se creó el personaje inmigrante de la serie?”, “¿por qué se decidió incluir en la trama un personaje inmigrante?”-. Además, en algunos momentos, se usaron “preguntas de aclaración” para ampliar información sobre un tema o precisar el significado de los términos utilizados por el entrevistado –por ejemplo, uno de los guionistas mostró un documento de venta, explicando sus características y el modo en que se usaba por los ejecutivos de las cadenas televisivas- y “preguntas de intención” para saber la opinión del entrevistado sobre aspectos concreto –“según los datos del INE (2010), la población de extranjeros empadronados en España es de 12.2% del total de la población; sin embargo, en los programas producidos en España los personajes extranjeros/inmigrantes es del 7.8%, ¿qué piensa sobre esto?”-¹⁹².

8.2.3. Estrategia de análisis

Una vez realizadas las entrevistas y transcritas estas, se debió tomar una decisión de tipo metodológico acerca de qué tipo de análisis era el más conveniente para poder trabajar con los datos obtenidos. De este modo, teniendo en cuenta el tipo de investigación realizada, un estudio exploratorio cualitativo, y la naturaleza de los datos, se realizó un análisis del discurso para abstraer de los datos pistas que clarifiquen la

¹⁹² En el ANEXO 9 pueden consultarse todas las preguntas realizadas durante las entrevistas.

complejidad de los fenómenos estudiados.

Para poder realizar el análisis y la interpretación de los datos, esto es, las respuestas dadas por los veinte profesionales entrevistados, se realizaron las siguientes fases. Se identificaron segmentos de análisis en cada una de las entrevistas realizadas. Los segmentos corresponden a temáticas tratadas a lo largo de la entrevista, por ejemplo, modo de trabajo, caracterización de personajes, personajes inmigrantes en las series, etc. De este modo, se pudo trabajar con una lista de temas para cada una de las entrevistas. Una vez elaborada la lista de temas, estos se clasificaron en temas principales, importantes y descartables. Este proceso se llevó a cabo con cada una de las entrevistas realizadas para poder obtener así las categorías con las que trabajar. Así, una vez establecidas las categorías en cada una de las entrevistas se puede dar paso a la elaboración del discurso que pretenderá dar respuesta a cada una de las preguntas de investigación planteadas.

8.3. Resultados

Una vez analizadas las entrevistas realizadas a los guionistas de la muestra, se podrá contestar las diferentes preguntas de investigación planteadas en este estudio. Esto servirá para comprender, en líneas generales, cómo trabajan los guionistas españoles en la ficción nacional.

8.3.1. Pregunta de investigación 1: ¿Se recurren a los estereotipos para la creación de personajes? ¿Cambia el uso que se hace de los estereotipos en función del modo de trabajo establecido por la productora?

La primera de las preguntas de investigación interroga sobre el uso de los estereotipos por parte de los guionistas a la hora de crear personajes inmigrantes/extranjeros en los formatos de ficción españoles en el horario de prime-time debido, principalmente, al modo de trabajo establecido por la productora, que condicionará el resultado final y la caracterización de los personajes. Se pretende conocer hasta qué punto influye el modo de trabajo de los guionistas en función de si trabajan con un concepto de guion basado en la autoría frente a aquellos que trabajen de un modo más industrial.

Habitualmente, los estereotipos son utilizados por los guionistas para, por un lado, facilitar la labor creadora y, por otro, facilitar el reconocimiento por parte del público. Mario Montero indica que se recurre a los estereotipos a la hora de crear personajes para

“buscar la universalidad, [lograr que el personaje] sea muy reconocible siempre acorde con el formato. A partir de aquí buscas referencias, y sueles buscar cosas cercanas y siempre encuentras cosas tan personales que dudas que puedan llegar al espectador. Por eso tienes que buscar algo con lo que el espectador se sienta cómodo, porque no dejan de ser invitados que todos los jueves a las 10 van a tu casa y los escuchas con atención”.

En la misma línea, Carmen Ortiz Carbonero indica que se recurre al estereotipo a la hora de crear personajes “para generar empatía en el espectador [ya que de esta manera se construyen] personajes reconocibles que hacen que el producto llegue a más gente”. Por su parte, Julián Sastre los denomina “tópicos” que buscan “la empatía con el público”, ya que, tal y como afirma Ignacio del Moral, “el espectador de televisión lo que quiere es sentirse identificado y a la vez que haya una sorpresa”. En opinión de este guionista, “en la televisión se espera siempre algo relativamente conocido, por lo que no puedes dar sorpresas muy grandes, con personajes raros. Necesitas algo reconocible pero que despierte una pequeña sorpresa y un interés, [algo] que no sea consabido. Cosas reconocibles y, al mismo tiempo, peculiares”. Si se consideran los estereotipos como una herramienta de construcción de personajes buscando la complicidad con el público, su uso, como señala Pedro Sangro, “no es malo. Es mejor partir de ellos que llegar a ellos, como decía Hitchcock”. En este sentido, Iván Escobar afirma que “el estereotipo tiene una connotación negativa, pero nosotros nos movemos en estereotipos de identificación. Muchas veces podíamos verlos como un patrón. Rubia, guapa, tonta...: el espectador ya sabe lo que quieres contar sin gastar muchas líneas. Pero luego funciona como cualquier otro personaje”. Javier Reguilón, refiriéndose a la serie *El barco* (Antena 3, 2011- Actualidad), afirma que “el actor chino hace kárate, aunque en este caso es porque el actor lo hacía de verdad y lo explotamos visualmente. Pero la gente entiende que la gente del norte son más fríos, los rusos más recios y los alemanes serios (...): aquí no pasamos del chascarrillo, el acento ruso y la broma (...). Se puede utilizar para que la gente se identifique con ese personaje, su acento o su nacionalidad”.

Sin embargo, una serie de profesionales indica que, bien por indicación de la productora o bien por propia iniciativa, lo mejor es dejar de utilizar estereotipos para crear personajes. Para David Cotarelo hay ocasiones en que desde la cadena o la productora se les indica que no deben “caer en los estereotipos”. En parecidos términos se expresa Olga Salvador, quien añade que “nosotros intentábamos apartarnos del cliché porque lo bonito de nuestra profesión es crear”. En este sentido, la guionista de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011) afirma que, en esta serie “se juega con el estereotipo pero para romperlo”, impactando al espectador mostrándole precisamente aquello que no esperan de los personajes. Jorge Sánchez Cabezudo, en consonancia con esta opinión, señala que “lo más responsable es no caer en cliché”.

El género del formato de ficción condiciona el uso de los estereotipos para crear personajes, así como la medida en la que se aplican. En ese sentido, David Bermejo indica que

“la comedia se basa en estereotipos y el hacer mofa de todo incluye todo. Lo que se intenta en la comedia es atacar al poderoso, no al débil, y se tiende a respetar a las minoras. En algunas ocasiones, esto puede esconder algún tipo de prejuicio, es una opinión personal. Pero desde el punto de vista académico se nos exige que hagamos apología de una minoría cuando se están tratando a todos por igual. En televisión no hay discriminación positiva”.

Verónica Fernández indica que “cuando entramos en estereotipos, nos saltamos la realidad”. De ahí que su uso sea menos común en series de carácter realista, como pueden ser *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012) o *Cuéntame* (La 1, 2001-Actualidad), donde la labor de los documentalistas es esencial para no caer en los estereotipos y dotar al personaje de un carisma de verosimilitud. Natxo López, guionista de *Hispania* (Antena 3, 2010-Actualidad), *Gran Reserva* (La 1, 2010-Actualidad), *La familia Mata* (Antena 3, 2007-2009), entre otras, comenzó su carrera profesional en el mundo audiovisual como documentalista en *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002). Así resume su labor:

“Fue muy curioso porque era una época en la que todavía no había internet en muchos sitios y a mí no me querían poner internet en el trabajo, y me tuve que llevar un modem y me tenía que mover por bibliotecas por periódicos, el servicio de ABC me ayudó mucho (...).

Yo me documentaba de lo que ellos [los guionistas] me pedían. Sí que es cierto que yo hacía un resumen de prensa diario para que ellos vieran noticias para sacar ideas, pero lo principal era lo que ellos me pedían. A lo mejor me decían que iba a haber un capítulo sobre la relación de los gitanos y los payos y llamaba a asociaciones de gitanos... (...) Normalmente en unos pocos días tenías que tener algo. Luego cuando están escribiendo te hacen preguntas más concretas. Yo hacía un estudio previo, analizando la situación, como una vez que me toco informar sobre el mundo del boxeo en España, sobre los gimnasios, etc.”

Cuéntame (La 1, 2001-Actualidad) es una de las pocas ficciones que cuentan con un equipo de documentación. Ignacio del Moral, coordinador de guiones de la serie, señala que se trata de un equipo “muy solvente”, que acostumbra a trabajar con rigor para dar a la reconstrucción histórica de la serie la mayor verosimilitud posible:

“Por ejemplo, si un personaje quería abrir una bodega, tienes que conocer que había que hacer para montar una bodega, pedir permiso en el Ministerio de no que sé, cuánto costaba un litro de aceite. Ellos se documentan de cualquier cosa de la vida cotidiana. A veces la documentación que ellos mandan en bloque sirve para crear personajes. Suelen mandar recortes de periódicos en los que puedes leer historias que pueden servir”.

Los documentalistas no son hoy en día muy frecuentes en los equipos de creación y guionización en las series españolas. De hecho, suelen ser los propios guionistas quienes se documentan, en mayor o menor medida, sobre aspectos concretos de los personajes, tramas, etc. a desarrollar. “Nos documentamos bastante, aunque no es lo habitual. Si es una serie policial intentas conocer cómo trabajan, etc. Pero si son series menos profesionales, esto no suele hacerse”, afirma Natxo López. En la misma línea se pronuncia Carlos Molinero, quien trabajó como guionista de *El Comisario* (Telecinco, 1999-2009): “como las tramas salían de los periódicos, nos documentábamos mucho, hablábamos con la policía, etc. Intentábamos entender que les pasaba por al cabeza”. David Cotarelo señala que “por lo general sí te documentas, pero sobre todo para ‘salvar los muebles’ y no cometer errores en la construcción de las tramas o de los personajes, más que una labor exhaustiva de documentación”. Siguiendo a David Cotarelo, Joaquín Gorriz indica que se documenta “para no caer en estereotipos”.

Una serie atípica en este sentido es *Crematorio*¹⁹³ (Canal Plus, La Sexta, 2010) de Jorge Sánchez Cabezudo. Concebida como si de una película se tratase, el proceso de documentación ha sido diferente al que se suele dar en una serie de televisión, ya que ha sido muy cuidado. Además de basarse en lo publicado en los medios de comunicación, los guionistas se reunieron con periodistas de *El País* y se basaron –además de en lo relatado en la novela homónima de Rafael Chirbes de la que partió la serie– en casos reales de corrupción como Gurtel o la Operación Malaya, tal y como señala Sánchez Cabezudo:

“La trama Bartomeu está basada en todos los casos de corrupción del país. Entre lo que planteaba la novela, hablando con el autor, y la prensa nos basamos. Les planteábamos dudas a los periodistas especializados. Nos contaban como se habían metido en esas tramas y demás”.

Jorge Sánchez Cabezudo ha trabajado en series de factoría, como *Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002) o *Hispania* (Antena 3, 2010-Actualidad), y en productos de autoría como *Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010). Para él, la diferencia entre unos trabajos y otros es “brutal”:

“Ramón Campos [guionista de *Hispania*] es guionista y he aprendido muchísimo con él, es el padre de la criatura, él recibe los guiones y los rescribe. Es un productor guionista, no como yo que soy director guionista. En cambio Fernando [Fernando Bovaira, productor ejecutivo de *Crematorio*] es un productor de cine. Es la persona más analítica que he conocido. Yo hacía una versión y luego se hacían notas de los guiones. Se ponía en cuestión todo. Teníamos charlas larguísimas. Incluso se plantearon cosas que luego no se hicieron. Era la sensación de estar discutiendo a muerte para hacer lo mejor. Buscábamos la excelencia, no bueno a nivel de público, sino decir: ‘como mola’. Pelear para poder hacer lo mejor, hacerlo más elegante a la hora de narrar, realmente hablábamos de cosas importantes de peso, teníamos un punto sobre el que podíamos discutir”.

¹⁹³ *Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010) es una serie de televisión española dirigida y escrita por Jorge Sánchez-Cabezudo que parte de la adaptación de la novela homónima de Rafael Chirbes. La serie está realizada como si fuese una película de cine y se emitió en Canal + y La Sexta, cadenas que no se rigen por criterios de audiencia, especialmente Canal +. La serie comenzó emitiéndose en Canal + en donde cosechó durante el 2011 una media de 33.000 espectadores y un 0.2% de cuota de pantalla, siendo el cuarto espacio más visto en dicho canal del año. Tras el premio recibido en el FeSTval de Vitoria, La Sexta se hizo con los derechos de emisión de la serie, obteniendo una cuota de pantalla de 5.7%.

A este respecto, Michel Gaztambide, guionista de cine, indica que, por la diferencia de medios con la que se cuenta en uno y otro medio, “somos los envidiados. Hay guionistas de la televisión que dicen que la televisión es lo mejor, pero los procesos son muy diferentes, hay menos tiempo y hay menos respeto por lo que se hace [en televisión]. Opina mucha gente que quita cosas”. Sobre el proceso de documentación realizado para hacer el guion de *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), tanto él como Enrique Urbizu, director y guionista de la película, “leímos mucho sobre el 11M, literatura americana en torno al 11S y posterior. En algunas de las versiones eran más profundas, entrabas más en su mundo [en el de los personajes musulmanes]”. El proceso de creación de un guion en cine se asemeja más con el de una serie en la que se trabaja con el proceso de autoría, frente al de la factoría que suele darse en productoras como Globomedia. Así, según Gaztambide, en el cine suele tardarse “en el proceso completo, en el menor de los casos un año y medio, y en el mayor de los casos dos años y medio”, frente a las cuatro o cinco semanas de series como *Cuéntame* (La 1, 2001-Actualidad), realizadas siguiendo los patrones de autoría. En estas semanas, tal y como explica Ignacio del Moral, “hay una fase de reuniones, una semana o dos, para hablar de los siguientes cuatro o cinco capítulos, y luego ya los guionistas se separan. Luego los coordinadores hacemos el capítulo que tiene que ir antes, los dos primeros y luego los guionistas van entregando el resto en las semanas siguientes”. Aunque la diferencia de tiempos es abismal, más si se tiene en cuenta que algunos capítulos de series tienen una duración muy aproximada a la de un largometraje –en algunos casos, pueden llegar a los setenta y cinco minutos-, la diferencia es aún mayor cuando se trata de series de producción más mecanizada, donde cada guionista realiza una función y no un capítulo entero. En estas series, se suele emplear “un mes para realizar el mapa de tramas y una semana para la escritura” de un capítulo, según indica Julián Sastre. Mario Montero indica que “los tiempos que estamos manejando [para escribir un capítulo entero] en televisión [giran] en torno al mes”.

Sobre el proceso de creación de personajes se establecen una serie de diferencias en función de la serie y, especialmente, del método de trabajo empleado por la productora. Para poder realizar la comparación entre un método y otro, en este estudio se ha dividido a los guionistas en dos grandes grupos: los adscritos a productoras con modelos de autoría –responsables de producciones que trabajan con técnicas heredadas del cine y del teatro, donde cada guion es trabajado por un único guionista- y los

vinculados a modelos de factoría –representados por Globomedia principalmente, en el que la autoría de un guion no es individual, sino que es compartida por equipos de guionistas-. Dentro del primer grupo pueden situarse a los guionistas Carlos Molinero, Ignacio del Moral, Michel Gaztambide, Nacho Faerna, Verónica Fernández, David Muñoz, Joaquín Górriz y Jorge Sánchez Cabezudo, quienes han trabajado en ficciones como *El comisario* (Telecinco, 1999-2009), *Cuéntame* (La 1, 2001-Actualidad), *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012) o *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011). Mientras, al segundo pertenecen Julián Sastre, Iván Escobar, Mario Montero, Raúl Díaz, Carmen Ortiz y Javier Reguilón, miembros de los equipos de guionistas creadores de *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002), *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008), *Aída* (Telecinco, 2005-Actualidad), *El barco* (Antena 3, 2011- Actualidad), entre otras. Dos de los guionistas entrevistados para la muestra han trabajado con ambos métodos de producción: Olga Salvador y Natxo López.

Tabla 8.3. Guionistas según método de trabajo

Factoría	Autoría	Ambas
Julián Sastre	Carlos Molinero	Olga Salvador
Iván Escobar	Ignacio del Moral	Natxo López
Mario Montero	Michel Gaztambide	
Raúl Díaz	Nacho Faerna	
Carmen Ortiz	Verónica Fernández	
Javier Reguilón	David Muñoz	
	Joaquín Górriz	
	Jorge Sánchez Cabezudo	

Ignacio del Moral, uno de los máximos defensores del modelo de autoría, explica cómo es el proceso de creación:

“Como procedo del teatro, el método que he seguido es más artesanal. Al empezar con Mercero [Ignacio], siempre he intentado seguir su método. Consiste en juntarse los guionistas y ver los argumentos de la serie y luego cada guionista se centra en su guion. Existe la figura del responsable que se encarga de controlar los guiones y los llega a retocar (...) estamos dos coordinadores y otros cuatro más, pero suelen ser menos. Más o menos cuatro o cinco personas es la media [por serie]. Cuando son series diarias trabajan más personas que una

serie semanal, porque se graban cinco capítulos a la semana, y no hay posibilidad de que un guionista haga el capítulo entero. En este caso el trabajo es más en cadena y suele ser el coordinador el que impone algunas ideas. En una serie semanal, lo ideal es que trabajen cuatro o cinco personas (...) En las reuniones de guion no porque suelen estar los directores pues están dirigiendo los capítulos anteriores, pero al director le llega pronto la primera versión y hace sus observaciones, al igual que producción, aunque son de otra índole, más técnica y material. Además en *Cuéntame* hay una lectura con los actores, algo que no es usual en otras series”.

Carlos Molinero, quien también utiliza este método de trabajo, explica así este método de trabajo:

“Nos reunimos a principio de año y entre todos los guionistas vemos cómo va a acabar la temporada y perfilamos los seis-siete primeros capítulos de la siguiente temporada. Cada guionista se va a su casa con un capítulo. Allí cada uno hace la escaleta del capítulo y luego te reúnes con los coordinadores de guion. Hacemos luego una lectura con los actores, se hacen los últimos cambios y se va a rodar”.

Olga Salvador, quien llegó a ser Productora Ejecutiva de Globomedia, explica de la siguiente manera el método de trabajo de la productora, basado en el modelo de factoría en lo que a escritura de guion se refiere:

“Cuando acaba una temporada, el equipo se pone a crear una nueva trama para la próxima temporada. Cuando se hace un calendario de producción con la fecha de inicio de grabación, se comienza a trabajar con los equipos de guion. Suele haber unos tres o cuatro. Cada uno hace un capítulo y presentan la escaleta al productor ejecutivo que es el que decide por donde van, si hay que hacer tramas nuevas, etc. Con los cambios se hace el guion definitivo. Cuando ese equipo se pone a escribir el guion definitivo, otro está en el punto anterior. Están como contrapeados, en todo momento los productores ejecutivos tienes un guion cerrándose, un guion escribiéndose y un guion grabándose. Cada guionista se ocupa de una trama, dependiendo la experiencia que tenga. El jefe de equipo, cuando sus compañeros han terminado el trabajo, hace un resumen y ajusta las tramas y se presenta a la producción ejecutiva. Se hacen versiones hasta que el guion es definitivo y entonces ya se pasa a dirección”.

Iván Escobar sitúa los orígenes del modelo de Globomedia en “los tiempos de *Médico de Familia*¹⁹⁴, cuando se trajo el modelo de las series americanas con, aproximadamente, dos o tres equipos trabajando a la vez” y explica así las rutinas de trabajo:

“Como es más rápido grabar un capítulo que escribirlo, se suele trabajar en dos o tres guiones a la vez. Todo esto lo gestiona un productor ejecutivo o un coordinador de guiones (...) [quien] es un guionista venido a más. Toma decisiones que van más allá del guion. El productor ejecutivo es la última persona que da el pistoletazo de salida para las transmisiones. Desde el contrato con actores hasta supervisar los guiones, reunirte con los jefes de equipo y decidir que tramas sí y que tramas no y hasta la última edición de guion. Abarca un montón de facetas, desde económicas, una faceta de producción, etc.”

Ignacio del Moral señala que el proceso de crear personajes “es relevante porque los personajes los piensas para su actividad dramática y creas un estereotipo y a partir de ahí le vas dando forma. Casi siempre se inventa a raíz de su posición en el serie y luego ya le puedes ir dando unas características que tú entiendes que necesitas”. Carlos Molinero, quien trabaja con Ignacio del Moral, explica que este proceso de creación se realiza entre todos los guionistas y coordinadores: “en las reuniones que tenemos van saliendo que personajes vamos a meter. Con *Cuéntame* nos preguntamos qué faceta de esos años no hemos contado para crear nuevos personajes. Y entre todos sacamos situaciones que han llegado a nosotros de aquella época para crearlos”. Verónica Fernández, quien confiesa provenir “de la escuela de Ignacio del Moral”, evita hablar de autoría pero sí señala que en este método “un escritor es el responsable desde la primera mayúscula hasta el último punto”. Nacho Faerna, continuador del trabajo de del Moral en *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) y, por tanto, heredero de sus métodos de trabajo, no es “partidario de hacer biografías de personajes (...) [aunque] sí que hay que saber de dónde salían [salen] y ver cual es su motivación (...): no se puede paternalizar

¹⁹⁴ Un ejemplo de la importancia y el éxito que alcanzó la serie está relacionado con la publicidad. Tal y como indica Medina (2007, p.62-63), “*Médico de familia* fue emblemática del cambio de imagen de Tele 5 en 1996, hasta el punto de que en la publicidad de la cadena dirigida a los anunciantes, se incluía la serie como valor comercial del canal junto con otros datos del perfil de la audiencia. Bajo el eslogan de “Tele 5 ya no es lo que era”, los anuncios de ese año aportaban los siguientes datos: 20.4% total día, 23% share prime time individuos. Mejoramos el perfil de nuestra audiencia: + urbana, + joven, + poder adquisitivo. Target comercial: 55 años, clase alta y media alta, hábitat de más de 10.000 habitantes. Frente a otros programas, *Médico de familia* alcanza 44,5% de share. Además, reducimos nuestro ruido publicitario”.

con los personajes. Es de las pocas verdades que existen en este mundo. No pueden pensar que tu personaje no haría tal cosa. Tienes que tener respeto a todos los personajes pero no cariño”. Molinero cree necesario “entender qué le pasa por al cabeza” al personaje, para lo cual es necesario realizar un trabajo de documentación previo. Mientras que otros guionistas, como Verónica Fernández, opinan que semejante labor ha de hacerse con cualquier tipo de personajes, independiente de su nacionalidad, otros, como Julián Górriz, creen que es especialmente importante cuando se trata de personajes inmigrantes, con los que es necesario “hacer una pequeña investigación, [porque] cuando te pones a escribir una historia tiras de lo que sabes y el conocimiento que tenemos de ellos no siempre es el más adecuado”.

El método de trabajo en el cine nacional es más artesanal si cabe, ya que normalmente el equipo de guionistas suele ser pequeño, generalmente uno o dos guionistas y a veces también el director. En el caso de Michel Gaztambide, él suele trabajar con los directores –el guion de *No habrá paz para los malvados*, por ejemplo, está firmado por Enrique Urbizu y Michel Gaztambide-, siguiendo el método que expone a continuación:

“Nos juntamos en la misma habitación durante el proceso (...) Tenemos días bueno y malos. Muchos personajes están claros desde el principio otros no. Pero lo que manda es la historia. (...) El método de trabajo (...) es pasar mucho tiempo sentado dándole vueltas a una idea. En muchas ocasiones, cuando tenemos un fantasma, hacemos una ficha de un personaje. Julio Médem¹⁹⁵, por ejemplo, les hace hablar, a través de cartas, diarios y a través de eso ir buscando la ficción. Mi manera no es tan así, pero digamos que es un proceso individualizado. También depende del tipo de película, ya sea de género o de más personal. En el caso de una película de género se tira más de arquetipos clásicos de la literatura, del cine. En el cine de género thriller se tira de los clásicos de la novela negra, sobre todo estadounidense. (...) Dentro de la ficción intentas darles un toque de realidad pero sin dejar el arquetipo de lado (...) Los guionistas de series recurren a estereotipos, porque es más sencillo el trabajo (...) pero también te obliga a variar, porque no vas a hacer lo mismo que hizo otro guionista, no sería verosímil. Recuerdo un libro, *El viaje del escritor*¹⁹⁶, en el cual el autor te dice estos son los pasos, pero si los sigues uno a uno vas a fallar, porque esta ya está mil veces visto. Hay que darle cosas diferentes para variar”.

¹⁹⁵ Michel Gaztambide trabajó con Julio Medem en el guion de la película *Vacas* (1992).

¹⁹⁶ *El viaje del escritor* de Christopher Vogler (2002) se ha convertido en un auténtico clásico y obra de referencia entre los guionistas de todo el mundo ya que sus indicaciones van más allá del mero consejo para el diseño y la resolución de historias.

Julián Sastre, guionista de Globomedia, indica que lo primero que se crea es “una buena historia y a partir de eso se crean los personajes. Al revés es más complicado (...). Tú creas una trama y con los personajes que tienes te vale, pero en algunos casos te hace falta un antagonista”. A la hora de crear personajes, Sastre no realiza una biografía del personaje porque, en su opinión, “es una pérdida de tiempo pensar en todos los personajes que aparecen en la serie. Tienes que saber que es lo importante que hay que contar. Si el personaje sale toda la temporada sí que habría que pensar más cosas. Pero si sólo es un capítulo, no”. Javier Reguilón tampoco es partidario de crear biografías para los personajes, ya que cree que lo se intenta en un guion es “crear a un personaje en función de cómo se enfrenta a una situación, cual es su filosofía de vida. Vamos a jugar más con él sabiendo cómo va a enfrentarse a esas situaciones. A donde va y de donde viene no tiene tanta importancia. El personaje tiene que amoldarse a todas las historias. Es más sencillo ver cómo va funcionar un personaje que saber todo lo que tiene detrás”.

A la hora de crear un personaje de otra cultura, Reguilón se documenta en función “de lo importante que sea el personaje. Si su nacionalidad le marca, pues sí que buscas como hablan, etc.”. Raúl Díaz admite haberse documentado para caracterizar a personajes inmigrantes y pone el ejemplo concreto de lo sucedido con uno de los secundarios de la *Aída*: “buscamos jergas *gualaquileña* para Machupichu, [al igual] que un capítulo con mejicanos. El problema es que en la revisión se pensó que muchos telespectadores no iban a entenderlo y se quitó”. Según Carmen Ortiz, para crear personajes “se cuenta con documentalistas, pero hay mucho apoyo bibliográfico a nivel psicológico y también cada uno tira de sus experiencias propias”, aunque este proceso “depende de la premura con la que haya que escribir”. Iván Escobar, quien también trabaja en Globomedia y es responsable de la creación de series como *El barco* (Antena 3, 2011- Actualidad), indica que cuando se crean personajes inmigrantes “el tiempo y la dedicación que le podemos dedicar a escribir de una manera pautada la aporta el propio actor. Nosotros le escribimos y él se encarga de meter palabras y expresiones colombianas. Una vez que llevas tiempo trabajando con él, intentas sacar un pasado de su pueblo, etc. Pero eso es a posteriori”, por lo que con este método es imposible no recurrir a estereotipos por lo que “si tengo que escribir a un trapichero heroinómano no va a ser suizo (...) aparte de por el reconocimiento, y desde el punto de vista de la

credibilidad. Tendría que explicar por qué pongo a un austriaco malo, drogadicto, etc. Y claro que existirán”.

Olga Salvador y Natxo López han trabajado para Globomedia en diversas ocasiones, aunque también han realizado trabajos para otras productoras donde los métodos de escritura eran más artesanales. Ambos, además, han trabajado en la serie *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002), donde la primera era guionista y el segundo documentalista. Salvador considera importante documentarse cuando se trata de crear personajes, especialmente, inmigrantes, ya que “siempre hay gente que conoce mejor ese entorno”, aunque reconoce que “cuando trabajas con prisas es posible que se te salte algún estereotipo”. Natxo López reconoce que se “documenta para crear personajes” aunque cree que hay que crear la biografía del personaje “con matices. Tienes que crear personajes lo más completos posible”.

A modo de resumen, la primera pregunta de investigación ha permitido comprobar cómo suele ser habitual que a la hora de crear personajes inmigrantes se recurra al uso de los estereotipos. Además, el método de trabajo empleado –autoría o factoría- influye en el proceso de creación de estos personajes, ya que en los formatos de ficción en los que se trabaja con el modo de factoría el modo de creación es más mecánico y menos artesanal, con lo que se suele recurrir a los estereotipos a la hora de caracterizar al personaje, especialmente, a los inmigrantes.

8.3.2. Pregunta de investigación 2: ¿Se recurre a la realidad para crear personas para un formato de ficción? ¿En qué medida afecta el género de la ficción a cómo es representada la realidad?

La segunda de las preguntas de investigación se centra en comprobar hasta qué punto los guionistas tienen en cuenta la realidad y los datos de población a la hora de crear personajes para un formato de ficción o si éstos son creados en función del conflicto dramático y no en función de lo que la sociedad marca, huyendo, en la medida de lo posible de la realidad. Además, también se indagará sobre hasta qué punto influye el género de la ficción en que la representación de la realidad será más o menos realista o se basará más o menos en la realidad. Se comprobará, gracias a las respuestas de los guionistas, si las comedias se alejarán de la realidad, o en todo caso la parodiarán, y las series dramáticas la reflejarán de modo más realista. De modo análogo, se comprobará

si la creación de personajes en las series será diferente en función del género. Así, en las series dramáticas los personajes estarán más cuidados y en las comedias se recurrirá más al estereotipo.

Olga Salvador ha trabajado en series como *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) y *El comisario* (Telecinco, 1999-2009), en las que “se trataban temas de la realidad y se introducían esas tramas y personajes. *Periodistas* era de las pocas series que creaban opinión (...): trataba temas actuales y estaba muy documentada”. A este respecto, Salvador recalca el papel que el guionista debe cumplir ya que “tiene una cierta responsabilidad ética, pues si tienes suerte te va a ver mucha gente. Tienes que tener cuidado con qué cuentas y cómo lo cuentas. Hay que tratar de no ser maniqueos”. David Bermejo corrobora esta opinión, ya que “hay momentos sociales en los que hay que tener sensibilidad”.

Sin embargo, para Iván Escobar “reflejar la realidad es muy relativo. Yo pretendo entretener más que reflejar la realidad”. En semejantes términos se ha expresado Nacho Faerna, quien se muestra rotundo al afirmar que “la televisión no es realista (...): la televisión es España tiene que una especie de disociación”, puesto que busca reflejar la realidad pero dentro de un costumbrismo que no es real. Sánchez Cabezudo también ha advertido del “peligro de que las series no acaban reflejando el presente (...): lo que no se está contando es que hay una segunda generación de inmigrantes que ya son españoles, y sólo en series como *Aída* te lo cuentan”.

A la hora de crear tramas, sí que hay ciertas series como *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) y *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002) cuyas tramas están basadas en acontecimientos reales¹⁹⁷ como, por ejemplo, los narrados en informaciones de prensa. “La gran mayoría de las tramas de *El Comisario* nacen leyendo los periódicos”, según Molinero. A pesar de semejante deuda con la realidad, del Moral, uno de los creadores de la serie policiaca, indica que “no se tiene que escribir muy pegado a la realidad”, aunque “sí que es verdad que las relaciones humanas tienen que ser más reales, pero el humor, la vestimenta, etc. no tiene por qué ser realista. *Aída* es realista porque es un barrio pero luego sus diálogos no lo son”. Análoga opinión mantiene Natxo López, para quien no es tan importante reflejar la realidad como

¹⁹⁷ Este método también es empleado por Michel Gaztambide a la hora de escribir, junto con Enrique Urbizu, el guion de la película *No habrá paz para los malvados*. Así lo explica: “tenemos una caja de archivos constantemente en movimiento con noticias de prensa nacional o internacional. Vas encontrando noticias que se van convirtiendo en trama”.

“acercarte a lo que siente el ser humano, en tono poético (...). Pero siempre con un poco de apego a la realidad”. Para Verónica Fernández, el guionista debe “beber de ella [de la realidad] y luego hacer otra cosa. La base de la ficción es un mundo que de alguna manera se reconozca”, aunque como indica Raúl Díaz, “a veces la realidad supera la ficción. Hay cosas que funcionan en la realidad y que luego, traspasadas a un guion quedan poco creíbles”. Pedro Sangro añade que “la televisión tiene que reflejar los conflictos que tenemos (...) La ficción es independiente de la realidad aunque siempre acabará reflejando lo que está pasando a nuestro alrededor”. Jorge Sánchez Cabezudo indica que a la hora de crear tramas para la serie *Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010), tuvieron muy en cuenta la realidad, a pesar de los problemas que les podía causar por herir las sensibilidades de ciertos colectivos: “hay un momento en el que mencionan las amenazas de los clanes gitanos, algo que era cierto, pero no queríamos que eso salpicara a toda la etnia gitana. Pero eso era verdad, había clanes gitanos que te obligaban a contratarlos porque si no te robaban, pero lo que no quieres es estigmatizar a una etnia”.

Con respecto al género de la ficción, Olga Salvador señala que el tratamiento de la inmigración es diferente en función del género, ya que “el enfoque de las historias es diferente. En el caso del personaje de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011) Moruba¹⁹⁸ - inmigrante ilegal-, “si la serie hubiera sido con tintes sociales cuentas la historia de una manera diferente a si fuera una comedia, o en *Periodistas* se hubiera tratado de otra manera...”. Carlos Molinero indica que, además del género, el público marca la creación de personajes, ya que “en la televisión todas las series van dirigidas a todo el mundo. Tienes que abarcar todo el espectro para gustar a todo el mundo aunque al final no gustes a nadie”. Raúl Díaz también coincide en este planteamiento y señala que *Aída* “se dirige a un público de clase media-baja”, lo que condiciona la creación de personajes. Michel Gaztambide afirma que el género también condiciona el proceso de creación de personajes en el cine ya que “en el caso de una película de género se tira más de arquetipos clásicos de la literatura, del cine. En el cine de género thriller se tira de los clásicos de la novela negra, sobre todo estadounidense”. Para David Bermejo, el proceso de creación de personajes es complejo y depende del género, ya que “si es comedia, los parámetros son diferentes a los de un drama. La creación se realiza por

¹⁹⁸ Moruba es uno de los personajes inmigrantes que sale en *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011). En la serie es emigrante de origen africano que trabaja en la tienda de Juana, otro de los personajes. En uno de los capítulos, se casa con ella para obtener los papeles de residencia.

funciones. Necesitas que cada personaje ocupe un hueco. Necesitas un protagonista, un antagonista, un elenco de actores cómicos... pero depende del género”.

Según David Cotarelo, no es tanto el género el que marca la creación o incorporación de personajes inmigrantes en las series, sino dónde se sitúe la ficción¹⁹⁹, puesto que “si está en un hospital pues tiene que ser médico y tiene una serie de estudios. Si es una comedia de barrio pues es diferente”. Para Cotarelo, “en el drama, dependiendo de cómo sea la trama, puedes tener más recorrido y fabricar conflictos más complejos” con el personaje inmigrante o simplemente dejarlo para aportar mayor variedad al elenco de personajes. Olga Salvador, guionista, entre otras, de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011), señala que ellos fueron muy conscientes de que el lugar geográfico en el que enmarcaban la ficción condicionaría una serie de aspectos de la ficción, como por ejemplo, la incorporación de personajes inmigrantes:

“La zona de Asturias en la que está ambientada la serie es una zona de emigrantes, como casi todo el norte de España. Estas cosas no las puede obviar y te sirven para crear tramas y situaciones (...) Muchas veces el azar hace que tome decisiones a un lado a otro. El personaje africano [Moruba] trabaja en un barco mercante extranjero y si se puede quedar en España, pues mejor. Pero en ningún momento quisimos caer en los estereotipos. En el caso del argentino [Tom Pellegrini], en principio ese personaje queríamos que fuera un roquero de la movida madrileña y al final, cuando se pensó que fuera el actor Daniel Freire no quisimos que camuflara el acento y nos aprovechamos de su argentinidad, y como hubo músicos argentinos como *Tequila* durante los años ochenta el personaje no desentonaba. (...) Había otro personaje, la polaca [Ilsa], surgió porque nos metieron a la actriz y había que buscar un papel para ella [repcionista en la consulta del Dr. Mateo]. Con ese personaje jugábamos con el estereotipo pero para reírnos de él”.

De este modo, bien premeditadamente, bien gracias al azar, la serie *Doctor Mateo* es una de las series que mayor número de personajes inmigrantes presenta. Suelen ser, además, personajes con peso en el argumento, como demuestra el caso de Tom Pellegrini, que desempeña un rol de secundario y suele ser importante en la trama a desarrollar.

¹⁹⁹ Tal y como indica David Cotarelo, el contexto en el que se sitúe la ficción es un factor relevante para conocer cómo se representa al personaje inmigrante. Por eso mismo, en el “Estudio 4: creación de personajes de ficción: influencia del tipo de personaje y del contexto” de este trabajo de investigación el contexto ha sido una de las variables independientes con las que se ha trabajado, debido a su importancia para la creación de personajes.

Raúl Díaz, por su parte, explica el proceso de creación del personaje de Machupichu²⁰⁰ en la serie *Aída* (Telecinco, 2005-Actualidad), resultado de la intención de los guionistas de representar con verosimilitud la cotidianidad de un barrio obrero de Madrid:

“Los personajes de Paz, Chema y Fidel en un principio iban a ser inmigrantes pero hubo problemas con el casting. En el piloto, el personaje de Paz lo interpreta un inmigrante. Para el de Chema se pensó en un actor argentino que salía en *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) pero no cuajó. Y, lógicamente, el personaje de Fidel tampoco fue inmigrante. Se quería dar una visión realista de los barrios y que la gente viera reflejado el lugar donde vive. Por eso los camareros son inmigrantes, la figuración es inmigrante, etc. (...) en un barrio de la periferia de Madrid y de clase baja seguro que hay un alto porcentaje de inmigrantes (...) El personaje de Cristal surgió como un conflicto para Mauricio que siendo racista se pudiese enamorar de una inmigrante. Machupichu se ha ido desarrollando con el tiempo. Para mí es un gran acierto. Al principio nos planteamos que en su país tuviera estudios, etc. Al ser una serie de comedia, a veces nos saltamos algunas cosas. En un capítulo se dijo que era músico callejero y salía tocando en el metro, en otro que era médico en su país. Lo que sí hemos marcado que es de Ecuador. La perspectiva cómica del personaje es esa vena masoquista que tiene (...) el mote de Machupichu ya estaba, nosotros lo hemos difundido. Me *jode* que se utilice como insulto pero me gusta que la población latina esté representada porque tengo la sensación de que ellos ponen la tele y no salen (...) Ahora mismo la perspectiva del personaje de Machupichu me parece muy real. Está trabajando con un salario mínimo y por debajo de lo que debería estar acorde con sus estudios. En eso creo que mucha gente sí se puede ver representada”.

Sin embargo, aunque se quisieron introducir personajes inmigrantes en el reparto principal, el personaje de Machupichu no se creó pensando en representar a la población inmigrante que reside en España sino que “pesaron más las necesidades de guion que pensar en la población inmigrante”, tal y como indica Julián Sastre, coordinador de guion de la serie. Además, el hecho de que sea camarero en un bar refleja la realidad “porque esto está ocurriendo y es posible que haya más de un jefe racista [como el que él tiene]”, señala Julián Sastre.

²⁰⁰ Paradójicamente, el actor que interpreta el personaje de Machupichu no es de origen latino, sino que nació en Japón y se ha criado en España, concretamente en el madrileño barrio de Tetuán.

Nacho Faerna, guionista del *El comisario* (Telecinco, 1999-2009), indica que en esta ficción los personajes delincuentes eran casi siempre los inmigrantes porque al documentarse, “los policías se encontraban con eso en su día a día”. Verónica Fernández, quien también trabajó en esta serie, señala que “si estoy en *El comisario* sé que muchos de los delitos son de inmigrantes”. Preguntado por qué en la serie los inmigrantes solo desempeñaban tramas de delincuencia y papeles de secundarios o de *background* y no eran personajes principales en la serie, Nacho Faerna manifiesta que “los protagonistas son policías y en aquellos tiempos²⁰¹ era muy raro ver a un policía inmigrante. Posiblemente, si vas ahora a una academia de policía si es posible que encuentres a alumnos que no son de aquí o hijos de inmigrantes”. Ignacio del Moral, creador y coordinador de guiones, señala a este respecto que “en *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) teníamos el problema de que había muchos delincuentes y no podías eludir al inmigrante como el malo. Hay cosas que te pesan, pero intentas compensarlo”. David Muñoz, quien también trabajó en la serie, señala que “se intentaba ir más allá del tópico y que la gente pudiera empatizar con ellos. Pero no dejaba de ser una serie policiaca donde todos los personajes estaban interpretados por españoles con lo cual era complicado rellenar esos huecos”.

Otra ficción coetánea a la serie policiaca, *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002), también hallaba inspiración para sus tramas en las noticias que aparecían en los medios de comunicación, tal y como ya se ha explicado. La guionista Carmen Ortiz afirma que “era una serie muy pegada a la realidad y como tal siempre había un reflejo de toda esta parte de la población [la inmigrante]. Los personajes tenían mucho que ver con seres de carne y hueso de los que habíamos oído hablar o leído sobre ellos”. Verónica Fernández, creadora de la serie *El síndrome de Ulises*²⁰² (Antena 3, 2007-2008), afirma que en esta ficción era imprescindible contar con personajes inmigrantes ya que la serie “hacía referencia a una especie de depresión que sufren los inmigrantes²⁰³. Y eso nos gustó y decidimos hacer una serie donde a alguien le pasara eso en su propio país. En todos los capítulos había alguien que trataba el tema. Lo decidimos, aparte de que nos gustaba, porque nos ajustamos a la realidad, que es lo que tiene que hacer la tele. (...) En la serie

²⁰¹ La serie se emitió de 1999 a 2009.

²⁰² *El síndrome de Ulises* (Antena 3, 2007-2008) fue una serie de televisión que se emitió en Antena 3 ambientada en una barriada española donde el Doctor Ulises tuvo que afrontar a regañadientes una realidad muy distinta a la que él estaba acostumbrado. En esta serie muchos de los personajes que salían eran inmigrantes.

²⁰³ El síndrome de Ulises es un síndrome de naturaleza psicológica que se caracteriza por un estrés

el personaje de la pediatra era cubana y no pasaba nada”. Lo mismo sucede en *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012), donde ha habido varios personajes inmigrantes. El caso más conocido es Héctor Béjar, de origen argentino, pero el personaje, según Verónica Fernández, “nunca fue tratado como un inmigrante. En la trama si tuvo algo que ver, pero no era importante”. David Muñoz señala que es difícil introducir personajes inmigrantes en las ficciones nacionales porque

“los productores todavía no tienen muy asimilado que un inmigrante pueda interpretar una trama sin que trate sobre su condición de inmigrantes (...). La mayor parte de las tramas giran en torno a lo mismo: no tienen papeles, están trabajando de manera ilegal, están metidos en problemas de drogas, etc. Por inmigrante se entiende persona de clase baja con problemas legales. Eso tiene que cambiar porque ya no somos el país que éramos cuando yo era pequeño. Los ejecutivos de las cadenas siguen creando las series para una España blanca que ya no existe. A lo mejor en las urbanizaciones donde viven ellos sí, pero no en el resto del país. Y llegará el día que se traten las cosas con naturalidad y se deje de ver a los inmigrantes como delincuentes y drogadictos (...) Tenemos que ver en qué país estamos viviendo. Si queremos retratar la realidad no podemos retratar la realidad de los ochenta. Y también pasara que cuando la televisión vea que la inmigración es un público potencial cambiará su forma de verla”.

David Cotarelo, quien ha participado en la gestación de varias series de carácter multicultural, explica cómo se introducen personajes inmigrantes en estos casos:

“En la serie *Fuera de Lugar* (TVE, 2008) (...) la propuesta era clara, un personaje que era abogado y tiene que empezar de cero. Decidimos (...) meterlo en Lavapiés, por el tema del contraste. Y el personaje femenino lo buscamos extranjero para que tuviera un contraste y se pudiera dar un conflicto, que de hecho, de eso iba la serie. (...) Y en una serie en la que estoy trabajando ahora, que se desarrolla en un pueblo de la sierra, trata sobre una mujer que vive sola y cuando nos pusimos a pensar en cómo sería la persona que va a su casa a limpiar y a cuidarla, automáticamente se nos vino a la cabeza que la chica tenía que ser latina. Entonces, por no caer en los estereotipos, el coordinador de guiones decidió que el personaje fuera magrebí, para dar un poco de contraste”.

crónico que viene asociado a la problemática de los emigrantes al afincarse en una nueva residencia.

Mientras, en *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008), otra de las series en las que trabajó Cotarelo, también había personajes inmigrantes, especialmente entre los amigos de los niños/adolescentes protagonistas, ya que, como señala Carmen Ortíz “los amigos de Guille eran de un colegio público de barrio y queríamos reflejar ese entorno”.

En otras series, sin embargo, es imposible contar con personajes inmigrantes, ya que la ficción está situada en periodos históricos donde la inmigración no era representativa en España o bien no es verosímil su presencia debido a la localización. Del primer grupo se podría citar la serie *Los Quien* (Antena 3, 2011), en la que “al estar ambientada en los años ochenta no ‘pegaba’ un inmigrante. En la sociedad de que aquella época sí habría inmigrantes, argentinos, negros... pero no se planteó ya que no eran representativos”, tal y como indica Roberto Serrano. También *Cuéntame* (La 1, 2001-Actualidad) tiene pocos personajes inmigrantes, aunque sí se intentan algunos relacionándolos con acontecimientos históricos del momento. Por ejemplo, el personaje de *Françoise*²⁰⁴, “tiene que ver con la experiencia de Eduardo [Ladrón de Guevara, guionista de la serie] que durante aquella época hizo muchos viajes a Francia”, como comenta Carlos Molinero, y con la experiencia de la emigración a la que se vieron abocados muchos españoles.

Del segundo grupo podrían ser series como *Luna, el misterio de Calanda* (Antena 3, 2012-Actualidad), que transcurre “en un pueblo aislado en la montaña y el hecho de meter o no meter un personaje inmigrante no nos parecía relevante. Nosotros intentamos hacer un reflejo de la realidad. En un serie más urbana implica más inmigración, nosotros al hacerlo en un pueblo no había tanta necesidad”, tal y como indica David Bermejo. Es paradigmático que una serie como *Con el culo al aire* (Antena 3, 2012-Actualidad), ambientada en la actualidad y que pretende reflejar la realidad apenas cuente con personajes inmigrantes, pero, contra todo pronóstico, cuando los ejecutivos y productores visitaron diversos *campings* para documentarse apenas encontraron inmigrantes en ellos. Sí que hay un personaje inmigrante, estadounidense, ya que, como explica Roberto Serrano guionista de la serie,

“el perfil de Bobby era el mejor nos venía. No se veía realista meter un inmigrante marroquí o sudamericano, se ha respetado lo que se ha encontrado en los *campings*. Los inmigrantes en vez de irse a un *camping* comparten piso con familiares o amigos...(…) Para la

²⁰⁴ Françoise es la hija que Miguel Alcántara tuvo con su ex-mujer francesa Marie Chantal. Años después de volver Miguel de Francia, Françoise viene para quedarse a vivir en España.

segunda temporada se ha hablado de meter a un personaje marroquí, pero ya se ha hablado de un personaje con perfil de inmigrante, que trabajó con Enrique Urbizu, pero de momento se ha planteado, aunque no haya llegado a buen puerto... (...) Tenemos una niña coreana y sí se tiene en cuenta su pasado porque es una historia de su padre. Se buscaba algo para llamar la atención y para ver cómo es el personaje de Tino, daba mucho juego y el personaje está más basado en que es un trasto, un buscavidas. (...) No se la trata de diferente manera por ser coreana”.

También en *La fuga* (Telecinco, 2012) hay personajes cuyo origen étnico no es caucásico, etnia habitual en la ficción nacional, que, incluso, representan a nacionales, tal y como explica David Muñoz al referirse a “un actor de origen coreano al que le dimos la oportunidad de hacer un papel hablando en castellano sin necesidad de poner acento oriental”.

La segunda de las preguntas de investigación ha permitido conocer la opinión de los guionistas sobre el uso de la realidad, ya que aunque algunos recurren a ella para construir sus tramas y personajes, no tienen en cuenta los datos de población a la hora de introducir en las tramas más personajes inmigrantes. Los personajes, tal y como indican los guionistas, se crean en función del conflicto dramático. También ha permitido confirmar cómo el género de la ficción condiciona el modo de representar la realidad, ya que las comedias se alejarán de la realidad o, en todo caso, la parodiarán y las series dramáticas la reflejarán de modo más realista la realidad. Otro aspecto que se quería verificar con los guionistas fue si el género influye en el modo de crear personajes. Los guionistas, una vez analizadas sus opiniones, sí que apuntan a que la localización y el género de la ficción influyen a la hora de incorporar personajes inmigrantes, aunque, como señala Ignacio del Moral, “creo que la ficción va un poquito a rebufo pero a veces también por delante²⁰⁵”.

²⁰⁵ Por ejemplo, Ignacio del Moral señala que “en el tema de la homosexualidad, la ficción ha ayudado mucho a su asentamiento. En *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012) hay una pareja estable de lesbianas... En el tema gay se ha ido por delante. En el tema de la inmigración ha pasado un poquillo igual. Ya se han visto personajes negros con altos cargos en la policía, algo que en la realidad todavía no sé si ha ocurrido. Es verdad que hay muchas prostitutas, gente de servicios, etc. inmigrantes y que todavía no puedes sacar un juez negro, pero el día que puede haber uno, tú ya puedes sacarlo. Se intenta

8.3.3. Pregunta de investigación 3: ¿Se utiliza en las comedias de situación al personaje ignorante para realizar el rol de ignorante?

La tercera de las preguntas de investigación indagará si en las comedias de situación el personaje del inmigrante suele realizar el rol de ignorante²⁰⁶ buscando así el gag sin tener en cuenta si eso influye o no en los espectadores.

Para poder contestar a esta pregunta, la opinión de los guionistas está dividida, ya que no todos piensan que los inmigrantes realicen el rol de ignorantes en las comedias. Entre los que afirman que es así, algunos trabajan en la serie *Aída* (Telecinco, 2005-Actualidad), en la que hay un personaje inmigrante, Machupichu, constantemente maltratado por su jefe, Mauricio. Iván Escobar y Pedro Sangro utilizan otra expresión para evitar referirse al inmigrante como ignorante: “pez fuera del agua”. Sangro afirma que “el inmigrante parte de la idea de que es el pez de fuera del agua. Es el ignorante, pero no de forma peyorativa, es el que llega de nuevas y no tiene información sobre el lugar. Se juega mucho con eso, sobre todo en la comedia”. Iván Escobar señala que este rol, el de ignorante, es representado por aquel personaje que desconoce las reglas del juego y cita como ejemplo la serie *Primos Lejanos*²⁰⁷, en la que “el primo Larry era un inmigrante y por su desconocimiento de la sociedad en la que vivía daba situaciones de comedia. Pero ese personaje podía ser un inmigrante o un retrasado mental. Nosotros [en *Aída*] queremos que ese papel lo desempeñe el personaje de Baraja porque es un ignorante. Pero no es inmigrante, es tonto”. Raúl Díaz, guionista y director de *Aída*, indica que el inmigrante suele desempeñar el rol de ignorante “porque desconoce las reglas del juego”, aunque en la serie intentan que otros personajes desarrollen este rol, como Luisma o Macu. Para David Bermejo, por su parte, no siempre es el inmigrante el ignorante, aunque “se trabaja con estereotipos, una chica guapa y rubia no tiene que ser tonta, al igual que un inmigrante no es ignorante. Existen estereotipos negativos con la gente de pueblo, etc...”. A pesar de ser la misma opinión, Natxo López apostilla que “el

normalizar pero no puedes saltarte la realidad”.

²⁰⁶ En un artículo Pedro Sangro indica que en las comedias cinematográficas los personajes desarrollan sus tramas según las cartas marcadas que les ha tocado “jugar”. Dentro de este reparto de cartas, se encontraría la figura del ignorante, “que es el personaje que “no sabe” lo que está pasando a su alrededor” (2006, p. 78). En este sentido, se puede comparar a la figura del ignorante con el inmigrante, pues desconoce las reglas de “juego” del endogrupo. De ahí que el inmigrante suela servir de gag cómico en las comedias, tal y como sucede con Rosario Parrales en *La que se avecina* o Machupichu en *Aída*.

²⁰⁷ *Primos Lejanos* (ABC, 1986-1993) cuenta la vida de dos primos: Balki y Larry. Balki es un joven pastor de ovejas de Mypos, una isla griega, que un día decide vivir una nueva vida en Estados Unidos. Allí se reunirá con su primo lejano, Larry Appleton, que se acaba de mudar a vivir solo a un apartamento

problema es que no hay personajes inmigrantes principales”. Verónica Fernández, quien ha realizado numerosas series con personajes inmigrantes, señala que no cree que se utilice a los inmigrantes en las comedias como personajes ignorantes, sino que se les “trata de manera normal”, como a otro personaje. Julián Sastre, guionista de *Aída*, señala de manera rotunda que la afirmación de que el personaje extranjero es representando como alguien que no sabe no es más una teoría que no se cumple en todas las series.

“En una serie de los Monty Python había un personaje español de recepcionista y a través de él se hacían los gags gracias a su desconocimiento de la cultura inglesa. En el caso de *Aída* creo que eso no es así porque el Machupichu es mucho más culto de lo que es Mauricio y el que queda retratado como ignorante es él. Es un ignorante tanto de la cultura del Machupichu como de la cultura española”.

También David Cotarelo indica que hacer desempeñar al inmigrante como ignorante “es fortuito. De hecho, el personaje del Machupichu es inteligente”²⁰⁸. De hecho, para Mario Montero, lo que se busca –“no es el objetivo en voz alta pero es el subtexto”- es que cuando se produce un conflicto entre Mauricio y Machupichu, el segundo salga reforzado frente al primero mediante la utilización de la reacción como chiste. De este modo, “se deja claro la opinión en la reacción de un personaje. Cuando Mauricio dice una ‘burrada’, automáticamente sale un plano del Machupichu advirtiéndolo a la audiencia de la ‘burrada’ dicha”. Quizá el problema radique en lo que señala Ignacio del Moral, en “roza[r] el límite en algunos casos (...): esa risa que te provoca el *torrentismo* muchas veces no sabes si ocupa una burla o una afinidad. Depende mucho de la gente. Yo creo que en un principio es reírse del racista, pero sí el personaje despierta mucha afinidad, puede darse la vuelta. Pero yo creo que es legítimo arriesgar, pero a veces hay reflejar conductas indeseables, aunque a veces puede despertar más simpatía”.

de Chicago, donde espera ser un gran periodista.

²⁰⁸ Sin embargo, cuando Cotarelo explica por qué en la versión española de *Cheers* se introdujo un personaje inmigrante, la razón no parece tan fortuita: “En esa serie había dos conflictos a la hora de crear unos personajes. Uno era el del camarero tontorrón que en la original interpreta Woody Harrelson. Y la productora propuso que fuera un tipo que venía del este y jugar con eso. Y el personaje de Carla, durante mucho tiempo estuvo planteado como una camarera americana y cuando se hicieron los casting no se encontraba y entre eso y el posible miedo a poner otro extranjero en una serie con tan pocos personajes

Según se puede extraer de las opiniones de los guionistas, esta cuestión no está del todo clara, puesto que, aunque es verdad que el personaje inmigrante suele desempeñar el rol de ignorante en las comedias para crear gags, también lo es que este rol puede recaer en cualquier personaje que desconozca las reglas del juego de cualquier situación. Si suele recaer en los inmigrantes es, básicamente, por simplificar el proceso de creación y de recepción, debido al uso generalizado de estereotipos en la comedia ya que, como afirma David Bermejo, “cuando haces un estereotipo de una minoría se puede pensar que es peyorativo, pero simplemente estás dándole el mismo tratamiento que a los demás”.

8.3.4. Pregunta de investigación 4: ¿Por qué razones los inmigrantes están infrarrepresentados en la ficción nacional?

La cuarta de las preguntas de investigación versará sobre las razones por las que en la ficción nacional los inmigrantes están infrarrepresentados. Entre los motivos que se apuntan está que no son comerciales, que es difícil encontrar actores inmigrantes, y, por último, que no hay guionistas inmigrantes.

Los estudios de población como el CIS (2013) señalan que en España hay aproximadamente un 10.95% de población inmigrante, lo que supone que un 10.95% de los espectadores de televisión son inmigrantes. ¿No sería, por tanto, una razón de peso comercial poder llegar a esta target? Sin embargo, este 10.95% de población se tiene que conformar con el 4% de personajes inmigrantes que aparecen en las pantallas, en lo que a ficción se refiere. ¿Acaso los directivos están desaprovechando este nicho comercial? Nacho Faerna explica la potencialidad como clientes de este *target* de población:

“Es población estable y se va a quedar aquí. Esa gente es un sector que consume mucha televisión. Si eso se supiese aprovechar tendrías un gran número de espectadores potenciales. Los que deciden qué televisión hacer no son inmigrantes y todo el trato que tienen con ellos es porque van a limpiar a su casa o a cuidar a su padre. Eso es así, es la realidad social que al final se comparte. La televisión no es realista (...) En Antena 3, cuando hicieron la versión de *La reina del Sur* (Antena 3, 2011), analizaron por qué no sé hundió y fue por la gran cantidad de inmigrantes que la seguían. Pero siguen siendo una

principales pues se quedó la actriz que luego lo hizo”.

minoría para determinar cambios (...) Tiene que haber primero un cambio en la sociedad. Tendrás que empezar a ver inmigrantes más metidos en la sociedad. Hasta que veamos en la sucursal de la banca a un oriental o a un negro y no nos extrañemos es complicado”.

Mario Montero se expresa en términos muy parecidos a los de Faerna:

“Yo vivo en Vistalegre, en Carabanchel y la inmigración supera el 70%. Mi día a día es convivir con una nueva realidad que consume. Y la televisión en España es generalista. Ahora los directivos se estarán planteando esto de manera más seria (...) desde hace tres-cuatro años me parecen muy importantes porque consumen televisión un alto porcentaje de inmigrantes. En EE.UU. son muy listos. *Perdidos* (ABC, 2004-2010) llegó a todas las etnias. Aquí todavía está en un segundo o tercer plano. Si lo puedes introducir bien, es perfecto, porque enriquece”.

Entonces, si los guionistas ven de forma tan clara este público potencial, ¿por qué no hay apenas personajes inmigrantes en la ficción nacional? Según Natxo López, “los que trabajan en un productora no les interesa que el mundo de la inmigración les siga, ellos quieren que la señora mayor que está en su casa se entretenga y ya está”. Para Carlos Molinero, la respuesta también está relacionada con la producción de las series:

“Los que hacen las series se creen que el mundo real es lo que tiene alrededor. Y los guionistas debemos intentar no caer en eso. Hace unos años, un productor ejecutivo, nos decía acerca de una serie que reflejaba la de cualquier español medio. Y la serie era *Médico de Familia*. Esa era su realidad no la del español medio. Si esas personas viajaran más en metro o bajarán más a la calle se darían cuenta del gran número de inmigrantes con los que convivimos. Y además, si fueran un poco listos verían el filón comercial que eso puede llegar a ser. La ficción de consumo mayoritario va un punto por detrás. No es por un tema racista”.

Verónica Fernández es partidaria de introducir personajes inmigrantes en la ficción nacional, aunque no cree que esto potenciará el consumo por parte de la población inmigrante: “no me creo que si metes a un inmigrante colombiano, de repente los colombianos vayan a seguir la serie”. Tanto ella como Iván Escobar creen que llegará a haber ficciones nacionales protagonizadas por inmigrantes. Mientras que Fernández afirma que “cada vez se están dando pasos para que la ausencia [de series

protagonizadas por inmigrantes] se acabe”, Escobar sostiene que “todavía es un poco pronto [para ello]”. Javier Reguilón señala que los personajes inmigrantes que aparecen en la ficción a día de hoy “aparecen para cubrir ese rango de espectadores que cada vez es mayor. (...) Todavía queda mucho para que los inmigrantes formen parte del elenco. El público no está familiarizado con su cultura”.

Siguiendo esta línea, Iván Escobar explica por qué se introdujo en la serie *El barco* (Antena 3, 2011- Actualidad) un personaje inmigrante, Gamboa²⁰⁹:

“Puedo dar dos explicaciones. La primera, es que en España hay unos siete u ocho millones de inmigrantes y además ven bastante la televisión. Y, además, vemos la tele en gran medida por una relación con los personajes. Esta es la razón más academicista. La otra, más real, es que tienes un departamento de casting. Estos te dicen: “Mira, tenemos un gran actor para este papel” y resuelta que era inmigrante. Si hubiese sido de Palencia también hubiera sido fantástico”.

Iván Escobar apunta a otras de las razones indicada en la pregunta de partida: ¿hay actores inmigrantes en España? David Bermejo afirma categóricamente que “no hay muchos actores, es difícil encontrar buenos actores con esas características. Una vez que empezamos a encontrar actores ecuatorianos, colombianos... habrá más posibilidades de que eso aumente”. Raúl Díaz es de la misma opinión: “con el tiempo, vamos encontrando actores pero es complicado. La gran mayoría de la inmigración es sudamericana, pero una inmigración muy clara es la asiática. Y no me preguntes el motivo pero a mí los chinos me hacen mucha gracia. Es porque no hay comunicación, hay muchos malentendidos. Además me parece un personaje que se puede reflejar muy bien. Pero no hay muchos actores que den ese perfil (...) Hay un caso que no cuesta tanto que es el de encontrar actores que hagan personajes de países del Este que incluso pueden hacer de español”. David Muñoz explica que

“cuando propones una trama con inmigrantes, lo primero que te dicen las cadenas es que no hay actores para poder interpretarlas. Eso siempre me ha chocado un poco, porque creo que habrá actores entre los inmigrantes del país. Es cierto que complica las cosas. No solo nos pasa a nosotros, el otro vi el tráiler de la última película de Schwarzenegger y uno de los personajes es un villano mejicano

²⁰⁹ Gamboa es el malo de la serie *El barco* (Antena 3, 2011- Actualidad). El papel está interpretado por Juan Pablo Shuk, un actor colombiano conocido por su papel de villano en la telenovela *Pasión de Gavilanes* (Antena 3, 2003-2004), donde también interpretaba a un malvado.

interpretado por Eduardo Noriega. Y piensas lo mismo, ¿no hay actores mejicanos para hacer ese papel? Otro ejemplo es una serie española en la que se pensó una trama de un colombiano en España y se eligió a un actor venezolano. A lo mejor el 90% de los españoles no nota la diferencia y el actor puede pasar por colombiano sin problemas, pero es muy complicado y la gente de allí acabaría dándose cuenta. O como cuando quieres un personaje marroquí y pones a un actor andaluz muy moreno. Pues es posible que pueda hacerlo pero no queda creíble”.

Iván Escobar es de la opinión contraria a David Bermejo y Raúl Díaz, ya que “nosotros si tenemos inmigrantes [en *El barco*]. No son especialmente caros, igual que otros inmigrantes. Si pides una actriz fantástica de quince años y encima inmigrante pues igual te cuesta encontrarla porque hay menos mercado”. Lo que sí resulta significativo, dado que es una opinión que muchos de los guionistas han compartido, es que en varias ocasiones la introducción de actores inmigrantes viene dada por una imposición de la cadena o una decisión de casting, como por ejemplo la incorporación de Jaydy Michel, actriz de origen mexicano, a *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008). Según Carmen Ortiz, su inclusión se debió “a una decisión de reclamo, por su fama, más que una necesidad de reflejar la población inmigrante”, explicación que corrobora Olga Salvador al afirmar que “querrían meter a esa actriz porque era guapa y cuando vieron que era mejicana no quisieron camuflarlo. No creo que hubiese una intencionalidad a la hora de meter a un inmigrante”. Similar situación sucedió en *Hospital Central* (Telecinco, 2000-2012) con el personaje Dr. Enrique Guerrero²¹⁰, tal y como cuenta David Cotarelo: “entró por casting. Esa barrera yo creo que está rota. Si en el casting lo hace bien, adelante. Luego si los guionistas ven que con ese personaje se puede jugar en la trama, pues se juega. Pero fue el caso”. Análoga situación relata Cotarelo sobre la protagonista de *Los Protegidos* (Antena 3, 2010-2012), que, “aunque no hace de inmigrante es un dato que no se oculta. Si los actores te pueden dar algo pues lo aprovechas”. En *Aída* (Telecinco, 2005-Actualidad) el personaje inmigrante Machupichu comenzó como figuración pero “empezó a crecer a partir del actor. Te permite ampliar las tramas, pero no fue una decisión de decir ‘tenemos que ampliar el espectro’, fue más proceso de selección natural”, según explica Mario Montero.

Llama significativamente la atención el hecho de que en la serie *Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010) haya una actriz de origen colombiano que no hace de

²¹⁰ Este personaje está interpretado por el actor mexicano Rafael Amaya, quien también ha participado en

colombiana, sino de española, con lo que se rompe con la idea de que no hay actores inmigrantes. Según Sánchez Cabezudo, el personaje de “Mónica es español, con las ideas españolas de la vida. Lo que jamás queríamos era una colombiana porque hubiese sido la inmigrante casada con el ricachón y eso sería un cliché que no queríamos. La connotación de una española que quiere subir en la escala social a través del matrimonio era mejor que la de la inmigrante que llega a casarse con un rico. La condición era que no se mostrara su acento”. También en esta serie aparecen personajes rusos interpretados por rusos ya que “no queríamos poner actores españoles con acento ruso. Todos los actores sabían ruso”.

David Bermejo apunta a otras de las posibles razones de este vacío de personajes inmigrantes en la ficción nacional: la falta de guionistas inmigrantes o hijos de inmigrantes, ya que, como él mismo afirma, “si no perteneces a una cultura desde el principio, es muy complicado. Sí yo fuera a escribir a Chile me sería más difícil porque no tengo referencias culturales. Existe el hándicap cultural. Necesitas entender el sentido del humor, etc.”. En parecidos términos se expresa Mario Montero, quien señala que “el problema es para mi generación (...) Mi sobrino más pequeño de ocho años comparte pupitre con gente de otras etnias y lo ven como lo más natural. Siempre decimos esa frase de: ‘mira un chico negrito’ y es un chaval de dos metros... Dentro de quince años esos niños serán los guionistas y será más natural que haya tramas con inmigrantes sin prejuicio alguno”.

Para Natxo López el problema no es que no haya guionistas inmigrantes, sino que “el problema es que no nos lo piden. Nos piden a una brasileña que ‘esté muy rica’. En televisión hay que poner cosas bonitas y los inmigrantes te pueden recordar que hay conflictos”. Carlos Molinero apostilla que “si llega un guionista hijo de inmigrantes y propone una serie donde cuenta cómo su padre llegó en patera es posible que desde la cadena le digan que menudo dramón, que es mejor una comedia ambientada en Móstoles. Ahora no hay series de contenido social”. Verónica Fernández refuerza estas ideas e indica que “estoy deseando que haya guionistas inmigrantes. Pero vamos, yo soy de Soria y no hay más gente de Soria en mis guiones. Yo espero que pase como en Inglaterra o en Alemania que haya un escritor de otro origen que se haya criado en España para encontrar un nuevo florecimiento en la novela española”. A la vista de estas opiniones, parece que no es tanto que no haya guionistas inmigrantes como que los

la última temporada de *Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011), interpretando a un cura.

directivos y productores no parecen apostar por este tipo de personajes.

La cuarta de las preguntas de investigación no ha presentado unanimidad en las opiniones de los guionistas. Así, sí que están de acuerdo en que los personajes inmigrantes no son comerciales, ya que los ejecutivos de las cadenas no encargan ni aprueban series en las que los roles de principales y secundarios estén realizados por inmigrantes. Sobre la dificultad de encontrar actores inmigrantes para desempeñar papeles de inmigrantes en la ficción, sí que son mayoría los guionistas que afirman que este es uno de los hándicaps con los que se encuentran, pero sin embargo hay producciones donde esto no ha supuesto un hándicap. Sobre la posibilidad de que como no hay guionistas inmigrantes no se crean personajes inmigrantes, no es, según los guionistas, una de las razones de la ausencia de personajes inmigrantes en la ficción nacional.

8.3.5. Pregunta de investigación 5: ¿Está la ficción nacional basada en productos generalistas por lo que todos los productos que se realizan son prácticamente parecidos, de corte costumbrista?

La quinta de las preguntas de investigación indagará hasta qué punto la ficción nacional está basada en productos generalistas que abarcan una amplia gama de espectadores con audiencias poco fragmentadas por lo que todos los productos que se realizan son prácticamente parecidos, de corte costumbrista, en los que, además, es muy difícil incorporar determinado tipo de personajes, como extranjeros/inmigrantes.

La ficción nacional, en cuanto a series de ficción emitida en horario de prime time, es muy particular, si se compara con la de otros mercados, como el de EE.UU. Las series nacionales tienen una duración muy alta –en torno a los setenta minutos-, capaz de abarcar todo el prime time –de 22:00 a 00:00 horas, por lo que no es necesario contar con otro espacio durante esa franja horaria-, dirigida a un público que incluye desde niños a ancianos, cuyas pausas comerciales no están programadas de antemano y en las que se repiten hasta la saciedad ciertos esquemas narrativos. Lorenzo Vilches (2000, p. 12-13) señala que

“no se puede negar que las series de televisión se construyen no sólo sobre historias y personajes nacionales, sino también sobre estructuras narrativas dominantes pero también parcialmente económicas, porque son el resultado del sistema comercial y de las exigencias del mercado”.

Con respecto a la duración, todos los guionistas de televisión han mostrado su rechazo a los setenta minutos por capítulo que ofrecen las series españolas. Nacho Faerna considera “un disparate hacer capítulo de setenta minutos. No se hace en otro sitios, por algo será”. Javier Reguilón indica que la duración “es más cosa de cadenas que de público. Es muy complicado conseguir mantener la atención de la gente durante sesenta minutos”. Olga Salvador añade que “si los americanos hacen series con esa duración [en torno a cuarenta minutos] será por algo, que por eso llevan más tiempo que nosotros haciendo televisión”. David Bermejo señala que esta duración es “una exigencia de mercado muy desquiciante (...), pero eso viene por el tipo de consumo que hay”. Olga Salvador señala que la excesiva duración es uno de los principales hándicaps de la ficción nacional, ya que “con esa marca de los setenta minutos todas las series se acaban pareciendo unas a otras gracias a las limitaciones que te marcan. Y las que no son así, como *La fuga* que tenía un planteamiento más original, al final acaban siendo como todas. Para hacer género, setenta minutos es una marca inviable. Con esa duración acabas haciendo híbridos y es imposible mantener la coherencia y al final se desvirtúa”. Por tanto, siguiendo con la idea de Olga Salvador, la duración sería una de las razones por las cuales la ficción nacional parece repetitiva y costumbrista. Mario Montero corrobora esta idea al afirmar que “en España todas las cadenas son generalistas menos Canal Plus. Sí limita, porque tú intentas innovar y la única manera es cambiar es el escaparate. *Águila Roja* es *Los Serrano* pero con espadas, todo es muy semejante”. Pero, ¿por qué es así la ficción nacional? Nacho Faerna lo explica utilizando una metáfora: “el cliente me pide un traje feo, anticuado, etc. Yo lo intento hacer lo mejor posible pero no dejamos de hacer lo que nos piden. Se van haciendo cosas más arriesgadas por la insistencia de los sastres, pero...”.

Hacer productos generalistas implica tener una audiencia generalista, no fragmentada, otro de los hándicaps de la ficción nacional. David Cotarelo indica que “ojalá se fragmentara el público”. Eso supondría hacer “series más baratas y más destinadas a un público más concreto y con tramas destinadas a ese público”, tal y como señala Carlos Molinero, quien indica “según los dirigentes de las cadenas en España no es rentable hacer series destinadas a la fragmentación de la audiencia”.

Verónica Fernández sostiene que el público de las series “se va a fragmentar cada vez más: (...) confío en poder llegar un modelo cercano al de EE.UU. en el que el público paga por lo que quiere ver”. Varios de los guionistas señalan que la solución sería que Canal Plus apostara por hacer ficción, como ha ocurrido con la serie *Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010), o que los canales especializados tuviesen un mayor impacto en las audiencias. “Si aquí tuviéramos televisión por cable se podría tener mayor presupuesto, más tiempo para trabajar y un número más bajo de espectadores a los que llegar”, indica David Cotarelo. Mario Montero, por su parte, señala que “cuando las cadenas de cable hagan temblar a las generalistas, éstas empezarán a producir otros productos más segmentados. Mientras eso no pase, soy muy pesimista. (...) Mientras las televisiones sean generalistas eso me parece imposible [hacer series para públicos fragmentados]”. Así, la ficción nacional se mueve en un panorama de productos que “tienen tres millones de espectadores todas las semanas”, tal y como sostiene Cotarelo, en el que “la ficción sigue costando mucho dinero y para los canales es más barato comprar una serie extranjera”, en palabras de Faerna, y en la que “hace falta un relevo generacional [ya que] las grandes decisiones las toman los que no son guionistas y normalmente con ideas anticuadas”, según López.

En este contexto, resulta complejo y difícil realizar productos en los que poder introducir elementos arriesgados, como puede ser, situar a un personaje inmigrante como protagonista, ya que, como indica Nacho Faerna, no introducir inmigrantes en la ficción “tiene que ver a una simplificación de la ficción. Ese mismo discurso lo puede hacer para casi cualquier cosa. Es una cuestión de lugares comunes”. En la misma línea se manifiesta David Muñoz, quien cree que

“lo primero que habría que hacer es que los personajes inmigrantes dejen de ser esos personajes secundarios y siempre haciendo de los mismo como el marroquí yonki y gracioso o el camarero latinoamericano tonto. El paso que habría que dar sería darles un papel protagonista. Tarde o temprano acabará pasando. Es más fácil contar con esos personajes en serie como *La fuga* que en serie costumbristas como *Con el culo al aire* (...) La normalidad viene por integrar a los inmigrantes en tu serie. En una serie como *El comisario* o son policías o son delincuentes (...) Si estás haciendo una serie policiaca no puedes evitar que sacar que hay algunos inmigrantes delincuentes porque claro que los hay. Yo creo que el problema viene más por las series costumbristas y la comedia porque no hay personajes inmigrantes positivos. En una serie de género tienes menos perfiles y no estás mandando un mensaje a la sociedad. Lo que es preocupantes

es lo otro, ves una serie costumbrista y no ves retratada la España actual”.

La quinta, y última, pregunta de investigación ha confirmado que la ficción nacional de horario de prime time es costumbrista, nada fragmentada, generalista y basada en patrones muy cerrados, lo que imposibilita la incorporación de ciertos personajes, como inmigrantes, tramas, géneros, etc.

8.4. Conclusiones

El estudio que aquí se ha planteado tenía como objetivo principal conocer la opinión de los creadores, de los guionistas, acerca de su trabajo. Conocer cómo es su trabajo de primera mano ha resultado muy interesante y enriquecedor no solo para este estudio sino también para la tesis en líneas generales. Si en los estudios precedentes se analizaba la imagen de los inmigrantes –cuántos son, cómo aparecen representados, con qué características, de qué hablan, etc.- y sus interacciones con los miembros del endogrupo, en este estudio se ha analizado cómo los guionistas crean estos personajes, porqué los caracterizan de una manera y no de otra, porqué se les relaciona de determinada manera y no de otra, por ejemplo. Todas estas cuestiones eran vitales para poder comprender la imagen de los inmigrantes en la ficción nacional.

Una de las conclusiones a las que se llegó en “Estudio 1: Análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time” fue que los personajes inmigrantes solían aparecer de forma estereotipada, esto es, se comprobó que muchos de estos inmigrantes estaban ligados a la delincuencia, pertenecían a un nivel socioeconómico bajo, con escasos estudios, etc. por lo que era absolutamente necesario preguntar a los guionistas sobre este aspecto. Algunos de ellos reconocieron que recurrir al estereotipo no tiene porqué ser malo ya que permite un reconocimiento muy rápido por parte del espectador y señalaron que no es solamente el personaje inmigrante el que aparece estereotipado, ya que generalmente, todos los personajes de una serie se tratarían de la misma manera. Es cierto que algunas series como por ejemplo *Aída*, *La que se avecina* o *El comisario*, los personajes están creados siguiendo unos roles definidos y de manera estereotipada, sin distinguir si son o no inmigrantes, sin embargo, no es en alguno de los casos la construcción estereotipada el principal problema sino la asociación de ideas que se dan en la serie. Por ejemplo, en *El comisario* no salía ni un solo inmigrante haciendo

de policía, asistente social, administrativo, etc. sino que estaban ligados a la delincuencia, bien como agresores o víctimas de violencia. En el caso de *Aída* o *La que se avecina* no es tanto el carácter estereotípico el problema de Machupichu o Rosario Parrales –que sean de clase baja y que tengan que trabajar sin contrato, por ejemplo-, sino las relaciones que con ellos establecen los miembros del endogrupo²¹¹.

Los guionistas han indicado que una labor que se debe de hacer a la hora de crear tramas y personajes, especialmente cuando se trata de personas de otras nacionalidades y/o etnias, es la documentación. Algunos guionistas han indicado que es una labor que a veces no realizan debido a la falta de tiempo, mientras que otros la realizan de forma sistemática. Es más, algunos guionistas como Michel Gaztambide, basan sus historias en recortes extraídos de la prensa. Diversos estudios realizados en la prensa escrita, tal y como se ha analizado en el capítulo tercero de esta tesis – “Ficción televisiva, minorías étnicas e inmigrantes”- han indicado que los medios de comunicación son uno de los factores causantes del incremento de la xenofobia en el país (Igartua y Cheng, 2009; Igartua, Cheng, Moral, Fernández, Frutos, Gómez-Isla y Otero, 2008) debido a la parcialidad y la atomización en el tratamiento de la inmigración (Prats e Higuera, 2006), así como el carácter negativo de la mayor parte de las noticias relacionadas con este tema y las consecuencias cognitivas en la opinión pública, en relación con el uso de estereotipos y prejuicios por parte de los espectadores (Igartua y Humanes, 2004). Así las cosas, cabría preguntarse si el hecho de documentarse con la prensa escrita no favorece que la imagen sesgada que de este colectivo se da se vea reforzada al convertirse en un discurso narrativo y audiovisual. Esto es, si la prensa escrita relaciona frecuentemente delincuencia e inmigración, ¿no se ve esta imagen multiplicada al ser trasladada a la ficción audiovisual?

La labor de documentación está relacionada con el método de trabajo adoptado por la productora encargada de la ficción, esto es, el método autoría o el método de factoría. En aquellas productoras que basan su método de guionización en un proceso más artesanal suelen dedicar más tiempo a documentarse y recurren en menor medida al uso de estereotipos. En estas producciones, como *Cuéntame*, *Abuela de verano* o *Mujeres*, los personajes inmigrantes no son tratados como “inmigrantes” sino como un personaje más, con interacciones con miembros del endogrupo basadas en temas

²¹¹ Como se puede ver en los vídeos 82-88 de *La que se avecina* en el DVD anexo.

personales y no tanto laborales e incluso se dan relaciones de igual a igual²¹². Sin embargo, las productoras que basan su método de trabajo en el modelo factoría realizan retratos de los personajes inmigrantes más estereotipados, ligados a la violencia o que sirven para que el resto de los personajes se rían de ellos²¹³.

Sobre si la ficción nacional es o debe de ser realista y tener en cuenta la realidad social para reflejarla en las tramas narrativas, ha habido diversas opiniones. Por un lado, ha habido guionistas como Nacho Faerna quienes afirmaron que la televisión no es realista ya que como señaló Olga Salvador “eso sería construir una serie de laboratorio por lo que perdería entidad”. En la misma línea e indicando que la función de la televisión es entretener y no formar se han situado otros guionistas como Iván Escobar o Javier Reguilón. Esta afirmación ha sido objeto de debate en muchas investigaciones y discusiones no solo de profesionales del medio, sino también investigadores académicos. Investigaciones realizadas han indicado que una ficción puede cumplir ambos objetivos: entretener y formar, tal y como lo ha demostrado Müller (2009). A la vista de los datos obtenidos en el “Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time” la ficción no sería realista ya que, por un lado, no hay una correspondencia entre la demografía real y la demografía televisiva, y por otro, solo se da una imagen sesgada de la realidad –por ejemplo, diversos estudios (Oliver, 2003) han señalado que los inmigrantes residentes en España tienen mayor nivel de estudios que la población española, sin embargo, en la ficción analizada esto no era así-. Sobre la infrarrepresentación de los personajes inmigrantes los guionistas citan varios factores a tener en cuenta, más allá del posible sesgo racial. Entre las diversas explicaciones que ofrecieron fue la falta de actores inmigrantes, el hecho de no haber guionistas inmigrantes (es más fácil escribir de lo que se conoce por eso priman personajes de clase media, con profesiones liberales que viven en la ciudad, etc. reflejo del modo de vida de los guionistas), la falta de interés por parte de los ejecutivos ante ciertas problemáticas sociales, el miedo a que el público no se identifique, etc. Son varios, por tanto, los factores que pueden explicar esta falta de representación de la población inmigrante residente en España. La falta de actores inmigrantes puede explicar por qué

²¹² Tal y como pueden verse en los siguientes vídeos seleccionados de las series *Mujeres* –del vídeo 13 al 19 del personaje Belinda, del vídeo 20 al 29 del personaje Gabriel y los vídeos 30 al 32 del personaje de Nadia-, *Abuela de verano* –del vídeo 33 al 38 del personaje Abdel- o el personaje de Françoise en la serie *Cuéntame* –del vídeo 42 al 46- incluidos en el DVD anexo.

²¹³ Ejemplo de estas situaciones se pueden ver en del vídeo 47 al 54 de la serie de Globomedia *El barco* con el personaje de Gamboa o en la serie *Cheers*, del vídeo 89 al 92.

no hay en las series apenas personajes principales inmigrantes, ya que puede resultar difícil encontrar un actor/actriz protagonista. Además, según informaron algunos guionistas los actores inmigrantes cobran más al ser figuración especial lo que encarece la producción, de ahí que muchos de ellos realicen papeles de *background* y no de principales.

Ha habido guionistas como David Cotarelo quienes afirman que no es tanto reflejar la realidad sino ceñirse a la realidad de la serie creada, esto es, ser fieles a la historia y el contexto que se refleja en la serie. Quizá sea este el *quid* de la cuestión. Hoy en día priman series profesionalistas en las que se refleja el día a día de una profesión. Salvo contadas excepciones como el personaje de Héctor en *Hospital Central*²¹⁴, la mayoría de los personajes realizan trabajos poco cualificados (por ejemplo el personaje Nadia en *Mujeres* realiza trabajos de limpieza²¹⁵), con salarios inferiores a los personajes nacionales²¹⁶ y sin establecer una relación de iguales²¹⁷. También el auge en los últimos años de series históricas imposibilita que haya muchos personajes inmigrantes, salvo en contadas ocasiones como en la serie *Tierra de Lobos*²¹⁸, donde han incorporado un personaje de origen suizo o en la película *Dragon Rapide*²¹⁹.

Comedias como *Aída* o *La que se avecina* cuentan en su reparto habitual con un personaje inmigrante: Machupichu en la primera y Parrales en la segunda. Sin embargo, a pesar de ofrecer esta representatividad la imagen que de ellos se da no es la mejor. En muchas de las situaciones que protagonizan estos personajes son objeto del denominado humor agresivo y, a pesar de que suele ser peor la imagen del miembro del endogrupo que la de ellos, no comparten una relación buena, ni trabajan en un entorno estable, ni se conoce de ellos su vida personal, etc.²²⁰ Cuando se les ha preguntado a los guionistas sobre este aspecto, algunos se muestran de acuerdo en que las interacciones que se establecen entre los miembros del endogrupo (por ejemplo Mauricio en *Aída*) y del exogrupo (Machupichu en *Aída*) es el personaje perteneciente al endogrupo el que peor imagen ofrece, sin embargo esta forma de tratar a los inmigrantes puede ofrecer pautas de comportamiento a los espectadores y comportarse con los inmigrantes tal y como lo

²¹⁴ Ejemplos de las intervenciones que realiza este personaje pueden verse en los vídeos del 5 al 10 en el DVD anexo.

²¹⁵ Tal y como se puede ver en el vídeo 30 del DVD anexo.

²¹⁶ Ejemplificador puede ser el vídeo 76 de la película *Segundo asalto* incluido en el DVD anexo.

²¹⁷ Un ejemplo de esto puede verse vídeo 56 de la película *25 Kilates* incluido en el DVD anexo.

²¹⁸ Tal y como puede verse de los vídeos 78 al 82 del DVD anexo.

²¹⁹ Tal y como se puede ver en el vídeo 93 del DVD anexo.

²²⁰ Tal y como se puede ver en los vídeos del 82 al 88 de *La que se avecina* incluidos en el DVD anexo.

hace el personaje de Mauricio en *Aída*, por ejemplo.

Poder conocer las opiniones de los guionistas ha sido muy importante para este trabajo ya que se ha podido deber de primera mano las respuestas a muchas cuestiones: ¿por qué hay tan pocos inmigrantes en la ficción? ¿Por qué realizan papeles de *background*? ¿Por qué se ofrece una imagen estereotipada y sesgada de este colectivo? ¿Cuáles son los impedimentos para incluir un personaje inmigrante en una ficción? ¿Influye el género para retratar la inmigración? ¿Influye el modo de trabajo de la productora? ¿Deben la ficción reflejar la realidad? ¿La ficción debe educar o solamente entretener? Todas estas preguntas y más han sido contestadas por los guionistas más importantes de este país. Gracias a sus respuestas y al contraste de ellas, este estudio ha recogido la opinión de los responsables de la ficción que consumimos y de la ficción que en esta tesis ha sido estudiada.

CAPÍTULO 9

**ESTUDIO 4: CREACIÓN DE PERSONAJES DE FICCIÓN:
INFLUENCIA DEL TIPO DE PERSONAJE Y DEL CONTEXTO**

9.1. Introducción

La investigación sobre entretenimiento mediático y sobre persuasión narrativa ha constatado la importancia de los personajes en los procesos de recepción e impacto de las narraciones de ficción. Se pueden identificar diferentes procesos como fomentar la similaridad percibida, el aprecio o la disposición afectiva (*liking*), la identificación o la interacción parasocial (Igartua, 2007; Moyer-Gusé, 2008).

Uno de los procesos más importantes es la de la identificación que, como señala Cohen (2001), es un proceso de imaginación por medio del cual se produce una pérdida temporal de autoconciencia, se adopta la perspectiva de los personajes protagonistas y se produce un estado de inmersión o absorción en el texto, de manera que los espectadores sienten que los acontecimientos que se relatan les estuviesen ocurriendo a ellos mismos. La identificación se ha definido como un concepto multidimensional que comprende diferentes procesos: a) empatía emocional, que sería la capacidad de sentir lo que los personajes sienten e implicarse afectivamente de forma vicaria; b) empatía cognitiva, esto es, adoptar el punto de vista o ponerse en el lugar de los personajes; y, c) la sensación de volverse el personaje o de pérdida temporal de la autoconciencia e imaginar la historia como si se fuera uno de los personajes (Cohen, 2001; Igartua y Barrios, 2012; Slater y Rouner, 2002).

Se ha señalado que la identificación con los personajes puede jugar un papel fundamental a la hora de considerar el impacto incidental de los contenidos narrativos de ficción en la formación o cambio de actitudes y creencias (Cohen, 2001, 2006; Green y Brock, 2000; Igartua, 2010; Igartua y Páez, 1997; Slater, 2002; Slater y Rouner, 2002). Según esta perspectiva, las narraciones de ficción no solo servirían para el entretenimiento y el impacto efectivo sino también influyen en las actitudes y creencias de los televidentes, tal y como han demostrado las investigaciones desarrolladas desde la perspectiva de la teoría del cultivo (Shrum, 2002).

Por todos estos motivos, parece conveniente trabajar desde la creación de los personajes diferentes estrategias que fomenten la identificación del público, tanto con los personajes en general como con aquellos que proceden de diferentes minorías étnicas o procedencias geográficas. Por lo tanto, se debe potenciar desde la construcción del personaje esta identificación, fomentando personajes de corte amable, por ejemplo.

Introducir dentro de los programas de ficción personajes inmigrantes/extranjeros con los que el público se pueda identificar facilita además la interacción parasocial. Gracias a la interacción parasocial el espectador conoce al personaje inmigrante –y por extensión, a la población inmigrante- y lo percibe como un amigo, alguien que no le es extraño o ajeno. El proceso de identificación permite al espectador sentir simpatía por el personaje, preocuparse por él, ponerse en su lugar y puede, incluso, asumir su propia identidad mediante un proceso de fusión o *merging* (Klimmt, Hefner y Vorderer, 2009; Moyer-Gusé, 2008).

Los personajes también pueden explicar el disfrute y el impacto afectivo que un relato puede tener en la audiencia puesto que se ha observado que a mayor identificación con los personajes, mayor disfrute y mayor impacto afectivo (Igartua, 2010).

A través de los personajes se puede dar el modelado o imitación en los espectadores, además del cultivo de creencias. De este modo, resultan de vital importancia los atributos con los que se construyen los personajes, ya que condicionan las disposiciones afectivas de los espectadores y crean modelos de comportamiento. Así, si un personaje inmigrante/extranjero protagoniza acciones violentas conduce a la formación de disposiciones afectivas negativas y reacciones de rechazo por parte de los receptores, además de al cultivo de creencias erróneas sobre los inmigrantes/extranjeros en la vida real. Si, por el contrario, el personaje despliega comportamientos positivos será percibido más positivamente y se formarán disposiciones afectivas positivas y reacciones de empatía en el espectador.

Los personajes propician el enganche con el relato ficcional y añaden realismo a una historia de ficción (Krakowiak y Oliver, 2012). Además, diversos estudios han constatado que la identificación con los personajes ficcionales propicia el cambio de actitudes (De Graaf, Hoeken, Sanders y Beentjes, 2012; Igartua, 2010; Igartua y Barrios, 2012). En la investigación desarrollada por Igartua y Lozano (2011) se indicó que la identificación con los personajes inmigrantes se asociaba a actitudes positivas hacia los inmigrantes en general. Igualmente, se ha observado que la identificación con los personajes inmigrantes protagonistas de una serie multicultural realizada en Holanda se asociaba a una menor ansiedad intergrupala o amenaza étnica percibida (Müller, 2009).

Habitualmente los personajes pertenecientes a minorías étnicas son juzgados en dos dimensiones: competencia o capacidad y afecto o *warmth*. Las emociones que suscita un determinado personaje ejercen influencia en las actitudes hacia la categoría a la que pertenece ese personaje: por ejemplo, si el personaje es de origen latino influirá en la percepción sobre las personas latinas y si un personaje inmigrante es percibido con envidia por parte de los espectadores, éstos percibirán de manera negativa a los inmigrantes que pertenezcan a la misma etnia o que sean percibidos como similares. Lo mismo sucede con reacciones de simpatía, ya que si el personaje de la ficción genera simpatía, se propiciarán actitudes favorables hacia el conjunto de inmigrantes que pertenecen a la misma categoría que dicho personaje (Sanders y Ramasubramanian, 2012). Se ha observado empíricamente que la identificación con los personajes inmigrantes de una película cómica, en la que se mostraba una representación positiva de dicho grupo, se asociaba a sentir más emociones positivas y menos negativas hacia los inmigrantes en general (Igartua, 2010).

Por todos estos motivos, se hace necesario que en la construcción de los personajes se tengan en cuenta ciertas premisas, como las indicadas. Sin embargo, tal y como se ha visto en los estudios precedentes, los personajes inmigrantes apenas aparecen representados en la ficción y cuando lo hacen, están estereotipados. Una de las tendencias que se han impuesto a la hora de diseñar tramas y crear personajes de ficción es la documentación mediante la prensa escrita. Sin embargo, tal y como han demostrado diversas investigaciones la imagen que la prensa da de los inmigrantes y de las minorías étnicas está vinculada a la delincuencia, el crimen y otros problemas sociales (Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente, 2007; van Dijk, 1989; Van Gorp, 2005) por lo que se ofrece una imagen de la inmigración prejuiciosa y estereotipada. Si los guionistas se basan en las noticias publicadas en los medios, “no hacen más que reiterar temas ya estereotipados previamente en otros formatos y medios, que seleccionan de la realidad aquellos aspectos que más les interesan según sus objetivos, dramatizándolos, con el fin de obtener el interés del espectador” (Galán, 2006, p. 59).

Sobre los estereotipos, Páez (2004, p. 760) ha indicado que se trataría de “creencias más o menos estructuradas de la mente de un sujeto sobre un grupo social. Se trata de generalizaciones que ignoran en parte la variabilidad de los miembros de un grupo y que tienen un carácter resistente al cambio”. Tajfel (1984) indica que la

principal función es la de simplificar o categorizar la información externa percibida por el ser humano, para conseguir la adaptación al medio. Una categoría sería “inmigrante”, que se volverá estereotipo cuando se le carga de juicios de valor y de imágenes que implican una carga exageradamente positiva o negativa (por ejemplo, “delincuente”, “pobre” o “marginal”). Además, el estereotipo tiende a expandirse o a abarcar grandes conglomerados, es decir, generaliza la evaluación o el atributo a todos los miembros de la categoría social. Es lo que se ha denominado correlaciones ilusorias (Hamilton y Rose, 1980) que relaciona las etiquetas de ciertas categorías –inmigración, por ejemplo- con ciertos atributos –delincuencia-. Un caso típico de correlación sería el de la coincidencia entre miembros de una minoría étnica (etiqueta-categoría) y comportamientos negativos (atributo). De este modo, si por ejemplo, coinciden en un sitio público una minoría y ésta realiza un comportamiento negativo en un sitio público, las personas que hayan visto el suceso sobreestimarán la frecuencia con la que ocurre (Fiske, 1998).

Los estereotipos además están muy asentados en el imaginario colectivo y son difundidos a un amplio espectro de la población, además se interiorizan de tal manera que determinarán el modo en que las personas se acercarán a estos grupos sociales (Fujioka, 1999).

En los medios de comunicación, especialmente en los relacionados con la ficción audiovisual, los estereotipos se utilizan frecuentemente para que el público identifique y reconozca los géneros, identifique de forma más rápida a los personajes²²¹ y para que el consumo sea lo más ligero posible. Según Galán (2006a, p. 63),

“si la creación de estereotipos es una forma de categorización que permite al ser humano distinguir, diferenciar y abstraer de la realidad los datos más importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción, en la ficción esa categorización se hace aún más necesaria, ya que el tiempo del que disponen los telespectadores para reconocer a los personajes y otorgarles rasgos de personalidad, no suele superar la hora y media”.

²²¹ Una de las conclusiones obtenidas en la investigación realizada por la Dirección General de la Mujer en España se indica que “las series más exitosas son aquellas que logran que las personas receptoras se identifiquen con los personajes y sus roles, con los argumentos desarrollados, con las temáticas tratadas...” (Areste, 2003, p. 251).

El uso de los estereotipos depende de los géneros de la serie. Las comedias suelen utilizarlos de manera sistemática ya que no interesa tanto que el personaje sea creíble como su reacción ante una situación dada²²². Aunque, como señala Galán (2006a, p. 65), “las series dramáticas integran verdaderos discursos de realidad y están formadas por pequeños fragmentos que pretenden constituirse como un espejo de la misma, ya que transmiten modelos de conducta, prejuicios, valores y toda una serie de comportamientos sociales” por lo que también recurren al uso de los estereotipos – recordemos lo que se apunta al inicio de este epígrafe: recurren a la prensa escrita para elaborar sus tramas por lo que reproducen los estereotipos que la prensa suele utilizar con determinadas temáticas, como con las minorías étnicas- (véase “Estudio 3: entrevistas con guionistas de ficción nacional”).

Desde esta óptica parece evidente que la ficción recurre a los estereotipos para crear a los personajes y dado que los personajes son una parte fundamental en la ficción en el estudio que aquí se presenta, se les pidió a los alumnos de Comunicación Audiovisual que crearán personajes y no tramas, para ver en qué medida reproducían los estereotipos vistos en las series de televisión y aferrados en la sociedad. Los alumnos de Comunicación Audiovisual no solo son habitantes de este mundo, sino que son consumidores de ficción por lo que tienen interiorizados ciertas configuraciones de personajes. Es más, existen ciertas “desventajas” iniciales, ya que, por ejemplo, la palabra “personaje” hace referencia a un prototipo de ciertos valores de la cultura occidental audiovisual –el perfil del personaje de ficción suele ser un hombre heterosexual, blanco, joven y profesional-, por lo que los personajes que se creen fuera de este modelo serán personajes “atípicos”, que darán lugar a etiquetas verbales del tipo “médico latino”, “mujer médico” o “doctora lesbiana”.

Con estas premisas de partida, se planteó una investigación que por un lado analizase hasta qué punto los estereotipos son utilizados para crear personajes para una serie de ficción. También se pretendió evaluar en qué medida el tipo de personaje a crear (inmigrante, personaje general) condicionaba el perfil y los atributos asignados al mismo. Asimismo, se pretendió medir en qué medida el contexto en el que se situaba la serie de televisión condicionaba el diseño de personajes.

Esta investigación nace con la intención de completar las investigaciones anteriormente realizadas y descritas en este trabajo. Se ha estudiado la imagen de los

²²² En las denominadas sitcoms “los personajes permanecen artificialmente resistentes al cambio” (Dunleavy, 2009, p. 175-176).

inmigrantes en la ficción televisiva, se ha analizado la calidad de las relaciones que establecen con los personajes nacionales/autóctonos y se ha entrevistado a diferentes guionistas de cine y televisión en activo para saber cómo es el proceso creativo. Por tanto, solo quedaba analizar el proceso de creación en sí. Este es el objetivo de esta investigación: analizar el proceso de creación de personajes para series de televisión, saber cómo se crean, con qué características y rasgos, con qué profesión, estudios, etc. en función de una serie de indicaciones dadas: si son personajes generales o extranjeros/inmigrantes y el lugar en el que se desarrolla la acción de la serie: un hospital o una comisaría.

Las hipótesis que se van a contrastar son las siguientes:

H1.- A la hora de diseñar un personaje, el tipo de personaje a diseñar y el contexto en el que se desarrolla la acción determinarán la profesión u ocupación asignada, siendo más probable asignar la actividad de “delincuente” al personaje inmigrante que desarrolle su acción en una serie que se desenvuelva en una comisaría.

H2.- El rol narrativo del personaje a diseñar (protagonista, antagonista, etc.) y el tipo de personaje (principal, secundario o *background*) estarían determinados por la instrucción dada a los participantes para diseñar un personaje, de modo que al personaje inmigrante se le asignaría con mayor probabilidad posiciones de antagonista y de personaje secundario y en menor medida de personaje principal.

H3.- El tipo de personaje a diseñar influirá en la caracterización socio-demográfica de personaje finalmente diseñado, de modo que el personaje inmigrante tendrá un menor nivel de estudios y un nivel socio-económico más bajo.

H4.- El tipo de personaje condicionará la caracterización psicológica del personaje, asignándose más rasgos de personalidad negativos y menos positivos a un personaje inmigrante, más aún si el contexto de su acción se desarrollaba en una comisaría.

H5- Se espera que el efecto anterior (relacionado con la hipótesis cuarta) estará mediatizado por el “potencial de identificación” asignado al personaje, de modo que se asignará un menor potencial de identificación al personaje inmigrante y esto, a su vez, propiciará una atribución de más rasgos negativos y menos de rasgos positivos de personalidad.

9.2. Método

9.2. 1. Participantes

Para realizar esta investigación, se ha contado con la colaboración de alumnos²²³ del Grado de Comunicación Audiovisual de diferentes universidades españolas – Universidad de Salamanca, Universidad del País Vasco, Universidad Rey Juan Carlos y Universidad Complutense de Madrid- así como alumnos de másteres especializados en guion y talleres específicos para profesionales –Universidad Carlos III, Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Pontificia de Salamanca, Taller de guionistes, Taller de escritura del Centro Larronetxe (San Sebastián), etc.-. La razón por la que se ha contactado con tantos centros de estudios es por dos motivos, ambos de tipo estratégico. El primero era que para poder tener una muestra lo suficientemente amplia de alumnos de master se necesitaba contar con la colaboración de diversos centros ya que estos cursos especializados constan con pocos alumnos por curso, generalmente una veintena. El segundo era contar con alumnos de diferentes centros, ciudades y estudios para poder obtener una muestra más heterogénea en cuanto a su distribución geográfica, pero homogénea en cuanto a sus estudios, ligados a la Comunicación Audiovisual. En total se han completado 303 cuestionarios entre todas las versiones del estudio, lo que se traduce en una muestra lo suficientemente amplia y diversa. Además, tal y como señala Juan José Igartua (2006, p. 236-237), “en este tipo de investigaciones no se necesita contar con una muestra representativa de la población sino que lo verdaderamente importante es distribuir las versiones de los cuestionarios de manera aleatoria entre los sujetos que componen la muestra de encuestados”. Este tipo de investigaciones son importantes no por la cantidad de sujetos que participan, que también lo es, sino porque permiten evaluar el impacto de las modificaciones que el investigador ha realizado y los efectos que éstas han producido.

²²³ Las personas que colaboraron para obtener la muestra total fueron: Estefanía Jiménez (Universidad País Vasco); Nekane Zubiaur (Universidad País Vasco); Pedro Sangro (Universidad Pontificia de Salamanca); Federico García Serrano (Universidad Complutense de Madrid); Antonio Sánchez Escalonilla (Universidad Rey Juan Carlos); Isabel Barrios (Universidad de Salamanca); Emma Camarero (Universidad de Salamanca); Michel Gaztambide (Centro de Estudios Larrotxene); Alejandra Vilches Bello (Máster Internacional de Escritura para Televisión y Cine, Universidad Autónoma de Barcelona); Montse Palomino Izquierdo (Secretaría Máster ALMA-Carlos III de Guión de Cine y Televisión); y, Clàudia Maluenda (Fundació Taller de Guionistes).

Para realizar los cuestionarios de la muestra de análisis, se han contado con 303 alumnos. De estos 303 participantes el 51.2% (155 participantes) eran mujeres y el 48.8% restantes (148 participantes) eran hombres. En lo que respecta a la edad, la media fue de 23.92 ($DT=6.08$), con una edad mínima de 18 y máxima de 61 años.

En la siguiente tabla se puede ver cómo se distribuían los alumnos por centros de estudios y cursos.

Tabla 9.1. Distribución de los alumnos por centros y estudios

Centro	Estudiantes Grado en CAV (1º o 2º Curso)	Estudiantes Grado en CAV (3º o 4º Curso)	Estudiantes de Master	Total
Universidad Salamanca	108	0	0	108
Universidad País Vasco	0	51	0	51
Universidad Pontificia de Salamanca	0	0	19	19
Universidad Complutense de Madrid	0	23	10	33
Universidad Autónoma de Barcelona	0	0	48	48
Universidad Rey Juan Carlos	20	0	7	27
Universidad Carlos III	0	0	6	6
Centro Cultural Larrotxene	0	0	11	11
N Total	128	74	101	303

9.2.2. Diseño y procedimiento

El método empleado en este estudio estuvo basado en la utilización de un cuestionario split-ballot con un diseño factorial de medidas independientes 2 x 2. Este tipo de cuestionarios experimentales se entrega a cada alumno: es igual para todos excepto la portada del mismo (donde figura la manipulación, en este caso en forma de instrucciones), aunque “los sujetos que forman parte del estudio no deben ser

conscientes de que existen distintas versiones del cuestionario, aunque dicha información será suministrada al finalizar el estudio” (Igartua, 2006, p. 237).

El cuestionario que se creó para la ocasión buscaba analizar el proceso de creación de personajes para una serie de televisión que se emitiría en horario de prime time. Se utilizó un diseño factorial 2 x 2, en el que la primera variable independiente que se manipuló fue el tipo de personaje (personaje general o personaje inmigrante) y la segunda variable independiente fue el contexto o lugar donde se desarrollaba la serie de televisión en la que participaría el personaje a diseñar (un hospital o una comisaría). Así, se crearon cuatro versiones del cuestionario que se asignaron al azar en varias muestras. Con esta distribución aleatoria lo que se pretendía era comprobar si la manipulación experimental realizada ejerce el efecto esperado en las respuestas de los sujetos a la hora de crear personajes para una serie de televisión según el tipo de personaje y el contexto de acción. De este modo, se crearon cuatro versiones de cuestionario en función del personaje a crear:

- Versión 1: Diseñar un personaje general de una serie que se desarrolla en un hospital (ANEXO 11).
- Versión 2: Diseñar un personaje de otra cultura (inmigrante) de una serie que se desarrolla en un hospital (ANEXO 12).
- Versión 3: Diseñar un personaje general de una serie que se desarrolla en una comisaría (ANEXO 13).
- Versión 4: Diseñar un personaje de otra cultura (inmigrante) de una serie que se desarrolla en una comisaría (ANEXO 14).

9.2.3. Variables e instrumentos

El cuestionario que debían cumplimentar los alumnos era idéntico, excepto en las instrucciones que se indicaban en la primera página. En la portada de todos los cuestionarios se explicaba en un párrafo inicial que este cuestionario se relaciona con el trabajo de los guionistas de ficción y sobre el proceso de creación de personajes. El párrafo que todos los cuestionarios tenían era el siguiente:

“Este cuestionario tiene como objetivo analizar el trabajo que realizan los guionistas de ficción a la hora de crear personajes para series televisivas. Por ello contiene preguntas sobre las actividades propias de un guionista cuando se decide crear un personaje para una serie televisiva”.

A continuación de este párrafo introductorio que todos los cuestionarios tenían en su portada, se añadía un párrafo de contextualización sobre lo que los alumnos debían hacer, diferente según la versión del cuestionario de la que se tratase. Los textos de contextualización eran los siguientes²²⁴:

Versión 1: Personaje general, lugar de trabajo hospital (ANEXO 11)

“Ahora nos gustaría que te pusieras en la piel de un guionista de series de ficción a quien le encargaran diseñar un **personaje** para una serie nacional **sobre las relaciones que se establecen en un lugar de trabajo** concreto: un **hospital**. Dicha serie va a emitirse en prime time (en horario de máxima audiencia)”.

Versión 2: Personaje inmigrante, lugar de trabajo hospital (ANEXO 12)

“Ahora nos gustaría que te pusieras en la piel de un guionista de series de ficción a quien le encargaran diseñar un **personaje que pertenece a otra cultura y que reside en España** (un inmigrante) para una serie nacional **sobre las relaciones que se establecen en un lugar de trabajo** concreto: un **hospital**. Dicha serie va a

²²⁴ Se muestran los textos de contextualización de los diferentes cuestionarios tal y como se pusieron en los cuestionarios entregados a los alumnos, esto es, las palabras resaltadas en negrita también lo están en los cuestionarios. Utilizar esta estrategia de realce en el texto busca que los alumnos centren su atención en lo que deben de hacer buscando una estrategia de refuerzo.

emitirse en prime time (en horario de máxima audiencia)”.

Versión 3: Personaje general, lugar de trabajo comisaría (ANEXO 13)

“Ahora nos gustaría que te pusieras en la piel de un guionista de series de ficción a quien le encargaran diseñar un **personaje** para una serie nacional **sobre las relaciones que se establecen en un lugar de trabajo** concreto: una **comisaría**. Dicha serie va a emitirse en prime time (en horario de máxima audiencia)”.

Versión 4: Personaje inmigrante, lugar de trabajo comisaría (ANEXO 14)

“Ahora nos gustaría que te pusieras en la piel de un guionista de series de ficción a quien le encargaran diseñar un **personaje que pertenece a otra cultura y que reside en España** (un inmigrante) para una serie nacional **sobre las relaciones que se establecen en un lugar de trabajo** concreto: una **comisaría**. Dicha serie va a emitirse en prime time (en horario de máxima audiencia)”.

El resto del cuestionario²²⁵ era idéntico para todos los grupos y contenía las variables dependientes. El cuestionario estaba dividido en diferentes apartados.

1. *Criterios relevantes para crear un personaje*. La lista de criterios que se ha elaborado se basó en una serie de preguntas que según Linda Seger (2000) debe hacerse un guionista a la hora de crear un personaje, recogido en su libro *Cómo crear personajes inolvidables*. Algunas de los ítems eran: entender las creencias, normas, costumbres y valores que forman parte de la cultura del personaje; hablar o conocer

²²⁵ El cuestionario que se utilizó para esta investigación era bastante amplio, aunque no todas las escalas que contiene han sido utilizadas para el análisis de datos de este estudio. Solo se utilizarán las relevantes para esta investigación. El cuestionario completo forma parte de una investigación más amplia.

personas similares a este personaje; pasar algún tiempo con personas similares a este personaje; etc. El resto de ítems puede consultarte en los cuestionarios (ANEXOS 11 a 14). El formato de respuesta para cada ítems era una escala Likert de 5 puntos, donde 5 es muy importante y 1 es nada importante.

2. La segunda de las preguntas cuantificaba en qué medida era importante reflexionar y tener en cuenta el tema sobre el que trataba la serie. La escala de respuesta iba de 0 –nada importante- a 10 –muy importante-.

3. La tercera de las preguntas trataba de analizar en qué medida son importantes para el alumno la utilización de algún estereotipo a la hora de crear el personaje para que el espectador comprenda más rápidamente la trama. La escala de respuesta iba de 0 –nada importante- a 10 –muy importante-.

4. *Características socio-demográficas y perfil de la personalidad.* La cuarta de las preguntas estaba dividida en varias variables –atributos o categorías de información como rol narrativo, sexo, edad, etc.- para que el alumno completase las características sociodemográficas del personaje que estaba creando. A continuación se muestran cada una de las variables con las diferentes opciones de respuesta:

- Tipo de personaje. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1 = principal (su presencia es esencial para el desarrollo de la línea narrativa, aparecen en torno a un 50% o más en el programa); 2 = secundario (están envueltos en la línea narrativa del programa, pero no son esenciales en la misma, aparecen menos del 50% del tiempo del programa); 3 = *background* (tienen una presencia no esencial, periférica, aunque aparecen en el programa de manera muy episódica).
- Rol Narrativo. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1 = protagonista (es quien realiza las acciones más importantes de la historia. La estructura dramática descansa sobre él y sus acciones); 2 = antagonista o villano (personaje principal que se opone a las acciones del protagonista); 3 = secundario protagónico (son aquellos que están estrechamente relacionados con el personaje principal. Su participación dentro de la historia es importante. Sus acciones son dirigidas en la misma dirección que las acciones del protagonista); 4 = secundario no protagónico (su participación dentro de la historia no es tan relevante, dado que tiene una presencia no esencial y se puede relacionar o no con algún personaje protagonista o antagonista).
- Sexo. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1= masculino; 2= femenino.
- Orientación Sexual. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1= heterosexual;

- 2= homosexual; 3= bisexual; 4= transexual
- Edad: En esta variable la respuesta era abierta para que el alumno tuviera más libertad en el proceso creativo.
 - Nivel de estudios. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1= analfabeto; 2= sin estudios; 3= primarios; 4= secundarios; 5= universitarios.
 - Origen geográfico. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1=España; 2= otro país de Europa; 3= Estados Unidos; 4= Canadá; 5= Latinoamérica; 6= Asia; 7= África; 8= Oceanía.
 - Grupo étnico. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1= caucásico; 2= negro; 3= latino; 4= asiático; 5= gitano; 6= con rasgos de varias etnias.
 - Nivel socio-económico. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1= bajo; 2= medio; 3= alto.
 - Práctica religiosa. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1= muestra actitud religiosa; 2= no muestra actitud religiosa.
 - Ocupación (indica qué profesión desempeñaría en la serie). En esta variable la respuesta era abierta para que el alumno tuviera más libertad en el proceso creativo. Para poder categorizarla, se agruparon las diferentes respuestas siguiendo el método de los montones²²⁶. De este modo, se crearon tres nuevas categorías que permitieron agrupar todas las respuestas dadas por los alumnos: 1 = profesiones con bajo estatus (estudiante, parado, camarero, limpieza, etc.); 2 = profesiones con moderado estatus (técnico administrativo, enfermera, policía, etc.); y, 3 = profesiones con alto estatus (abogado, médico, alto cargo de la policía, etc.). También se tuvieron en cuenta las menciones como “delincuente” para poder contrastar la hipótesis primera.
 - Estado Civil. Las variables de respuesta eran las siguientes: 1= soltero; 2= casado o vive en pareja; 3= divorciado; 4= viudo.
 - Características físicas: altura (en cm.); peso (en kg.); color de cabello; color de ojos. En esta variable la respuesta era abierta para que el alumno tuviera más libertad en el proceso creativo.

²²⁶ “El procedimiento de montones se aplica cuando no está dado el sistema de categorías (...), por lo que éste será el resultado de la clasificación progresiva de las respuestas. Por lo general, el criterio de categorización es semántico: se agrupan en una misma categoría aquellas respuestas que poseen un mismo significado. El nombre o definición de cada categoría se establece al final del proceso de categorización. (...) Lo más importante será construir un sistema de categorías adecuado, para lo cual se deberán cumplir las siguientes normas: las categorías deben de ser excluyentes entre sí (...); las categorías deben de ser exhaustivas (...); la categorización debe realizarse de forma homogénea (...); se deberá contrastar la objetividad y fidelidad del proceso de categorización” (Igartua, 2006, p. 301-302).

- Comportamientos realizados por el personaje. La pregunta que se realizó fue la siguiente: indica cuál de los siguientes comportamientos desarrollaría TU personaje en la serie. Los siguientes criterios debían de ser evaluados mediante una respuesta dicotómica, en la 0 era no y 1 era sí: beber alcohol; fumar tabaco; tomar fármacos; y, consumir drogas. Se creó un índice de problemas de salud a partir de la suma de las cuatro variables señaladas.
- Rasgos personalidad. Indica con una escala de 1 (nada) a 5 (mucho) la intensidad de cada rasgo asociado al diseño de TU personaje. Los rasgos eran los siguientes: amistoso; abierto; bueno; desleal; injusto; traicionero; agresivo; inteligente; trabajador; desconfiado; agradecido; conflictivo; racista; y, tolerante. A partir de estas variables se crearon dos índices: índice de rasgos positivos de personalidad ($\alpha = .70$) e índice de rasgos negativos de personalidad ($\alpha = .77$).
- La última de las preguntas, la quinta, analiza en qué medida el espectador medio que viera la serie se identificaría con el personaje que había diseñado para la misma. La escala de respuesta era de 0 a 10, donde 0 era nada y 10 era mucho.

Finalmente, a los encuestados, se les pidió los siguientes datos socio-demográficos: sexo –que fue codificado con 1: hombre y 2: mujer-; edad; estudios –la pregunta que se les hizo fue: qué estudios estás cursando-; y, universidad –se les dijo que indicasen en qué universidad estudiaban-.

9.3. Resultados

9.3.1. Comprobación de la equivalencia de los grupos

Una de las condiciones que toda investigación experimental debe cumplir es que los sujetos hayan sido distribuidos aleatoriamente y que sean grupos homogéneos²²⁷ en variables sociodemográficas básicas. Así, se comprobó en qué medida los grupos experimentales eran homogéneos en las variables sociodemográficas básicas. Para poder comparar la edad, que es una variable cuantitativa, entre varios grupos se recurrió al análisis de la varianza (ANOVA). Así, con respecto a la edad, no se observaron diferencias estadísticamente significativas entre los grupos ($F(3, 209)=1.44, p=.231$).

²²⁷ “Si los grupos experimentales son homogéneos se podrá inferir con garantía que cualquier diferencia en las variables dependientes consideradas (...) se debe o se explica por el impacto provocado por la(s) variable(s) independiente(s) y no por otros factores o variables extrañas” (Igartua, 2007, p. 175).

Tabla 9.2. Edad de los participantes según condición

<i>Condición</i>	<i>N</i>	<i>M</i>	<i>DT</i>
• Personaje general en comisaria	74	23.35	5.97
• Personaje general en hospital	80	23.11	5.01
• Personaje inmigrante en comisaria	78	24.82	7.14
• Personaje inmigrante en hospital	71	24.45	5.97
TOTAL	303	23.92	6.08

Con respecto a la variable sexo, sí se observaron diferencias estadísticamente significativas entre los grupos (χ^2 (3, N=303)= 8.45, $p < .037$). Así, en la condición personaje general y comisaría había un 62.2% de mujeres, un porcentaje significativamente mayor que en el resto de condiciones.

Tabla 9.3. Caracterización sociodemográfica de los sujetos por condición experimental (% columna)

<i>Sexo</i>	<i>Condición</i>			
	Personaje general comisaria	Personaje general hospital	Personaje inmigrante comisaria	Personaje inmigrante hospital
Hombres	37.8	43.8	57.7	56.3
Mujeres	62.2 +	56.2	42.3	43.7
N TOTAL	74	80	78	71

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

+ Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

χ^2 (3, N=303)= 8.45, $p < .037$

Una vez analizadas las variables sociodemográficas básicas –sexo y edad- y los procesos de creación de personajes (personaje general en una comisaria; personaje general en un hospital; personaje inmigrante en una comisaria; y, personaje inmigrante en un hospital) y no habiéndose observado diferencias significativas salvo en la sexo de los alumnos, se puede decir que los grupos eran equivalentes lo que constituye una garantía de la eficacia de la manipulación experimental, del procedimiento de alegorización de los sujetos en las condiciones experimental y de la validez interna del estudio.

9.3.2. Hipótesis 1: Efecto del tipo de personaje a diseñar y del contexto en la ocupación asignada al personaje

La primera de las hipótesis analizó si el tipo de personaje a diseñar y el contexto en el que se desarrolla la acción determinaban la profesión u ocupación asignada. Así, por ejemplo, se verificó si era más probable asignar la actividad de “delincuente” al personaje inmigrante que desarrollase su acción en una serie que se transcurriese en una comisaría.

Para poder determinar hasta qué punto las dos variables influían en la ocupación asignada al personaje, se recurrió al estadístico de contraste χ^2 de Pearson (χ^2), observándose una relación estadísticamente significativa entre ambas variables (χ^2 [60, N = 303] = 222.14, $p < .001$). Si se analizan los datos de la tabla adjunta, se puede comprobar cómo es más probable que un personaje inmigrante en una serie ambientada en una comisaría sea delincuente que si es un personaje general (17.9% frente al 8.1%), al igual que si la acción se desarrolla en un hospital (4.2% frente al 2.5%). Son interesantes los datos asociados a las categorías médico y enfermero en el contexto hospital. Así, se han creado un 19.7% de enfermeros inmigrantes y un 13.8% de personajes generales con esta profesión en una ficción desarrollada en un hospital. También hay más jefes médicos entre los personajes generales situados en un hospital que entre los inmigrantes –un 5% frente a un 1.4%-. Si analizamos los datos de una serie centrada en una comisaría con las profesiones policía, alto cargo de la policía y guardia civil, también encontramos datos significativos, pues en todos los casos son más los personajes generales creados en estas categorías que los inmigrantes. Así, en policía se crearon un 29.7% de personajes generales frente a un 25.6%, en la categoría alto

cargo de la policía las diferencias son mayores: un 24.3% frente a un 6.4% y, finalmente, en la de guardia civil no se creó ningún personaje inmigrante con esta categoría, aunque sí entre los personajes generales (un 2.7%).

A la vista de los datos obtenidos, se puede decir que esta hipótesis ha sido corroborada, ya que el tipo de personaje a diseñar y del contexto de la ficción condicionará la ocupación que el personaje realice, siendo, además, más probable que un personaje inmigrante sea un delincuente si la ficción está ambientada en una comisaría.

Tabla 9.4. Relación entre la nacionalidad del personaje y ocupación laboral o actividad principal (% columna)

Profesión/ocupación del personaje	Total	Condición			
		Personaje general comisaria	Personaje general hospital	Personaje inmigrante comisaria	Personaje inmigrante hospital
• Abogado	1.3	1.4	1.2	1.3	1.4
• Técnico administrativo	1.7	1.4	0	3.8	1.4
• Delincuente	8.3	8.1	2.5-	17.9+	4.2
• Enfermería	8.6	1.4-	13.8	0-	19.7+
• Médico	20.8	2.7-	38.8+	3.8-	38+
• Jefe médico	1.7	0	5+	0	1.4
• Desempleado/parado	2.6	2.7	2.5	2.6	2.8
• Estudiante	3.6	2.7	5	3.8	2.8
• Periodista	1.7	2.7	3.8	0	0
• Docente, profesor	3	0	2.5	7.7+	1.4
• Hostelería	2.6	0	3.8	1.3	5.6
• Policía	14.2	29.7+	1.2-	25.6+	0-
• Alto cargo policía	7.6	24.3+	0-	6.4	0-
• Guardia civil	0.7	2.7+	0	0	0
• Detective	1.7	4.1	0	2.6	0
• Ejecutivo/empresario	1.7	1.4	3.8	0	1.4
• Artista	4.3	6.8	3.8	2.6	4.2
• Personal limpieza	1	0	2.5	1.3	0
• Psicólogo	0.7	0	1.2	1.3	0
• Publicista	0.7	1.9	1.2	0	0
• Otra profesión (no contemplada en el listado)	11.9	6.8	7.5	17.9	15.5
N	303	74	80	78	71

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

+ Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

$\chi^2 [60, N = 303] = 222.14, p < .001$

9.3.3. Hipótesis 2: Efecto del tipo de personaje a diseñar en la importancia asignada al mismo dentro de la narración

La segunda de las hipótesis corroboró si el rol narrativo del personaje a diseñar (protagonista, antagonista, etc.) y el tipo de personaje (principal, secundario o *background*) estaban determinados por las instrucciones dadas a los participantes para diseñar un personaje, de modo que al personaje inmigrante se le asignaría con mayor probabilidad posiciones de antagonista y de personaje secundario y en menor medida de personaje principal.

Se observó una relación estadísticamente significativa entre rol narrativo y tipo de personaje a crear con el estadístico de contraste χ^2 de Pearson ($\chi^2 [2, N = 303] = 37.76, p <.000$). Los personajes generales ocuparon en mayor medida roles de protagonista (42.2%) y antagonista o villano (26%), mientras que los personajes inmigrantes desempeñaron en mayor medida roles de secundario protagónico (59.1%).

Tabla 9.5. Relación entre el tipo de personaje a crear y rol narrativo (% columna y paréntesis)

Rol narrativo	% total	Personaje a crear	
		General	Inmigrante
• Protagonista	35.6	42.2 +	28.9 -
• Antagonista o villano	16.5	26.0 +	6.7 -
• Secundario protagónico	43.6	28.6 -	59.1 +
• Secundario no protagónico	4.3	3.2	5.4
N	303	154	149

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $\chi^2 [2, N = 303] = 37.76, p <.000$

Se observó una relación estadísticamente significativa entre el tipo de personaje a crear y el tipo de personaje narrativo con el estadístico de contraste χ^2 de Pearson ($\chi^2 [2, N = 303] = 16.21, p <.000$). Cuando los participantes debían diseñar un personaje en general, de manera mayoritaria le adscribían un rol de personaje principal (70.1%). En cambio, si se diseñaba un personaje inmigrante se le adscribía mayoritariamente a posiciones de secundario (49%).

Tabla 9.6. Relación entre el tipo de personaje a crear y tipo de personaje narrativo (% columna)

Tipo de personaje	% total	Personaje a crear	
		General	Inmigrante
• Principal	59.4	70.1 +	48.3 -
• Secundario	37.6	26.6 -	49.0 +
• <i>Background</i>	3.0	3.2	2.7
N	303	154	149

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

+ Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).

$\chi^2 [2, N = 303] = 16.21, p < .000$

Esta hipótesis, por tanto, se ha visto contrastada ya que, aunque los inmigrantes no ocupaban roles de antagonista en mayor medida que los personajes generales, sí que ocupaban roles de secundarios y menos personajes principales que los personajes generales.

9.3.4. Hipótesis 3: Efecto del tipo de personaje a diseñar en el nivel de estudios y estatus socio-económico asignados al personaje

La tercera de las hipótesis de esta investigación analizó si el tipo de personaje a diseñar influía en la caracterización socio-demográfica de personaje diseñado, de modo que el personaje inmigrante tendría un menor nivel de estudios y un nivel socio-económico más bajo.

Así, en el nivel de estudios se detectaron diferencias entre los grupos con la prueba de contraste χ^2 de Pearson ($\chi^2 [4, N = 303] = 19.43, p < .000$). Cuando los participantes debían diseñar un personaje en general, de manera mayoritaria le adscribían una alta formación, universitaria (77.9%). En cambio, si el personaje a diseñar era inmigrante éste tenía más probabilidades de ser analfabeto (3.4%) o tener estudios primarios (13.4%) y en menor medida estudios universitarios (57%).

Tabla 9.7. Relación entre el tipo de personaje a crear y nivel de estudios (% columna)

Nivel de estudios	% total	Personaje a crear	
		General	Inmigrante
• Analfabeto	1.7	0 -	3.4 +
• Sin estudios	5.3	3.9	6.7
• Primarios	8.9	4.5 -	13.4 +
• Secundarios	16.5	13.6	19.5
• Universitarios	67.7	77.9 +	57 -
N	303	154	149

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $\chi^2 [4, N = 303] = 19.43, p < .000$

Con el estadístico de contraste χ^2 de Pearson si se observó una asociación estadísticamente significativa ($\chi^2 [2, N = 303] = 7.42, p = .024$) entre el nivel socioeconómico del personaje y el tipo de personaje a crear, Los personajes diseñados como inmigrantes tenían menor estatus socio-económico que los personajes en general. Así, si los participantes debían diseñar un personaje en general éste tenía un alto estatus en el 25.3% de los casos. En cambio, si el personaje era inmigrante se reducían las probabilidades de asignarle alto estatus (14.8%) y aumentaba la asignación de bajo estatus (21.5% frente al 13%).

Tabla 9.8. Relación entre el tipo de personaje a crear y nivel socioeconómico (% columna)

Nivel socioeconómico	% total	Personaje a crear	
		General	Inmigrante
• Bajo	17.2	13 -	21.5 +
• Medio	62.7	61.7	63.8
• Alto	20.1	25.3 +	14.8 -
N	303	154	149

- Valor estadísticamente menor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 + Valor estadísticamente mayor que el porcentaje total (análisis de los residuos tipificados corregidos).
 $\chi^2 [2, N = 303] = 7.42, p = .024$

9.3.5. Hipótesis 4: Efecto del tipo de personaje a diseñar y del contexto en la caracterización psicológica del personaje

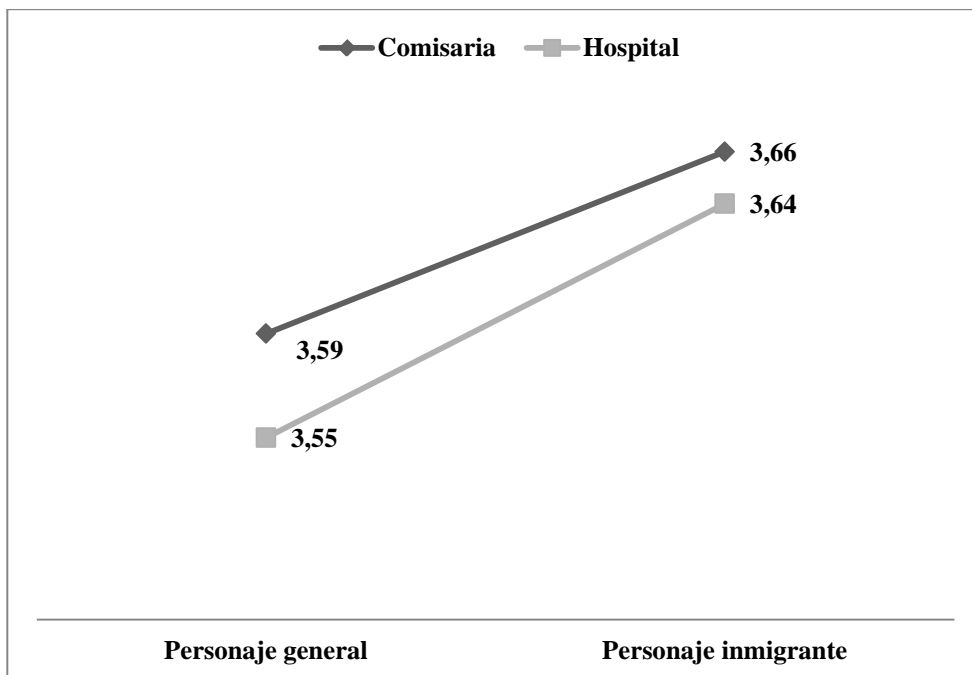
Esta hipótesis trataba de analizar si el tipo de personaje a crear y el contexto influían en la caracterización psicológica del personaje. Así, se verificó si a los

personajes inmigrantes se les caracterizó con más rasgos de personalidad negativos y menos positivos, especialmente en aquellos que desarrollaban su acción en una comisaría.

Para contrastar esta hipótesis, se realizaron dos pruebas de análisis factorial de la varianza, siendo las variables independientes la condición experimental (personaje general o inmigrante) y el contexto (comisaría u hospital) y las variables dependientes el índice de rasgos de personalidad positivo y el índice de rasgos de personalidad negativo.

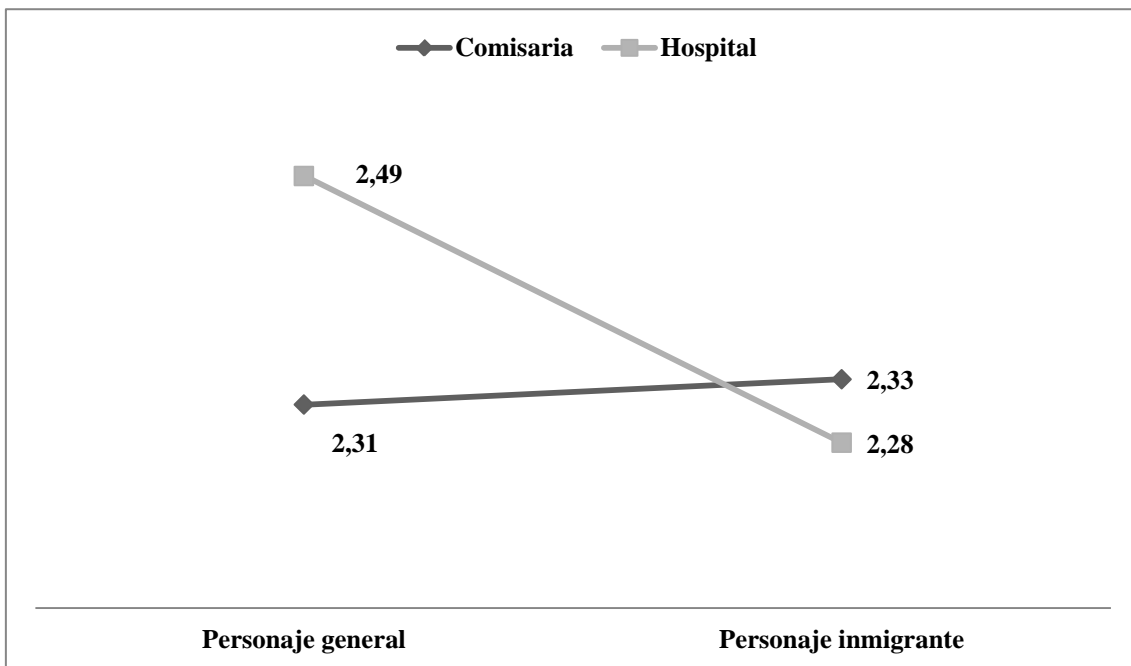
En relación con el índice de rasgos de personalidad positivos, no se observaron diferencias estadísticamente significativas en función del tipo de personaje a diseñar ($F_{CONDICIÓN} (1,299) = 1.21, p=.272$), tampoco en función del contexto ($F_{CONTEXTO} (1,299) = 0.13, p=.711$), ni se observó un efecto de interacción ($F_{CONDICIÓN \times CONTEXTO} (1,299) = 0.01, p=.901$). Este resultado quiere decir que los personajes se diseñaban, en cuanto a la atribución de rasgos de personalidad positivos, de igual manera, independientemente de si eran personajes generales o inmigrantes y de si desarrollaban su acción en una comisaría u hospital.

Figura 9.1. Efecto del tipo de personaje a diseñar y del contexto en asignación de los rasgos positivos de personalidad



En relación con el índice de rasgos de personalidad negativos, se observó un patrón similar en los resultados. No se observaron diferencias estadísticamente significativas en función del tipo de personaje ($F_{\text{CONDICIÓN}} (1,299) = 1.30, p=.255$), ni del contexto ($F_{\text{CONTEXTO}} (1,299) = 0.53, p=.465$), ni tampoco se apreció un efecto de interacción entre las dos variables ($F_{\text{CONDICIÓN} \times \text{CONTEXTO}} (1,299) = 1.72, p=.190$).

Figura 9.2. Efecto del tipo de personaje a diseñar y del contexto en la asignación de los rasgos negativos de personalidad



Por lo tanto, a la vista de los datos obtenidos, esta hipótesis no ha podido ser corroborada ya que los personajes se diseñaban, en cuanto a la atribución de rasgos positivos y negativos, de igual manera, independientemente de su condición y del contexto de la ficción.

9.3.6. Hipótesis 5: Análisis mediacional: el efecto indirecto del tipo de personaje en la construcción de su personalidad

La hipótesis quinta está relacionada con el análisis mediacional también denominado *efecto indirecto*. El impacto que una variable independiente sobre una variable dependiente debe explicarse atendiendo al papel jugado por ciertos mecanismos

o procesos, es decir, por variables mediadoras específicas (Baron y Kenny, 1986; Hayes, 2009, 2013; Igartua, 2006, 2012). Una variable actúa como mediadora en la medida que explica, estadísticamente hablando, la relación entre una variable independiente y una variable dependiente. El proceso mediacional implica un *efecto indirecto* en dos pasos: la variable independiente influye en la variable mediadora y ésta, a su vez, influye en la variable dependiente. La aproximación estadística más adecuada para enfrentar el problema de la cuantificación de los procesos mediadores se basa en el *método bootstrapping*, que se ve facilitado por el desarrollo de la macro PROCESS para SPSS por parte de Andrew F Hayes²²⁸ (Hayes, 2009, 2013; Preacher y Hayes, 2004, 2008). Este método permite contrastar la significatividad del efecto indirecto tanto para modelos mediacionales simples como para modelos mediacionales complejos (que incluyen más de una variable mediadora en paralelo o de manera secuencial).

En el presente estudio, y con objeto de contrastar la hipótesis quinta, las variables relevantes fueron las siguientes: la variable independiente “tipo de personaje” (codificada como 0 “personaje en general” y 1 “personaje inmigrante”), el potencial de identificación que los participantes en el estudio asignaban al personaje desarrollado (*en qué medida consideras que un espectador medio que viera la serie se identificaría con el personaje que has diseñado para la misma*) que actúa como variable mediadora y, como variables dependientes, el índice de rasgos positivos de personalidad (Alpha de Cronbach = .70) y el índice de rasgos negativos de personalidad (Alpha de Cronbach = .77).

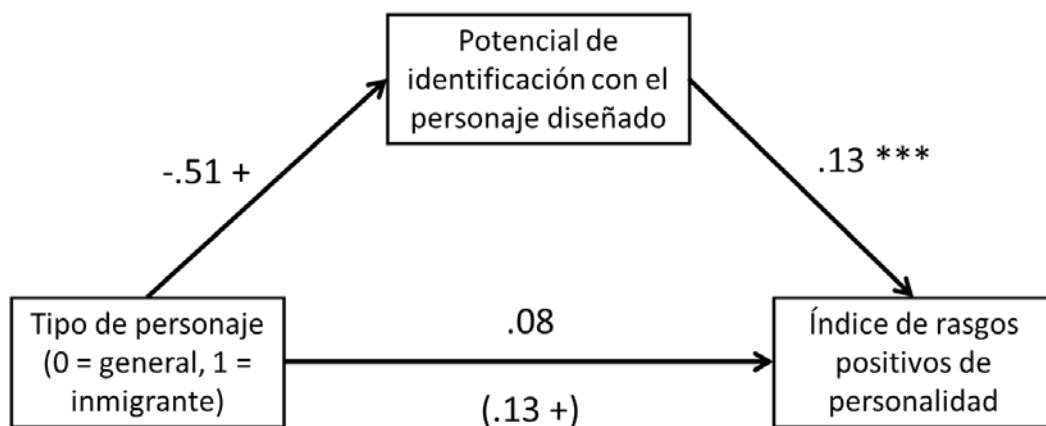
La hipótesis quinta predecía que el efecto del tipo de personaje a construir (personaje general, personaje inmigrante) condicionaría el perfil de personalidad asignado a dicho personaje y que dicho efecto estaría mediatizado por el potencia de identificación que los propios participantes asignaran a su personaje creado. Para contrastar dicha hipótesis se llevaron a cabo dos análisis mediacionales (una por cada variable dependiente) aplicando la macro PROCESS para SPSS (modelo 4) desarrollada por Hayes (2013) y que se basa en el *método bootstrapping*, calculado utilizando 10.000 *bootstrap samples* (Hayes, 2009).

Se observó que el hecho de construir un personaje inmigrante (frente a un personaje en general) indujo un menor potencial de identificación con dicho personaje

²²⁸ Dicha macro, y otras adicionales creadas por Andrew F. Hayes, se pueden localizar y descargar de manera gratuita desde su propia página web: <http://www.afhayes.com/>

($B = -.51, p < .051$); a su vez, un menor potencial de identificación se asociaba con un menor número de rasgos positivos de personalidad en el personaje construido por los participantes ($B = .10, p < .001$). Además, se observó un efecto indirecto significativo²²⁹ del tipo de personaje en los rasgos positivos de personalidad asignados a éste a través de la mediación de la variable “potencial de identificación con el personaje” ($B_{\text{efecto indirecto}} = -.05, SE = .02, 95\% CI [-.11, -.002]$). Es decir, el hecho de indicar a los participantes que construyeran un personaje inmigrante (frente a diseñar un personaje en general) llevaba a que se le asignaran menos atributos positivos de personalidad y dicho efecto se explicaba porque se atribuía a dicho personaje un menor potencial de identificación por parte de las audiencias.

Figura 9.3. Análisis mediacional: efecto indirecto del tipo de personaje en la construcción de su personalidad (rasgos positivos)



Tipo de personaje \rightarrow Potencial de identificación \rightarrow Índice de rasgos positivos de personalidad
 $B = -.05, SE = .02, 95\% CI [-.11, -.002]$

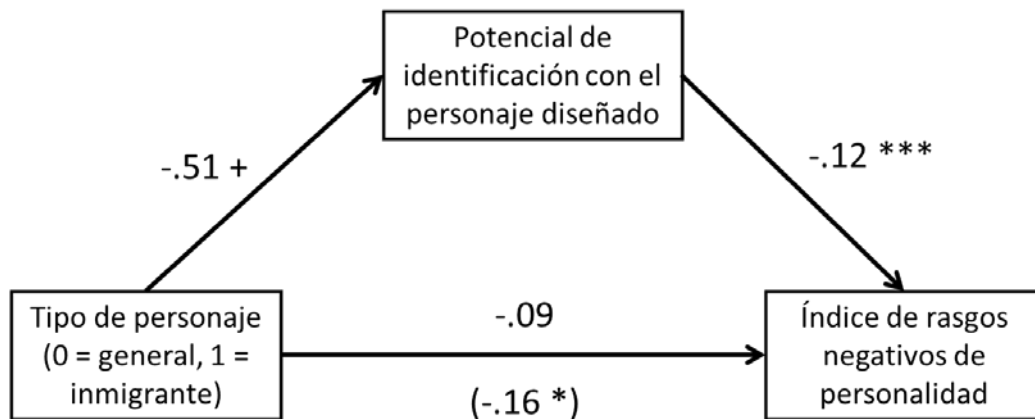
Nota.- En la figura se muestran los coeficientes de regresión no estandarizados, B . Entre paréntesis aparece el coeficiente del efecto directo. + $p < .10$, *** $p < .001$.

En segundo lugar, también se observó un efecto indirecto significativo del tipo de personaje en los rasgos negativos de personalidad asignados a éste a través de la mediación de la variable “potencial de identificación con el personaje” ($B_{\text{efecto indirecto}} =$

²²⁹ Según el método bootstrapping, un efecto indirecto es estadísticamente significativo si el intervalo de confianza establecido (CI al 95%) no incluye el valor 0. Si el valor 0 está incluido en dicho intervalo de confianza no se puede rechazar la hipótesis nula que plantea que el efecto indirecto es igual a 0, es decir, que no existe asociación entre las variables implicadas (Hayes, 2013).

.06, $SE = .03$, 95% $CI [.003, .14]$). Es decir, el hecho de indicar a los participantes que construyeran un personaje inmigrante (frente a diseñar un personaje en general) llevaba a que se le asignaran más atributos negativos de personalidad y dicho efecto se explicaba porque se atribuía a dicho personaje un menor potencial de identificación por parte de las audiencias ($B = -.12$, $p < .001$).

Figura 9.4. Análisis mediacional: efecto indirecto del tipo de personaje en la construcción de su personalidad (rasgos negativos)



Tipo de personaje -> Potencial de identificación -> Índice de rasgos negativos de personalidad
 $B = .06$, $SE = .03$, 95% $CI [.003, .14]$

Nota.- En la figura se muestran los coeficientes de regresión no estandarizados, B . Entre paréntesis aparece el coeficiente del efecto directo. + $p < .10$, * $p < .05$, *** $p < .001$.

9.4. Conclusiones

En la introducción del capítulo se hablaba de la importancia que los personajes tienen dentro de los relatos ficcionales ya que gracias a ellos el espectador se adentra en la historia, se identifica con ellos, con sus vivencias e incluso puede aprender comportamientos y descubrir formas de relacionarse que en la vida diaria puedan no darse, por ejemplo, interacciones con personajes extranjeros/inmigrantes. Es por todos estos motivos que el diseño de los personajes debería ser un proceso fundamental al que dedicar mucho tiempo y esfuerzo de reflexión y no deberían crearse de manera automática, sin un mínimo de deliberación. Dado que como señalaba Cohen (2001) la identificación es un proceso de imaginación en el que el espectador pierde

temporalmente la autoconciencia adoptando la perspectiva de los personajes y sintiendo que los acontecimientos que se relatan le están sucediendo a él mismo, se debe tener en cuenta este proceso en la creación de los personajes para ficción.

En esta tesis doctoral se ha analizado la imagen de los personajes inmigrantes/extranjeros en la ficción audiovisual porque son parte importante de esta sociedad, por lo que se debe analizar no solo cómo aparecen sino cómo se crean estos personajes, de ahí su inclusión en el cuestionario diseñado para esta investigación. Si no se especificaba a los estudiantes que crearan personajes inmigrantes/extranjeros, podía ocurrir que esta categoría fuese residual si la indicación dada a los alumnos era general y no específica. De este modo, la investigación se aseguraba la creación de personajes inmigrantes/extranjeros y se podía comprobar, además, cómo se caracterizaban. Incluir en los relatos ficcionales personajes inmigrantes/extranjeros favorece la interacción parasocial ya que sirve para que el espectador conozca, al menos de forma indirecta, a la población inmigrante y se identifique con ella. Los atributos con los que se caracterice a este tipo de personajes resultan de vital importancia para la imagen que se quiere dar de ellos, así como las interacciones que estos personajes realicen con los miembros del endogrupo dentro de la ficción. Tanto los atributos como las interacciones resultan de vital importancia para reducir el prejuicio, la ansiedad intergrupala y para fomentar el contacto interétnico, sin embargo, si estos personajes están creados de forma estereotipada y sin realizar una reflexión previa sobre el poder que la ficción tiene en los receptores, las consecuencias pueden ser muy negativas para los espectadores, como puede ser la identificación de una comunidad con comportamientos delictivos y/o negativos. Es cierto que en la ficción audiovisual es recurrente el uso de estereotipos para crear personajes buscando una identificación lo más rápida posible con el espectador, sin embargo, los estereotipos que se suelen utilizar tienen una carga negativa, como por ejemplo, identificar un personaje colombiano con tráfico de drogas y no se identificaba con una persona trabajadora, por ejemplo.

El estudio que se planteó pretendía medir cómo se construyen los personajes para una serie de televisión, especialmente los inmigrantes/extranjeros y comprobar en qué medida los estudiantes de Comunicación Audiovisual recurren a los estereotipos para crearlos.

A pesar de haber incluido dos contextos –comisaria y hospital- y dos tipos de personajes a crear –general e inmigrante/extranjero- el perfil general de los personajes

creados no se ha alejado en demasía del prototipo de personaje que aparece en la ficción audiovisual: personaje masculino, heterosexual, con estudios universitarios, español y de etnia caucásica, con un nivel socioeconómico medio, que no muestra actitud religiosa y casado. Por lo que se puede deducir que se tiende a crear aquello que vemos más, por lo que se repite lo que está más asentado en la ficción audiovisual. Sin embargo, el perfil general del personaje inmigrante/extranjero creado difiere mucho del que aparece en las ficciones pues el creado ha sido el de un inmigrante de género masculino, heterosexual, con estudios universitarios, de origen latinoamericano, de etnia caucásica, con nivel socioeconómico medio, que no muestra actitud religiosa y soltero.

A pesar de esto, llama significativamente la atención que todos los personajes analfabetos eran inmigrantes, además de presentar porcentajes más altos en las condiciones sin estudios, estudios primarios y estudios secundarios. En líneas generales, estos personajes inmigrantes no fueron caracterizados con profesiones de bajo estatus o con rasgos de personalidad negativos por lo que los estudiantes huyeron, en cierta medida, del uso de estereotipos negativos para caracterizar a los personajes inmigrantes, aunque sí se ha caracterizado en mayor número de ocasiones al personaje inmigrante/extranjero como delincuente que al personaje general, esté la ficción ambientada en un hospital o en una comisaría. Además, el tipo de personaje a crear y el contexto en el que se desarrollaba la ficción condicionaban la profesión del personaje. Por ejemplo, en una ficción ambientada en un hospital se habían creado más personajes inmigrantes enfermeros que jefes médicos (19.7% frente a 1.4%), mientras que en los personajes generales este porcentaje era bastante diferente (38.8% frente 5%).

En lo que respecta a los papeles de los personajes inmigrantes/extranjeros sí que hubo consonancia entre lo analizado en el estudio “Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time” y lo que los alumnos han realizado, pues de la misma manera que el análisis de contenido detectaba que los inmigrantes ocupaban en mayor medida personajes de secundarios que los personajes nacionales, en los personajes creados se repetía este modelo: ocupaban mayormente roles de secundarios.

Además, el análisis mediacional ha permitido concluir que el tipo de personaje a diseñar condiciona el perfil de personalidad construido para dicho personaje (sus rasgos positivos y negativos) y que dicho efecto se explica por el potencial de identificación asignado al personaje inmigrante (menor que a un personaje general). De este modo,

cuando los participantes tenían que diseñar un personaje inmigrante consideraron que su potencial de identificación en la audiencia era menor que si no tuviera dicha característica (ser inmigrante), lo cual condujo a que se le incorporaran menos atributos de personalidad positivos y más negativos.

Este estudio, aunque no haya contrastado todas sus hipótesis de partida, sí permite extraer conclusiones interesantes sobre el proceso de creación y caracterización de personajes para series de televisión. En primer lugar porque se tuvo una muestra lo suficientemente representativa, tanto en cantidad, como en calidad, ya que se contó con la colaboración con alumnos relacionados con el mundo audiovisual –estudiantes de todos los cursos del Grado de Comunicación y de diferentes másteres y cursos especializados en guion audiovisual, tanto para cine como para televisión, de diferentes centros de estudios- con diferentes niveles de experiencia en la creación de guiones. En segundo lugar, porque se ha investigado empíricamente sobre un aspecto de la narrativa audiovisual del que hay mucha base teórica pero pocos estudios empíricos que analicen el proceso de creación de personajes, un aspecto fundamental.

Una de las primeras conclusiones que se extrae de este estudio es que, en líneas generales, los alumnos han creado personajes muy similares a los que salen en las ficciones audiovisuales contemporáneas. Se hace por tanto necesario introducir mayor diversidad de personajes, que permitan representar a todos y cada uno de los miembros de la sociedad, para que, los guionistas del futuro incluyan a estos personajes en sus ficciones. Al menos, en el estudio realizado, sí que se ha creado un perfil del personaje inmigrante más cercano a la realidad y no a la realidad ficcional. Quizá estos futuros guionistas, cuando desarrollen su trabajo de manera profesional, sí que creen un perfil del personaje inmigrante menos estereotipado y más cercano a la realidad. Hay que recordar que, según diversos estudios (Oliver, 2003), los inmigrantes que residen en España tienen un nivel de estudios universitarios, tal y como los han caracterizados los estudiantes que participaron en el estudio. Además, estos estudiantes consideraron muy importante realizar una reflexión sobre el personaje a crear, así como conocer sus características, origen, circunstancias, etc.

Evidentemente este es un estudio de creación de personajes para una serie de televisión en “abstracto”, alejado de realidad laboral, en el que no hay presiones por parte de la audiencia, la productora, la cadena, etc. donde los estudiantes pueden ser más libres y crear según sus principios, sin tener en cuenta estas presiones. Quizá, cuando

deban enfrentarse a todas esas presiones, sus caracterizaciones cambien y se vean condicionadas por todas esas trabas, tal y como han indicado los guionistas entrevistados para el “Estudio 3: entrevistas con guionistas de ficción nacional”, quienes han indicado, como se puede ver en el capítulo octavo que el proceso de creación y caracterización de personajes está condicionado por diversos motivos: el tiempo, las particularidades de la ficción a desarrollar, la productora, la cadena, la audiencia, etc.

DISCUSIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES

1. Introducción

El trabajo que se ha presentado en estas páginas se ha ocupado de la inmigración, uno de los asuntos que más ha preocupado a los españoles en los últimos años. Resultaba prioritario para nuestra investigación analizar cómo se estaba representando el fenómeno en la ficción audiovisual y, en consecuencia, determinar si la configuración de los mensajes mediáticos estaba contribuyendo a la creación y mantenimiento de actitudes prejuiciosas y discriminatorias al difundir imágenes estereotipadas y deformadas del colectivo inmigrante.

Para llevar a cabo semejante propósito, se contó con un marco teórico en el que se tuvieron en cuenta diferentes estudios empíricos desarrollados en torno a la teoría del cultivo –que, creada por Gerbner y colaboradores, lleva ejerciendo su influencia en los estudios de Comunicación desde hace décadas- y basados en la constatación de que los medios de comunicación ejercen un efecto significativo en la percepción del mundo social (Koeman, Peeters y D’Haenes, 2007; Morgan, Shanahan y Signorielli, 2009; Shanahan y Morgan, 1999). En concreto, los estudios en los que se ha basado esta tesis han sido los realizados en torno a la representación de las minorías étnicas e inmigrantes en los medios de comunicación, en los que se ha tratado de comprobar si la representación mediática de este colectivo se correspondía con su configuración real o si, por el contrario, aparecían tratados estereotípicamente y asociados a valores negativos. Así, investigaciones precedentes a esta (Igartua y Cheng, 2009; Igartua, Moral y Fernández, 2011) han venido a demostrar, por ejemplo, que la cobertura y el tratamiento informativo que se da en los medios de comunicación a las noticias protagonizadas por inmigrantes generan efectos socio-cognitivos que explicarían actitudes de rechazo en la sociedad. De hecho, se ha llegado a indicar que los medios de comunicación son uno de los factores causales del incremento de la xenofobia en el país (Cea D’Ancona, 2004; Igartua y Cheng, 2009).

Los estudios desarrollados hasta la fecha en España sobre el tratamiento de la inmigración en los medios se habían centrado en la prensa escrita y en los informativos televisivos. Sobre la representación de los inmigrantes en el ámbito de la ficción audiovisual, el de mayor nivel de penetración y accesibilidad, apenas existe bibliografía científica en España. Aunque existen algunos estudios (Galán, 2006; Igartua, Barrios y Ortega, 2012; Lacalle, 2008; Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, 2006),

su número es muy escaso si se compara con, por ejemplo, los realizados sobre la presencia de la inmigración en la generalidad de medios de comunicación o con los llevados a cabo en otros países como, fundamentalmente, Estados Unidos. En general, la mayor parte de los estudios que se han realizado en España analizando el tratamiento de la inmigración en la ficción audiovisual han tenido un carácter cualitativo y han dispuesto de una muestra poco significativa, limitada a una serie de programas y cadenas.

Esta tesis doctoral, por tanto, viene a complementar una incipiente tradición investigadora y, asumiendo los logros de los trabajos anteriores, presenta como principales novedades la utilización de un método cuantitativo, la inmensidad de la muestra (91 horas de visionado y 114 programas) y el hecho de no limitarse al análisis de productos audiovisuales nacionales, sino incluir también internacionales. A través del análisis socio-demográfico de 2.623 personajes aparecidos en horario de prime time en los programas de las principales cadenas generalistas (La 1, La 2, Antena 3, Cuatro, Telecinco y La Sexta) se analizó la imagen de los inmigrantes en la ficción televisiva de forma exhaustiva, obteniéndose así un panorama de la demografía audiovisual susceptible de ser comparada con la real.

Este primer estudio se acompañó de otros tres que permitieron completar y ofrecer una imagen lo más completa posible del objeto de análisis. Cada uno de ellos está relacionado con el marco teórico desarrollado en el primer bloque de la tesis, con lo que el trabajo aquí presentando se configura de manera unitaria e integradora. De esa forma, la investigación no se ha limitado a ofrecer datos socio-demográficos de la representación de los inmigrantes en la televisión, sino que también ha profundizado en otros aspectos.

Así, otra de las novedades de la tesis respecto a trabajos precedentes ha sido la de no ceñirse al estudio de los personajes inmigrantes, sino incluir también el de los nacionales para poder inferir la imagen de los inmigrantes por comparación y para poder analizar las interacciones que se desarrollaban entre ellos exclusivamente en las ficciones de producción nacional. Si solo se tenían en cuenta los datos del primero de los estudios, se analizaría al personaje inmigrante como un ente aislado y se obviaría la importancia de sus relaciones con otros personajes en un contexto determinado. No solo es relevante saber cuántos inmigrantes aparecen en la pantalla, y analizar cómo son representados, sino también ver cómo se relacionan. De ahí que se hayan analizado las interacciones intergrupales mediáticas, en las que un personaje que forma parte de un

exogrupo (extranjero/inmigrante) interactúa en el programa en cuestión con uno o varios personajes del endogrupo (autóctonos/nacionales). No en vano, las investigaciones más recientes realizadas sobre el denominado contacto mediático (Müller, 2009; Park, 2012) han indicado que las interacciones parasociales complementan las interacciones interpersonales. De hecho, para algunas personas el contacto vicario o contacto parasocial puede que sea el único medio que tienen para “relacionarse y/o conocer a miembros de diferentes etnias” (Schiappa, Gregg y Hewes, 2005). “Conocer” u “observar” que un personaje nacional mantiene una relación estrecha y cordial con un miembro del exogrupo puede contribuir a la mejora de las actitudes intergrupales (Wright, Aron, McLaughlin-Volpe y Ropp, 1997). Por tanto, la creación, el mantenimiento o la reducción de las actitudes discriminatorias pueden estar estrechamente relacionados con el modo en que se muestren en la ficción audiovisual las relaciones entre los inmigrantes y los nacionales: si hay interacciones positivas o gratificantes –en un contexto laboral, de amistad, de intimidad, etc.-, el prejuicio tenderá a reducirse, mientras que si, por el contrario, las interacciones son conflictivas y están, por ejemplo, determinadas por la violencia, el prejuicio tenderá a aumentar.

Además de analizar los personajes y sus interacciones, resultaba necesario indagar en el proceso a través del que los profesionales creativos del mundo audiovisual desarrollan su trabajo y representan al colectivo inmigratorio en la ficción audiovisual. Para ello, se realizaron una serie de entrevistas abiertas con una veintena de guionistas de ficción audiovisual nacional –fundamentalmente, de series televisivas-, donde se intentó conocer sus métodos de trabajo a la hora de concebir, caracterizar y diseñar personajes, y, de forma especial, personajes inmigrantes. Se trataba, básicamente, de comprender las causas de los datos obtenidos en los dos primeros estudios, puesto que tanto a la representación de los inmigrantes como a las interacciones que desarrollan subyace la labor de un guionista responsable de crear de una forma determinada personajes y tramas. De las entrevistas con los guionistas se obtuvieron importantes conclusiones relacionadas con las dificultades con que se encuentran a la hora de desarrollar personajes inmigrantes para la ficción audiovisual, inherentes en algunos casos al proceso de creación –problemas de documentación, falta de conocimiento de la realidad, etc.- y relacionadas en otros con cuestiones ajenas a la labor escritural –falta de actores inmigrantes, falta de respaldo por parte de los directivos, etc.-.

Por último, el cuarto de los estudios planteados –surgido también de la necesidad de relacionar los datos empíricos con la práctica de creación de personajes- se centró en

el análisis de las actitudes, expectativas, prejuicios y conocimientos de los estudiantes de Comunicación Audiovisual –es decir, quienes parecen llamados a ser los futuros guionistas de la ficción audiovisual nacional- sobre la inmigración para ver hasta qué punto estaban condicionados a la hora de crear personajes inmigrantes. A través de un estudio experimental se pudo contrastar si ciertas prácticas observadas en el estudio de análisis de contenido y comentadas con los guionistas –básicamente, invisibilidad, estereotipación y asociación con valores negativos del colectivo inmigrante- se cumplían o no en las nuevas generaciones.

Con estos cuatro estudios, así como en el marco teórico que los sustenta, se ha pretendido analizar el modo en el que la ficción audiovisual representa el fenómeno de la inmigración. Se ha estudiado, por tanto, la caracterización –a través del primer estudio-, el comportamiento –a través del segundo- y el proceso de creación –a través del tercero y cuarto- de los personajes inmigrantes

2. Síntesis de resultados

El primer estudio empírico (“Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time”) estaba centrado, como ya ha sido mencionado, en analizar la imagen de los personajes inmigrantes en la ficción televisiva de prime time gracias a un estudio de análisis de contenido. Se utilizó esta metodología porque permite “formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto” (Krippendorff, 1990, p. 28). Además de por su utilidad para el estudio de los mensajes mediáticos, ha sido la técnica predominante en trabajos precedentes que sirvieron de ejemplo y referencia para esta investigación (Greenberg, Mastro y Brand, 2002; Harwood y Anderson, 2002; Koeman, Peeters y D’Haenens, 2007; Mastro y Behm-Morawitz, 2005; Mastro y Greenberg, 2000).

Para llevar cabo el estudio se elaboró un libro de códigos que permitió, una vez identificados los programas (114) y personajes (2.623) de la muestra seleccionada (91 horas de emisión de seis cadenas generalistas en tres semanas de 2011 elegidas aleatoriamente), codificar los datos en función de las diferentes variables. Una vez planteados los objetivos del estudio y las hipótesis de trabajo se analizaron los datos obtenidos en el proceso de codificación. Gracias al análisis de diferentes variables se ha

podido determinar de forma objetiva y precisa cómo aparecen reflejados los personajes inmigrantes en la ficción audiovisual de máxima audiencia.

Los resultados del estudio son convergentes con los de las investigaciones realizadas para medir la representación de las minorías étnicas e inmigrantes en la ficción televisiva de EE.UU. (Greenberg, Mastro y Brand, 2002; Mastro y Greenberg, 2000). Al igual que el estudio planteado en esta tesis doctoral, las conclusiones de los trabajos realizados en la comunidad científica estadounidense concluyeron que existe una baja presencia de personajes de minorías étnicas (Mastro y Behm-Morawitz, 2005) y que, en los casos en que aparecen en la televisión representantes de esos colectivos, suele incorporarse una visión distorsionada y estereotípica (Mastro, 2009a, 2009b). Así, estos personajes acostumbran a ocupar papeles poco relevantes en los programas de ficción (Greenberg y Collette, 1997; Mastro y Greenberg, 2000) y, sobre todo en el caso de los latinos y los afroamericanos, su presencia en la pantalla está fuertemente asociada con comportamientos violentos, criminales y delictivos.

La importancia de los resultados del estudio realizado reside en su capacidad para vincularse a las investigaciones que se vienen desarrollando sobre el cultivo de estereotipos y el aumento del prejuicio. La escasa representación, la falta de diversidad y la imagen negativa que, en líneas generales, caracteriza la representación del colectivo inmigrante en la ficción audiovisual puede condicionar la visibilidad de la diversidad en la población real, provocando que la ciudadanía desarrolle o potencie actitudes prejuiciosas y estereotípicas sobre el colectivo emigrante (Igartua, Muñiz y Cheng, 2005; Igartua, Muñiz, Otero y de la Fuente, 2007; Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, 2006; Van Gorp, 2005; van Dijk, 1989). La ausencia de personajes inmigrantes condiciona, además, el establecimiento del contacto vicario parasocial (Schiappa, Gregg y Hewes, 2005). De este modo, el estudio resulta de interés para ser tomado en consideración como futuro punto de partida en investigaciones destinadas a analizar en profundidad la relación entre la representación mediática de los inmigrantes y la formación de actitudes de rechazo en la sociedad. Asimismo, el estudio puede tener consecuencias en la investigación aplicada, ya que del análisis de la representación de los inmigrantes pueden inferirse conclusiones susceptibles de generar recomendaciones y sugerencias a la hora de crear personajes inmigrantes en el futuro, basadas, fundamentalmente, en la necesidad de que su presencia y su diversidad se corresponda con la realidad, y que su caracterización se asemeje lo máximo posible a la de los nacionales, evitando la sistemática asociación con la delincuencia o la marginalidad.

El segundo de los estudios planteado (“Estudio 2: análisis de las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y nacionales/autóctonos en la ficción nacional”) quiso profundizar en el análisis de los programas de ficción nacional y, de forma especial, en las relaciones que en ellos se establecían entre los personajes inmigrantes/extranjeros y los autóctonos/nacionales, midiendo de forma cuantitativa las interacciones producidas entre estos dos tipos de personajes en las series de televisión y películas de producción nacional incluidas en la muestra.

Gracias las conclusiones del estudio, se pudo comprobar que las interacciones que establecen los miembros del endogrupo con los del exogrupo no son iguales que las que se establecen únicamente entre representantes del endogrupo. Por ejemplo, las relaciones entre personajes inmigrantes y nacionales se producen mayoritariamente en un entorno laboral, mientras que las que se establecen entre los personajes nacionales suelen ser familiares, amistosas, amorosas, etc. Que las relaciones se sitúen en un contexto profesional implica que este colectivo se sitúe en un plano muy específico, con el que solo hay que relacionarse por motivos laborales. Este resultado es convergente con el estudio de Entman y Andrew (2002), en el que, según se indicaba, en las comedias los personajes negros rara vez tienen contacto amistoso con sus colegas blancos, reforzando la distancia social de la vida real.

Una de las consecuencias de que los personajes inmigrantes no se relacionen con los nacionales en ámbitos familiares, amistosos o íntimos es que apenas desarrollan diálogos sobre sus sentimientos –de hecho, ya el estudio anterior concluyó que este tipo de personajes acostumbraban a ser caracterizados con poca riqueza conversacional-, que las tramas que protagonizan suelen ser poco complejas y que se representan con un elevado grado de distancia social respecto a los nacionales. De hecho, dado que la mayor parte de las interacciones se producen en el lugar de trabajo, inmigrantes/extranjeros y autóctonos/nacionales no suelen compartir actividades gratificantes para ambos, ni desarrollar relaciones amistosas o sentimentales. De nuevo, se puede observar que los resultados de este estudio han sido similares a los de otros estudios realizados donde se indicaba la pobreza conversacional de los personajes inmigrantes y la distancia social entre los personajes del endogrupo y del exogrupo (Galán, 2006; Galán, 2006b; Mastro y Greenberg, 2000; Ruiz-Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas y Pérez, 2006).

La teoría del cultivo indica que “somos lo que consumimos mediáticamente”: aquello que el espectador observa en los medios de comunicación constituye su mundo

simbólico (Gerbner, 2002). En consecuencia, los medios de comunicación, y, de forma particular, la televisión, cultivan percepciones de la realidad. Sin embargo, la ficción analizada en esta tesis difiere de la realidad, puesto que la tergiversa al ofrecer percepciones sesgadas, polarizadas y aisladas. En los programas nacionales de la muestra, los personajes inmigrantes son personas que acostumbran a presentarse solo en contextos profesionales, cuya configuración parece incidir de forma exclusiva en su trabajo y en su propia condición de miembro ajeno al grupo diferente y que jamás hablan de sí mismos y de cómo se sienten. Además, acostumbran a protagonizar acciones conflictivas y a ser objeto de burlas y críticas. Si esta es la imagen que los espectadores cultivan de los inmigrantes, las actitudes prejuiciosas y la ansiedad intergrupal, tal y como indica la teoría del contacto mediado o vicario (Schiappa, Gregg y Hewes, 2005) tenderán a potenciarse en la ciudadanía. Y es que no solo es importante que las minorías inmigratorias estén representadas en los contenidos mediáticos para poder mostrar la diversidad étnica y cultural de la sociedad, sino también que esa representación no sea estereotípica, sesgada o poco precisa, puesto que se corre el riesgo de que los espectadores creen que la realidad de la inmigración es la misma que se presenta en los medios de comunicación y, particularmente, en la televisión (Graves, 1999).

Las interacciones que los programas de ficción deberían potenciar en aras de reducir el prejuicio, disminuir la ansiedad intergrupal, potenciar el contacto intergrupal y ofrecer una visión lo más realista del mundo son aquellas en las que se potencien las interacciones parasociales positivas entre extranjeros/inmigrantes y autóctonos/nacionales: igualdad de estatus, objetivos comunes, cooperación intergrupal, apoyo institucional, amistad, etc. Estas condiciones, identificadas por Gordon Allport (1954) y completadas por Pettigrew (1998), son las que la teoría del contacto indicó como necesarias para que el contacto intergrupal sea lo más óptimo y fructífero posible. A tenor de los datos arrojados por el estudio, los programas de ficción nacional solo cumplían excepcionalmente estas condiciones, tal y como puede observarse en series como *Hospital Central*, *Mujeres* o *Abuela de verano*. En el primero de los casos citados, por ejemplo, aparece el personaje del Dr. Héctor Béjar, inmigrante que no solo tiene el mismo estatus profesional que el resto de sus compañeros, sino que además trabaja con ellos por un fin común y mantiene relaciones amistosas, e incluso sentimentales, con los nacionales que le rodean. A pesar de estos casos puntuales, la tendencia habitual en las series y películas analizadas en la muestra estaría representada por casos como *El barco*,

Aída, *La distancia* o *25 Kilates*, ficciones en las que los personajes inmigrantes se representan de manera estereotipada, son responsables y víctimas de agresiones, son objeto de burlas y aparecen ligados a la delincuencia.

El principal objetivo de este estudio (“Estudio 3: entrevistas con guionistas de ficción nacional”) era analizar el trabajo que realizan los guionistas españoles a la hora de crear personajes ficticiales. Para ello, se realizaron entrevistas abiertas a una veintena de guionistas, todos ellos en activo y responsables de las principales ficciones audiovisuales nacionales –presentes en algunos casos en la muestra seleccionada-. Mediante una entrevista guiada en la que se abordaron diferentes aspectos –generalidades sobre el trabajo del guionista; estado de la ficción nacional; cómo se crean personajes; realidad vs. ficción; representación inmigrantes en las series; análisis de los personajes inmigrantes en las series en las que trabajan- los guionistas reflexionaron sobre su trabajo y, especialmente, sobre cómo se construyen personajes en la ficción. De esta forma, se pretendía saber con qué expectativas, conocimientos y prejuicios se construían los personajes inmigrantes en las series y películas.

Gracias a las reflexiones de los entrevistados se pudieron comprender y contextualizar muchos de los datos arrojados por los dos primeros estudios. Así, los guionistas confirmaron que para la construcción de cualquier personaje se recurre al uso de los estereotipos para facilitar el reconocimiento e identificación por parte del público. En el caso concreto de los inmigrantes, la utilización de estereotipos viene también determinada por el escaso conocimiento y la falta de contacto que muchos de los guionistas confesaron tener del fenómeno migratorio. No obstante, de las respuestas de los guionistas también se pudo deducir qué hay diferencias a la hora de construir a los personajes, y en especial a los inmigrantes, dependiendo de la temática y el género en el que vayan a ser incluidos –en la comedia, por ejemplo, se tiende más al uso de visiones maniqueas y distorsionadas-, y que, en el caso concreto de las series de televisión, se recurre menos a estereotipos en las productoras que recurren a métodos autoriales de trabajo. Además, varios guionistas, especialmente aquellos que trabajan en ficciones de corte realista, reconocieron utilizar informaciones de los medios de comunicación para documentarse y obtener ideas para sus tramas, lo que permite explicar por qué las ficciones audiovisuales transmiten una imagen estereotipada y negativa de la inmigración análoga a la que se muestra en las noticias (Galán, 2006; Lacalle, 2008).

Los guionistas también reflexionaron en las entrevistas sobre la escasa visibilidad de los inmigrantes en los medios de comunicación, señalando como principales motivos para su existencia la imposibilidad de que la ficción audiovisual represente fielmente la realidad; los problemas para encontrar actores inmigrantes; la falta de interés de los ejecutivos y productores televisivos en abordar diversas problemáticas sociales; el miedo de las cadenas a que el público no se identifique ni sienta empatía con los personajes de sus series, etc.

Las opiniones vertidas por los guionistas en las entrevistas han sido de suma importancia para complementar los datos obtenidos por las investigaciones empíricas de los dos primeros estudios, puesto que han permitido indagar en las decisiones y circunstancias que condicionan la creación de personajes. De este modo, la tesis no se ha limitado a mostrar cómo aparecen los personajes inmigrantes en la ficción audiovisual, sino que también ha profundizado en las causas que justifican semejante representación.

Realizar el cuarto de los estudios que conforman esta tesis (“Estudio 4: creación de personajes de ficción: influencia del tipo de personaje y del contexto”) supuso dar un paso más en el análisis del tratamiento que se da a los personajes inmigrantes para ficciones audiovisuales. El objetivo principal de esta última investigación era determinar la influencia que en el proceso de creación de personajes tienen el uso de estereotipos, las características de la ficción, la formación recibida, etc. Para ello, se utilizó la técnica experimental de *split-ballot* y se pasaron diversos cuestionarios a un grupo de más de 300 estudiantes relacionados con la Comunicación Audiovisual. Se pretendía, por tanto, evaluar qué tipo de condicionamientos tienen los futuros guionistas a la hora de crear personajes para valorar cómo se enfrentarán a la representación del fenómeno inmigratorio en series y películas. Analizar el proceso de creación era fundamental, ya que, como se indicó en la parte teórica de la investigación, la forma en que los personajes inmigrantes sean representados podrá contribuir a la creación, el mantenimiento o la reducción de actitudes prejuiciosas.

En el diseño de la investigación se especificó a los participantes que diseñaran personajes generales e inmigrantes a través de respuestas a diversas preguntas formuladas en el cuestionario y relacionadas con las diversas variables –aspecto físico, ocupación, nivel de estudios, nivel socio-económico, etc.- que estos podrían presentar. Así, además de analizar las características y atributos con que fueron caracterizados, se pudo comparar el modo de construcción de unos y otros personajes. Además de la

variable “tipo de personaje”, se incluyó en el diseño una variable referida al contexto espacial de la ficción televisiva. De este modo, los participantes tuvieron que responder a preguntas sobre cómo afrontarían la creación de personajes generales e inmigrantes en ficciones ambientadas en un hospital o en una comisaría.

En líneas generales, puede afirmarse que el tipo de personaje que los estudiantes diseñaron cuando se les pidió crear un personaje general no se alejó de los prototipos que aparecen en la ficción televisiva ya que algunos resultados fueron congruentes tanto con los detectados en el primero de los estudios de la tesis como con obtenidos de las entrevistas a los guionistas. Así, la mayoría de los estudiantes caracterizó a los inmigrantes con un nivel de estudios bajo, demostrando con ello la solidez con la que algunas ideas estereotípicas están arraigadas en el imaginario colectivo y, en consecuencia, contaminan el proceso creativo de los guionistas. Sin embargo, en otras categorías como cualificación profesional o rasgos de personalidad negativos, los estudiantes sí que huyeron, en cierta medida, del uso de estereotipos negativos. Aunque esto no se ha producido en todas las categorías que caracterizan al personaje inmigrante, sí ha habido diferencias significativas entre el perfil creado y el representado en la ficción. De semejante diferencia pueden extraerse dos conclusiones. La primera, que si estos estudiantes logran llegar a convertirse en guionistas y mantienen su actual disposición, es previsible que los personajes de las ficciones nacionales no sean caracterizados de manera estereotipada y esquemática. Y la segunda, que el problema para que los personajes no sean tratados con el nivel de reflexión y profundidad que se requiere –y que, en consecuencia, haya tanta diferencia entre el ideal teórico y la experiencia práctica- resida no tanto en la intención de los guionistas como en las condiciones laborales impuestas por una producción mecánica que se encarece por cada minuto que pase. Las rutinas laborales, la presión, las indicaciones a seguir, la escritura y re-escritura de tramas, personajes, escenas, secuencias, diálogos, etc. añaden condicionantes a la labor creativa, por lo que este estudio debe de ser tenido en cuenta como lo que es: un estudio experimental en el que los alumnos debían crear personajes en “abstracto” para una posible serie de televisión en horario de máxima audiencia.

3. Limitaciones

Como en toda investigación, en el desarrollo de los estudios que conforman esta tesis doctoral ha habido problemas y errores de diseño en muchos casos, advertidos a posteriori- que han mermado su potencial alcance. A pesar de que, en líneas generales, el trabajo llevado a cabo ha sido satisfactorio, nos hemos tenido que enfrentar a una serie de cuestiones que se detallan a continuación para, por un lado, mostrar las limitaciones de los estudios y, por otro, servir de referencia y modelo para la optimización de futuras investigaciones.

Realizar el primero de los estudios –“Estudio 1: análisis de la imagen del inmigrante en la ficción televisiva de prime time”-, donde se analizaron 114 programas y 2.623 personajes, fue sumamente complejo y, lógicamente, planteó una serie de problemas. De las tres semanas de emisión de que se componía la muestra, dos de las semanas de análisis fueron codificadas por ocho codificadores –cuatro para cada una de las semanas- y una de las semanas fue codificada por un solo codificador. Si el equipo de codificación hubiese sido el mismo en las tres semanas de análisis –solo una persona participó en las tres semanas y dos de ellos estuvieron en dos semanas-, el proceso hubiese sido más estable, ya que no habría sido necesario preparar y entrenar a los codificadores en cada semana de análisis, con lo que el proceso se hubiese interiorizado y mecanizado más. De este modo, se hubiesen obtenido unos índices de fiabilidad más elevados que hubiesen mejorado la solidez del estudio realizado.

Por otra parte, el libro de códigos pudo parecer confuso en alguna de sus variables para los codificadores. Debido a la rotación experimentada en el proceso de codificación, el libro de códigos fue trabajado con mayor profundidad por el primer equipo de codificadores, a través de lecturas individuales, revisiones colectivas, discusión de diversos aspectos, etc., llegando incluso a modificarse parcialmente su concepción inicial. A pesar de que al segundo grupo de codificadores también se le permitió dedicar un tiempo a familiarizarse con las variables con el libro de códigos, este proceso fue menos profundo y exhaustivo al no poder incorporarse ya cambios. Quizá por eso este segundo equipo se sintió menos comprometido con el proceso y tuvo algunos problemas a la hora de interiorizar las variables del libro de códigos.

Con todos los codificadores se realizó una codificación guiada y pautaada por una persona implicada en el proceso desde su gestación para que pudiesen aprender el

proceso, plantear dudas, discutir distintas opiniones, etc. Sin embargo, algunas de las variables no eran fáciles de codificar, pues se correspondían con aspectos más subjetivos, como, por ejemplo, los rasgos de personalidad.

En cuanto a la muestra de programación analizada, una de las cuestiones que limitó el alcance del estudio fue la decisión de incluir todo tipo de ficciones, incluidas las de producción extranjera, y las ambientadas en tiempos pasados. A pesar de arrojar datos importantes sobre la representación de los inmigrantes en programas no nacionales o en ficciones de producción nacional de corte histórico, su presencia en la muestra resultó problemática a la hora de comparar la demografía audiovisual con la real.

La muestra analizada pertenece a la “televisión clásica”, la que se consume de modo tradicional, sin embargo la televisión contemporánea se encuentra inmersa en un proceso de cambio, donde el modo de consumo ha variado y, además de la multipantalla, se da una conectividad entre los receptores (Galán y Herrero, 2011), por lo que en futuras investigaciones se debería tener en cuenta este nuevo concepto de consumo televisivo.

El estudio en el que se analizaban las interacciones entre los personajes inmigrantes/extranjeros en los programas de ficción nacional –“Estudio 2: análisis de las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y nacionales/autóctonos en la ficción nacional”- nació como complemento al estudio principal y se creó teniendo en cuenta precedentes como los de Müller (2009), Igartua (2010), Sanders y Ramasubramanian (2012) y la contribución teórica de Park (2012) en lo que se refiere al contacto intergrupar mediático. Este estudio, de menos complejidad codificadora, se realizó después del de análisis de contenido. A diferencia del anterior, en el que el extenso libro de códigos fue revisado en grupo por, al menos, un equipo de codificadores, en este estudio, de desarrollo menos complejo, se sobreestimó el proceso de codificación, por lo que el libro de códigos apenas fue revisado antes de su utilización. Además, tampoco se realizó pre-test alguno. De este modo, en este segundo estudio los codificadores no contaron con la experiencia y la familiaridad con el libro de códigos que hubiera sido necesaria, con lo que se produjeron algunos errores en el proceso de codificación.

Uno de los riesgos de basar el estudio tercero –“Estudio 3: entrevistas con guionistas de ficción nacional”- en entrevistas personales fue que, al explicarles a los guionistas el objeto de estudio de la tesis doctoral, se podía condicionar su respuesta

hacia los parámetros de la corrección política. Es evidente que ninguno de ellos iba a reconocer miradas prejuiciosas o actitudes racistas en su forma de construir personajes ficticiales, aun cuando los datos arrojados en los dos primeros estudios revelan que buena parte de los inmigrantes que aparecen en series y películas son contruidos atendiendo a parámetros que tienen más que ver con el estereotipo que con la correspondencia con la realidad.

Además, para valorar en su justa medida las reflexiones vertidas por los guionistas en las entrevistas se ha de tener en cuenta que “crear” no es lo mismo que “reflexionar”: mientras que el primer proceso tiene mucho de intuición, inspiración o inmediatez, el segundo implica sosiego, perspectiva y distancia. Por eso consideramos que hubiera sido sin duda muy enriquecedor para esta tesis haber podido realizar una observación directa de las rutinas de trabajo de los guionistas, compartiendo con ellos su día a día y su experiencia laboral, y “participando” junto a ellos de alguna manera en el proceso de creación. Así, se hubiese podido conocer directamente cómo es el proceso de creación y el contexto en el que este se produce, quizá las conclusiones de esa observación directa hubiesen sido diferentes a las de las opiniones vertidas en las entrevistas.

Una de las ideas más repetidas por los guionista en las entrevistas fue la que hacía referencia al hecho de que a los directivos de las cadenas de televisión no les interesa que en las ficciones nacionales apareciesen inmigrantes/extranjeros como personajes protagonistas, sino que buscaban que se incluyesen como secundarios y figurantes para dar una imagen multicultural de la serie y para, como algunos indicaron, “dar color al reparto”. Hubiese sido interesante poder entrevistar un directivo de cadena o un productor ejecutivo para saber su opinión al respecto y contrastar su posición con la de los guionistas. Haber cubierto todo el recorrido por el que pasa una serie, desde su gestación hasta su difusión, habría servido para saber en qué momento son rechazados los personajes inmigrantes/extranjeros y los motivos de este rechazo. Al mismo tiempo, incluir en las entrevistas a actores que representan a inmigrantes, o a los responsables creativos encargados de configurar su vestuario o su aspecto físico, hubiera ayudado a entender todo las circunstancias que condicionan su aparición en series y películas.

También hubiese sido interesante haber podido visionar con alguno de los guionistas alguna secuencia de las detectadas en la muestra y reflexionar con ellos sobre el tratamiento de los personajes inmigrantes/extranjeros. Por citar un ejemplo paradigmático, hubiera sido sumamente relevante analizar una interacción en la que un

personaje inmigrante es humillado por un nacional con el guionista responsable de la creación de dicha secuencia.

Tal y como se ha visto en el desarrollo de este trabajo de investigación, no solo interesan los personajes en sí sino también las relaciones que establecen con los demás y, en este caso concreto, las de los miembros del endogruppo con los del exogruppo. Por tanto, hubiese resultado interesante y muy enriquecedor para el estudio cuarto –“Estudio 4: creación de personajes de ficción: influencia del tipo de personaje y del contexto”- haber introducido una pregunta que permitiese crear una trama que implicase una interacción entre personajes nacionales e inmigrantes. Aunque la inclusión de esta pregunta fue tratada cuando se elaboraron los cuestionarios, se desestimó al considerar que estos ya eran lo suficientemente largos. Se estimó que incluir esta cuestión podría alargar el tiempo de aplicación en 5-10 minutos, con lo que se debería contar con un total 30 minutos para su realización. Si el cuestionario era muy largo era bastante probable que muchos de los profesores que se prestaron a participar en el experimento cediendo tiempo de sus clases, no se hubiesen prestado a colaborar, lo que hubiese sido perjudicial para el experimento ya que la muestra se hubiese visto mermada.

4. Líneas de investigación a seguir

Esta tesis doctoral nace con una vocación continuista, por lo que, lejos de haber sido concebida como una investigación puntual, se ha creado teniendo en cuenta el desarrollo de investigaciones futuras sobre la representación de la inmigración en los medios de comunicación y, de forma especial, en la ficción televisiva. Así, los datos aquí obtenidos –escasa visibilidad, estereotipación, vinculación a valores negativos, etc. que de ellos se deducen-, deberían ser complementados y profundizados con estudios que siguieran los postulados e investigaciones realizadas de la teoría del contacto parasocial, concretamente del contacto extendido y del contacto imaginado, para analizar la relación entre consumo audiovisual y el prejuicio. Asimismo, también se podría estudiar la representación de los inmigrantes haciendo hincapié en los efectos positivos que pueden tener los medios de comunicación, analizando contenidos de ficción audiovisual que estimulen el contacto parasocial positivo y fomenten la identificación con los personajes inmigrantes/extranjeros para contribuir al cambio de

actitudes y, en concreto, a la reducción de prejuicios (Igartua, 2010; Joyce y Harwod, 2012; Müller, 2009; Ortiz y Harwood, 2007; Paluck, 2009; Park, 2012).

Otra de las líneas de investigación que se podría desarrollar a partir de la experiencia de esta tesis está directamente relacionada con el estudio cualitativo basado en las entrevistas a guionistas. Así, en el futuro se podría trabajar con los guionistas en la elaboración de una ficción en la que las tramas y los personajes inmigrantes/extranjeros que aparezcan sean creados siguiendo los postulados formulados en la teoría del contacto (Allport, 1954; Pettigrew, 1998). De este modo, se podría medir mediante un experimento si el prejuicio se reduce cuando se ve una ficción diseñada con este fin o si, por el contrario, este diseño *ad-hoc* no implica un efecto en la audiencia. Se podría, en definitiva, analizar si los efectos mediáticos son diferentes con el visionado de una ficción elegida de manera aleatoria o con el de una ficción creada en colaboración con los guionistas. También, de forma paralela a esta investigación, se podría analizar hasta qué punto la audiencia sería receptora de estos nuevos productos multiculturales, cómo los recibirían y cómo se identificarían con estos personajes y con las tramas que protagonizarían.

5. Recomendaciones para los guionistas

Más allá de analizar la representación de los personaje inmigrantes en los medios de comunicación, esta tesis pretendía servir como punto de referencia a partir del que aportar una serie de recomendaciones para los guionistas a la hora de crear sus personajes. Tal y como ya se ha venido explicando, es de suma importancia que los inmigrantes no aparezcan de la forma en la que lo vienen haciendo para evitar su invisibilidad social, su imagen estereotipada y la creación de prejuicios hacia ellos en la sociedad. Hasta la fecha, no existe ningún tipo de pauta que guíe a los guionistas sobre cómo tratar el fenómeno inmigratorio, aunque en otros colectivos, como el de los periodistas, sí que se pueden encontrar recomendaciones que, por ejemplo, aboguen por evitar “la reiteración de algunos argumentos o la utilización de determinadas imágenes que contienen implícito un discurso fundamentalmente problematizador del fenómeno inmigratorio” (Consejo Audiovisual de Cataluña, 2002, p. 67). Es, por tanto, necesario que consejos como estos se trasladen también a labor de los guionistas, puesto que los medios de comunicación no son meros productores de entretenimiento o información,

sino que también tienen entre sus funciones la de educar y asumir su responsabilidad social.

De la experiencia y las conclusiones derivadas de esta tesis, se considera prioritario que los guionistas tengan en cuenta las siguientes recomendaciones a la hora de abordar el fenómeno inmigratorio en las series de televisión y películas.

1. Para abordar la creación de un personaje inmigrante es fundamental que los guionistas cuenten como fuente informativa y de documentación con inmigrantes. Se deberían preguntar las experiencias vitales, las preocupaciones y los sentimientos de los miembros de este colectivo, así como cualquier cuestión que los guionistas admitan desconocer, para que el retrato que se ve en pantalla sea lo más ajustado a la realidad posible. No es aceptable, en consecuencia, que a este tipo de personajes se les atribuya un carácter exótico o excéntrico, o que se dé una visión esquemática. En una sociedad marcada por una creciente multiculturalidad y por un aumento de los prejuicios, las ficciones televisivas han de mostrar a los inmigrantes con la misma diversidad y naturalidad con la que están presentes en la realidad.

2. Los guionistas deben evitar el uso de un lenguaje discriminatorio o que incorpore prejuicios genéricos utilizados, en muchos casos, de manera rutinaria. Es inadmisibles recurrir de manera automática a ciertas atribuciones tópicas que comportan valoraciones discriminatorias –como, por ejemplo, asociar inmigración y delincuencia, o identificar una determinada opción religiosa con actitudes fundamentalistas-. Conviene, pues, ser cuidadoso con la terminología y la caracterización de los personajes, pues no son elementos aislados sino que determinan la imagen que perciben los espectadores.

3. Siempre que sea posible, es conveniente contextualizar a los personajes inmigrantes y aportar informaciones sobre ellos para que resulten más cercanos, ya que así se redundará en la mejora de la calidad del diseño del personaje, se facilitará la reflexión de la audiencia y contribuirá a desmontar los estereotipos.

4. Se deben crear tramas que potencien la visión positiva de la inmigración, destacando las virtudes que la multiculturalidad tiene para la sociedad de acogida y no incidiendo solamente en lo negativo. En la medida de lo posible es necesario evitar las tramas que derivan en un excesivo paternalismo, puesto semejante actitud acaba distorsionando la realidad y encubriendo, paradójicamente, posiciones etnocéntricas.

5. A estas pautas, a tener en cuenta en el proceso la construcción de personajes, habría que añadir otras recomendaciones para el tratamiento de tramas y, en concreto, para las interacciones entre los inmigrantes/extranjeros y los autóctonos/nacionales con

el fin mejorar el contacto intergrupar. Estas recomendaciones se basan en las condiciones que Allport (1954) señaló para que se fomente una cooperación intergrupar y para que se potencien las interacciones parasociales más positivas.

Se deben fomentar aquellas interacciones entre miembros del endogrupo y del exogrupo en las que haya “igualdad de estatus”. Para solventar la dificultad que la consecución de esa igualdad puede plantear, se recomienda que los personajes compartan un mismo contexto o escenario: por ejemplo, los estudiantes de un mismo curso tienen un estatus similar, independientemente de la etnia, nivel socioeconómico o color de su piel²³⁰.

Además de tener igualdad de estatus, los implicados en las interacciones deben conseguir “objetivos comunes”: es decir, tiene que haber una meta común entre los miembros del endogrupo y del exogrupo. Allport (1954, p. 305) indicó que “solamente el tipo de contacto que hace que la gente realice cosas en conjunto tenderá a producir un cambio en las actitudes”, por lo que se hace necesario que las relaciones que se establezcan lo hagan teniendo en cuenta un objetivo común²³¹. En todas estas interacciones, que muestran cómo algunos guionistas ya están poniendo en práctica lo indicado por estas recomendaciones, la idea de conseguir la meta común consigue desplazar la atención hacia esta tarea y unificar a los miembros en torno a ella, diluyendo sus diferencias étnicas. El esfuerzo conjunto por resolver la tarea se convierte en el punto de encuentro entre los miembros del endogrupo y del exogrupo. Además, la actividad cooperativa que deben realizar genera solidaridad grupal²³².

El contacto intergrupar será mejor si hay un “apoyo institucional”: esto es, si las instituciones, las leyes y las costumbres apoyan de forma clara la igualdad y la interacción entre los miembros del endogrupo y del exogrupo. Los miembros del endogrupo aceptarán mejor a los del exogrupo si el contacto está propiciado por normas institucionales y no es iniciado de forma voluntaria por ellos mismos. Por tanto, se recomienda a los guionistas que sigan tendencias como las iniciadas por la serie *Hospital Central*, en la que las interacciones que se producen entre el inmigrante del Dr. Héctor Béjar y sus compañeros nacionales están respaldadas por los responsables de la

²³⁰ En algunos programas de los analizados en la muestra, se puede observar cómo ya se ha trabajado en ese sentido, tal y como se puede ver en *Hospital Central* (Video5_HospitalCentral_Héctor1), donde personajes españoles e inmigrantes trabajan juntos en el hospital, o en *Mujeres* (Video13_Mujeres_Belinda1), donde sucede lo mismo en el ámbito de una cafetería.

²³¹ Como por ejemplo, salvar vidas en *Hospital Central* (Video9_HospitalCentral_Héctor5), atender bien a los clientes en *Mujeres* (Video13_Mujeres_Belinda1) o cuidar de unos niños en *Los protegidos* (Video4_LosProtegidos_Jimena_4).

²³² Como se puede ver en el Video1_LosProtegidos_Jimena_1

dirección del hospital que le han contratado y confían en su labor profesional. Gracias a que, como se puede ver en la serie, la dirección fomenta las interacciones intergrupales, considerándolas como deseables y normales, se crea un clima que potencia el contacto intergrupal sin que sea necesaria una manifestación pública sobre este tema.

En último lugar, se recomienda, tomando como referencia los trabajos de Pettigrew (1998), añadir en las tramas de las ficciones relaciones de amistad y sentimentales entre inmigrantes y nacionales. Así no solo reducirá el prejuicio hacia una minoría en concreto –la que tenga el personaje que represente amigo en cuestión-, sino que también se podrá generalizar hacia otros grupos étnicos. Aunque son excepcionales y cuantitativamente poco representativas, en la muestra analizada ya hay algunos casos de interacciones de este tipo²³³.

En líneas generales, se deben crear ficciones en las que se potencie la multiculturalidad y la diversidad del país, transmitiendo la realidad diversa que está emergiendo en la nueva sociedad española con la llegada de personas de distintas procedencias geográficas, culturales y lingüísticas. Se debe reflejar el modo de vida de estos ciudadanos, pertenecientes de pleno derecho a la sociedad española, así como su punto de vista y su particular idiosincrasia. Los relatos ficcionales han de mostrar la inmigración desde varias ópticas y temáticas, dando la voz principal a estas personas. Los guionistas, al igual que los periodistas o el resto de profesionales ligados a los medios de comunicación, no pretenden dar una imagen negativa del inmigrante, pero se produce una discriminación involuntaria al mostrar la realidad desde un punto de vista occidental que incluso puede derivar en un cierto tratamiento paternalista al intentar incorporar, sin dedicar un tiempo de reflexión y de documentación adecuado, a estos inmigrantes en las ficciones sin entender completamente sus códigos culturales, lingüísticos y comunicativos.

Las conclusiones de la tesis también pueden aplicarse a la creación de pautas de actuación para el resto de implicados en la configuración de las características de la ficción nacional audiovisual. Así, pueden dirigirse a los ejecutivos de las cadenas, a quienes, teniendo en cuenta su importancia para determinar qué se emite –y en qué condiciones se emite- en televisión, se les recomienda que tengan en cuenta que la compleja realidad social del país ha de ser reflejada de la forma más fidedigna posible,

²³³ Ejemplo de esto se da en *Los protegidos* (Video3_LosProtegidos_Jimena_3), en *Hospital Central* (Video8_HospitalCentral_Héctor4), en *Mujeres* (Video14_Mujeres_Belinda2 y Video21_Mujeres_Gabriel_2) o en *Abuela de verano* (VIdео33_Abueladeverano_1).

incluso desde la ficción, y que el horario de prime time ha de ser considerado prioritario a la hora de programar espacios televisivos capaces de mostrar una imagen poliédrica y positiva de la inmigración, y, en consecuencia, reducir los prejuicios en la sociedad. Por lo que se refiere a las productoras audiovisuales, deben fomentar el desarrollo de estas ficciones multiculturales y la inclusión de personajes inmigrantes/extranjeros, aunque no es necesario que se hagan referencias explícitas a sus orígenes, etnia, color de piel, etc. para definirlos. Han de ser tratados, en definitiva, como un personaje más, pero sin tratar de ignorar o esconder su procedencia. Además, las productoras deben fomentar la especialización de su personal en temas migratorios mediante conferencias, charlas y cursos realizados por profesionales e instituciones especializadas en el tema para impulsar y fomentar pautas y filtros que avalen la calidad de sus contenidos. Esta formación debe estar al servicio de los guionistas para que puedan utilizarla para el proceso creativo. De este modo, no recurrirán a la prensa escrita –cargada de prejuicios y una visión estereotípica de la inmigración– sino a fuentes fiables donde la información no es sesgada. Los directivos de las productoras audiovisuales deben proporcionar mayor tiempo y mejores condiciones de trabajo a aquellos profesionales que se dediquen a desarrollar tramas y personajes inmigrantes para que puedan elaborar de manera más completa estos personajes y tramas y, así, prescindir de elementos meramente anecdóticos que solo refuerzan ciertos conocimientos cargados de estereotipos. Por otro lado, y siempre que sea posible, las productoras audiovisuales deben incorporar a la población inmigrante en sus equipos de trabajo, para contribuir así al establecimiento de un clima de un diálogo social, y permitir que guionistas y demás trabajadores tengan un conocimiento directo y de primera mano del fenómeno migratorio. Y, por último, resulta fundamental que las productoras audiovisuales, en colaboración con las cadenas de televisión, establezcan códigos de autorregulación sobre diferentes aspectos, como la inmigración. Estos códigos no solo han de velar por la calidad de las ficciones realizadas, sino que han de servir de guía para los profesionales a la hora de desarrollar su trabajo creativo con el fin de minimizar las fórmulas rutinarias y el uso de lenguaje discriminatorio y ofensivo.

REFERENCIAS

- ADORNO, T.W., FRENKEL-BRUNSWIK, E., LEVINSON, D.J. y SANFORD, N. (1950). *The authoritarian personality*. Nueva York: Harper and Row.
- AIMC (2012). *Resumen general Estudio General de Medios*. Madrid: Asociación para la Investigación de los Medios de Comunicación. Recuperado el 20 de mayo de 2012, disponible en <http://www.aimc.es>
- ALBA, G. (1999). Cómo construir personajes a partir de la prensa diaria. En VILCHES, L. (Comp.), *Taller de escritura para televisión*. (pp. 185-228). Barcelona: Editorial Gedisa.
- ALBERT, M., ESPINAR, E. y HERNÁNDEZ, M. (2010). Los inmigrantes como amenaza. Procesos migratorios en la televisión española. *Convergencia*, 17(53), 49-68.
- ALLPORT, F. H. (1954). *The Nature of Prejudice*. Cambridge, MA: Addison-Wesley.
- ALLPORT, F. H. (1977). *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ÁLVAREZ GÁLVEZ, J. (2010). Inmigración e imágenes mediáticas: análisis cualitativo de la autopercepción de los inmigrantes. *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 6, primer semestre de 2010, 93-119.
- AMICHAÏ-HAMBURGER, Y. (2005). Internet minimal group paradigm. *CyberPsychology and Behavior*, 8(2), 140-142.
- APPADURAI, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ARAMENDÍA, M. (2011). Didáctica de la Historia. Las series históricas pueden ayudar a divulgar el conocimiento de los hechos históricos. *Revista de Clases de historia*, 4.
- ARESTE (2003). *Arrinconando estereotipos de género en medios de comunicación y la publicidad*. Madrid: Dirección General de la Mujer.
- ARGOTE, R. (2003). La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI. *Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, número 2, 121-138.
- ASHFORTH, B., y MAEL, F. (1989). Social identity theory and the organization. *Academy of Management Review*, 14(1), 20-39.

- ASHMORE, R. (1970). Prejudice: causes and cures. En B. E. COLLINS (Ed.), *Social Psychology: social influence, attitude change, group processes and prejudice*. Reading: Addison Wesley.
- BALCÁZAR, P., GONZÁLEZ, N., GURROLA, G., y MOIZEN, A. (2006). *Investigación cualitativa*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- BALLÓ, J., y PÉREZ, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- BALL-ROKEACH, S. J., y DEFLEUR, M. L. (1976). A dependency model of mass media effects. *Communication Research*, 3, 3-21.
- BALL-ROKEACH, S. J. (1985). The origins of individual media-system dependency: a sociological framework. *Communication Research*, 4, 485-510.
- BANDURA, A. (1996). Teoría social cognitiva de la comunicación de masas. En J. BRYANT y D. ZILLMAN (Eds.), *Perspectives on media effects* (pp. 89-127). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- BAÑÓN, A. M. (1996). *Racismo, discurso periodístico y didáctica de la lengua*. Almería: Universidad de Almería.
- BAÑÓN, A. M. (2002) *Discurso e inmigración. Propuesta para el análisis de un debate social*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BARDIN, L. (1996). *Análisis de contenido*. Madrid: Ediciones Akal.
- BARLOVENTO COMUNICACIÓN (2011). *Análisis Televisivo 2011*. Madrid: Barlovento Comunicación.
- BARON, R. M. y KENNY, D. A. (1986). The moderator-mediator variable distinction in social psychological research: conceptual, strategic and statistical considerations. *Journal of Personality and Social Psychology*, 51(6), 1173-1182.
- BARROSO, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Lisboa: Edições 70.
- BATSON, C.D., EARLY, S. y SALVARANI, G. (1997). Perspective taking: Imagining how another feels versus imagining how you would feel. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 23, 751-758.

- BENEDICT, R. (1942). *Race and racism*. Londres: George Routledge and Sons.
- BENNEY, M., y HUGHES, E.C. (1970). Of Sociology and the interview. En N.K. DENZIN (Comp.). *Sociological Methods: A Sourcebook* (pp. 75-98). Chicago: Aldine.
- BERRY, G.L. (1980). Television and Afro-Americans: Past legacy and present portrayals. En S.B. WITHEY y R.P. ABLES (eds.). *Television and social behavior: Beyond violence and children* (pp. 231-248), Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates.
- BLUMER, H. (1958). Race prejudice as a sense of group position, *Pacific Sociological Review*, 1, 3-7.
- BOBO, L. (1988). Group conflict, prejudice and the paradox of contemporary racial attitudes. En P. A. KATZ y D. A. TAYLOR, *Eliminating racism: profiles in controversy*, Nueva York: Plenum.
- BOGARDUS, E. S. (1932). Social distance scale. *Sociology and Social Research*, 17, 265-271.
- BOGATZ, G. A., Y BALL, S. (1971). *The second year of Sesame Street: A continuing evaluation*. Princeton, NJ: Educational Testing Service.
- BOURISH, R.Y. (1994). Power, gender, and intergroup discrimination: some minimal groups experiments. En ZANNA, M.P.; OLSON, J.M. (eds.). *The Psychology of Prejudice*. Hillsdale, N.J.: Lawrence, Erlbaum and associates.
- BRADER, T., VALENTINO, N. A. y SUHAY, E. (2008). What triggers public opposition to immigration? Anxiety, group cues, and immigration threat, *American Journal of Political Science*, vol. 52, n° 4, 959-978.
- BRANSCOMBE, N., SCHMITT, M. T. y HARVEY, R. D. (1999). Perceiving pervasive discrimination among African Americans: Implications for group identification and well-being. *Journal of Personality and Social Psychology*, 77(1), 135-149.
- BREWER, M., y MILLER, N. (1984). Beyond the contact hypothesis: Theoretical perspectives on desegregation. En N. MILLER y M. BREWER (Eds.), *Groups in contact: The Psychology of school desegregation* (pp. 281-302). Nueva York: Academic Press.
- BRIÑOL, P., DE LA CORTE, L. y BECERRA, A. (2001). *Qué es persuasión*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- BROWN, R. (1998). *Prejuicio: su psicología social*. Madrid: Alianza.
- BUSSELLE, R. y CRANDALL, H. (2002). Television viewing and perceptions about race differences insocioeconomic success. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 46, 265-282.
- BUSTAMANTE, E. (1999). *La televisión económica*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- CALABRESE, O. (1989). *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- CALABRESE, O. (1994). *La era neobarroca*. Buenos Aires: Cátedra.
- CALVERT, S., STOLKIN, A., y LEE, J. (1997). Gender and ethnic portrayals in Saturday morning television programs. Ponencia presentada en “Biennial meeting of the Society for Research on Child Development”, Washington D.C.
- CAMERON, L., RUTLAND, A., TURNER, R., HOLMAN-NICOLAS, R., y POWELL, C. (2011). Changing attitudes with a little imagination: Imagined contact effects on young children’s intergroup bias. *Anales de Psicología*, 27(3), 708-717.
- CAMPBELL, D.T. (1960). Blind variation and selective retention in creative thought as in other knowledge processes. *Psychological Review*, 67, 380-400.
- CARENS, J. H. (2004). Integración de los inmigrantes. En G. AUBARELL y R. ZAPATA-BARRERO, *Inmigración y procesos de cambio. Europa y el Mediterráneo en el contexto global* (pp. 393-420). Barcelona: Icaria.
- CARRASCO, A. (2011). Realismo y comedia. Análisis de personajes de la telecomedia española contemporánea. *Razón y palabra*, nº 76.
- CARRIÈRE, J.C. y BONITZER, P. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- CASSETTI, F. y ODIN, R. (1990). De la Paleo a la Neotelevisión. *Communications*, 51, 9-26.
- CASTIELLO, Ch. (2005). *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa Ediciones.
- CASTILLO, A. M., SIMELIO, N. y RUIZ, M. J. (2012). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de

Chile y España, *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10, 666-681.

CASTLES, S., y MILLER, M. J. (2004). *La era de la migración. Movimientos internacionales de población en el mundo moderno*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.

CEA D'ANCONA, M^a A. (2002a). La medición de las actitudes ante la inmigración: evaluación de los indicadores tradicionales de racismo, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, 99, 87-111.

CEA D'ANCONA, M^a A. (2002b/2004a). *Análisis multivariable. Teoría y práctica en la investigación social*. Madrid: Síntesis.

CEA D'ANCONA, M^a A. (2004b). *La activación de la xenofobia en España. ¿Qué miden las encuestas?*, Colección Monografías, nº 210, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas/Siglo XXI.

CEA D'ANCONA, M^a A. (2005a). *Métodos de encuesta: su práctica, errores y mejora*. Madrid: Síntesis.

CEA D'ANCONA, M^a A. (2005b). La senda tortuosa de la calidad de la encuesta, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, 111, 75-103.

CEA D'ANCONA, M^a A. (2005c). La exteriorización de la xenofobia, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, 112, 197-230.

CEA D'ANCONA, M^a A. (2007). *Inmigración, racismo y xenofobia en la España del nuevo contexto europeo*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, OBERAXE.

CEA D'ANCONA, M^a A. (2009). La compleja detección del racismo y la xenofobia a través de encuesta. Un paso adelante en su medición. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, 125, 13-45.

CEA D'ANCONA, M^a A. y VALLES MARTÍNEZ, M. (2008). *Evolución del racismo y la xenofobia en España: Informe 2008*. Madrid: Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, Ministerio de Trabajo e Inmigración.

CEA D'ANCONA, M^a A. y VALLES MARTÍNEZ, M. (2009). *Evolución del racismo y la xenofobia en España: Informe 2009*. Madrid: Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, Ministerio de Trabajo e Inmigración.

- CEA D'ANCONA, M^a A. y VALLES MARTÍNEZ, M. (2011). *Evolución del racismo y la xenofobia en España: Informe 2010*. Madrid: Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, Ministerio de Trabajo e Inmigración.
- CEA D'ANCONA, M^a A. y VALLES MARTÍNEZ, M. (2012). *Evolución del racismo y la xenofobia en España: Informe 2011*. Madrid: Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, Ministerio de Trabajo e Inmigración.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (2004). *La información televisiva. Obsesión mercantil y política*. Barcelona: Gedisa.
- CHANDLER, D. (1995). *Cultivation Theory*. Recuperado el 10 de octubre de 2012. Disponible en <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/cultiv.html>
- CHECA, F. y ESCOBAR, P. (1996) Inmigrantes africanos en la prensa diaria almeriense (1990-1994). De invasores e invadidos. En KAPLAN, A. (Coord.) *Procesos migratorios y relaciones interétnicas* (pp. 145-164). Zaragoza: Instituto Aragonés de Antropología.
- CLAUDE-CARRIÈRE, J. y BONITZER, P. (1998). *Práctica del guion cinematográfico*. México: Paidós.
- COENDERS, M., SCHEEPERS, P., SNIDERMAN, P. M., Y VERBERK, G. (2001). Blatant and subtle prejudice: Dimensions, determinants, and consequences. Some comments on Pettigrew and Meertens. *European Journal of Social Psychology*, 34, 281-297.
- COHEN, J. (2001). Defining identification: a theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication and Society*, 4(3), 245-264.
- COHEN, J. (2006). Audience identification with media characters. En J. BRYANT y P. VORDERER (Eds.), *Psychology of entertainment* (pp. 183-197). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- COLECTIVO IOÉ (1995). *Discurso de los españoles sobre los extranjeros. Paradojas de la alteridad*, Colección Opiniones y Actitudes, nº 8, Madrid: CIS.
- COLECTIVO IOÉ (1998). *Inmigración y trabajo. Trabajadores inmigrantes en el sector de la construcción*, Colección Observatorio Permanente de la Inmigración, nº 1, Madrid: IMSERSO.
- COLECTIVO IOÉ (2001). *Actitudes ante los inmigrantes: discriminación o trato igualitario*. Sal Terrae, 1045, 379-395.

- COSACOV, E. (2007). *Diccionario de términos técnicos de la psicología*. Córdoba: Brujas.
- CRISP, R. J., HUSNU, S., MELEADY, R., STATHI, S., y TURNER, R. N. (2010). From imagery to intention: A dual route model of imagined contact effects. *European Review of Social Psychology*, 21, 181-236.
- CRISP, R. J., y TURNER, R. N. (2009). Can imagined interactions produce positive perceptions?: Reducing prejudice through simulated social contact. *American Psychologist*, 64 (4), 231-240.
- DE GRAAF, A., HOEKEN, H., SANDERS, J. y BEENTJES, H. (2009). Identification as a mechanism of narrative persuasion. *Communication Research*, 39(6) 802-823.
- DE VREESE, C. H. (2004). The effects of frames in political television news on issue interpretation and frame salience. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 81 (1), 36-52.
- DE VREESE, C. y BOOMGAARDEN, H. (2003). Valenced news frames and public support for the UE. *Communications*, 28 (4), 36-381.
- DEL MORAL, I. (2009). *Guiones para TV*. Madrid: Editorial Fragua.
- DEL PINO, C. (2008). Innovación y tendencias de la ficción televisiva en España. En UTECA, *La televisión en España. Informe 2008*, Barcelona: Deusto, pp. 245-258.
- DEL PINO, C. y PARDO, A. (2008). Estándares de producción de dramedias familiares en España. En MEDINA, M. (ed.) *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*. Madrid: EIUNSA.
- DEL RÍO, P., ÁLVAREZ, A., DEL RÍO, M. (2004). *Pigmalión. Informe sobre el impacto de la televisión en la infancia*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje. Recuperado el 05 de febrero de 2010, Disponible en <http://ares.cnice.mec.es/informes/03/documentos/indice.htm>
- DÍAZ-AGUADO, M. J. (1992). *Educación y desarrollo de la tolerancia*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- DÍAZ-AGUADO, M. J. (1996). *Programas de educación para la tolerancia y prevención de la violencia en los jóvenes*. Madrid: Instituto de la Juventud, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

- DÍAZ-AGUADO, M. J. (2002). *Prevenir la violencia contra las mujeres construyendo la igualdad desde la educación*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- DIEGO, P. (2010). *La ficción en la pequeña pantalla: cincuenta años de series en España*. Pamplona: Eunsa.
- DIEGO, P. y PARDO, A. (2008). Estándares de producción de “dramedias” familiares en España. En MEDINA, M. (Coord.). *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano* (pp. 45-74). Madrid: Yumelia.
- DÍEZ NICOLÁS, J. (1999). *Los españoles y la inmigración*. Madrid: OPI, IMSERSO, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- DÍEZ NICOLÁS, J. (2004). *El Dilema de la Supervivencia. Los españoles ante el Medio Ambiente*. Madrid: Ed. Obra Social Caja Madrid.
- DÍEZ NICOLÁS, J. (2005). *Las dos caras de la inmigración*, Documentos del Observatorio Permanente de la Inmigración, nº 3, Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- DIMAGGIO, M. (1992). *Escribir para televisión. Cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- DIXON, T. L. y LINZ, D. (2000). Overrepresentation and underrepresentation of African Americans and Latinos as lawbreakers on television news, *Journal of Communication*, vol. 50, nº 2, 131-154.
- DOLLARD, J., DOOB, L. W., MILLER, N. E., MOWRER, O. K. y SEARS, R. R. (1939). *Frustration and aggression*. New Haven: Yale University Press.
- DOMKE, D., MCCOY, K. y TORRES, M. (1999). News media, racial perceptions and political cognition. *Communication Research*, 26 (5), 570-607.
- DONNERSTEIN, E. (2004). Medios de comunicación. En J. SANMARTIN (Ed). *El laberinto de la violencia. Causas, tipos y efectos* (pp. 165-173). Barcelona: Editorial Ariel.
- DOVIDIO, J.F. y GAERTNER, S.L. (1986). *Prejudice, Discrimination and Racism*. San Diego: Academic Press.
- DOVIDIO, J. F. y GAERTNER, S. L. (1998). On the nature of contemporary prejudice. The causes, consequences and challenges of aversive racism, en J. L.

- EBERHARDT y S. T. FISKE, *The problem and the response* (pp.3-32). Thousand Oaks: Sage.
- DOVIDIO, J. F. y GAERTNER, S. L. (2004). Aversive racism. En M. P. ZANNA (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 36, 1–51). San Diego, CA: Academic Press.
- DUCKITT, J. (1992). Psychology and prejudice. A historical analysis and integrative framework. *American Psychologist*, 47(10), 1182-1193.
- DUCKITT, J. (2001). Reducing prejudice: An historical and multi-level approach. En M. AGOUSTINOS y K. REYNOLDS (Eds.), *Understanding prejudice, racism and social conflict* (pp. 253-272). Londres: Sage
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1975). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 259-264.
- DUNLEAVY, T. (2009). Tradition and Innovation in Situation Comedy, en DUNLEAVY, T.: *Television Drama: Form, Agency* (pp. 164-197), Innovation. Nueva York, Palgrave.
- ECO, U. (1988). La innovación en el serial. En ECO, U., *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- EGEDA (2012). *Panorama audiovisual 2011*. Madrid: Egeda.
- EGRI, L. (1960). El arte de la escritura dramática. En MORENO, I., *Narrativa audiovisual publicitaria*. Barcelona: Paidós.
- ENTMAN, R. (1992). Blacks in the news: television, modern racism and cultural change. *Journalism Quarterly*, 69 (2), 341-361.
- ENTMAN, R. y ROJECKI, A. (2000). *The Black image in the white mind. Media and race in America*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- ESPELT, E. y JAVALOY, F. (1997). *El racismo moderno. Informe anual sobre el Racismo en el Estado Español 1996*. SOS Racismo: Barcelona. Consultado el 09/01/2013, Disponible en, http://www.ciudadredonda.org/admin/upload/IMG/pdf/El_racismo_moderno.pdf
- ESPELT, E., JAVALOY, F. y CORNEJO, J. M. (2006). Las escalas de prejuicio manifiesto y sutil: ¿una o dos dimensiones? *Anales de Psicología*, 22(1), 81-88.

- ESSES, V. M., y DOVIDIO, J. F. (2002). The role of emotions in determining willingness to engage in intergroup contact. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 28, 1202–1214.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2002). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- FIELD, S. (1979). *Screenplay*. Nueva York: Dell Publishing.
- FISKE, S. T. (1998). Stereotyping, prejudice and discrimination. En D. T. GILBERT, S. T. FISKE, y G. LINDZEY (Eds.). *The handbook of social psychology* (Vol. 2, 357-411). Nueva York, NY: McGraw-Hill.
- FOWLER, J. H. y KAM, C. D. (2007). Beyond the self: Social identity, altruism, and political participation. *The Journal of Politics*, 69(3), 813-827.
- FRANCA ROCHA, M. E., (2000). *La contribución de las series juveniles de televisión a la formación de la identidad en la adolescencia/Análisis de contenido y de la recepción de la serie "Compañeros" (Antena 3)*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona: España.
- FRANCIA, A. y MATA, J. (1992). *Dinámica y técnicas de grupos*. Madrid: Editorial CCS.
- FUJIOKA, Y. (1999). Television portrayals and African-American stereotypes: Examination of television effects when direct contact is lacking. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 76, 52-75.
- GAERTNER, S. L. y DOVIDIO, J. F. (1986). The aversive form of racism. En J. F. DOVIDIO y S. L. GAERTNER (eds.), *Prejudice, discrimination, and racism*. Orlando, FL: Academic Press, 61-89.
- GAERTNER, S. L. y DOVIDIO, J. F. (2000). *Reducing intergroup bias: The Common Ingroup Identity Model*. Filadelfia, PA: Psychology Press.
- GAERTNER, S. L., DOVIDIO, J., y BACHMAN, B. (1996). Revisiting the contact hypothesis: The induction of a common ingroup identity. *International Journal of Intercultural Relations*, 20(3/4), 271-290.
- GALÁN, E. (2005). *Construcción social de la realidad y caracterización de los personajes en las "series dramáticas profesionales" en España (1998-2003). Antecedentes y evolución*. Extremadura, Tesis doctoral. Universidad de Extremadura.

- GALÁN, E. (2006a). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva, *ECO-PÓS-* v 9, n 1, janeiro-julho 2006, 58-81.
- GALÁN, E. (2006b). La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El Comisario y Hospital Central. Revista Latina de Comunicación Social*, 61. Recuperado el 20 de enero de 2011, disponible en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.htm>
- GALÁN, E. y HERRERO, B. (2011). *El guion de ficción en televisión*. Madrid: Síntesis.
- GALLOWAY, G. (2010). Individual differences in personal humor styles: Identification of prominent patterns and their associates. *Personality and Individual Differences*, Volume 48, Issue 5, 563-567.
- GARCÍA DE CASTRO, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de ficción en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- GARCÍA DE CASTRO, M. (2003). Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000, en *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº 14.
- GARCÍA DE CASTRO, M. (2008). Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, Nº 30, 2008, págs. 147-153.
- GARCÍA GALERA, M. C. (2005). *Televisión, violencia e infancia*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- GARCÍA, M. C., NAVAS, M. S., CUADRADO, I., Y MOLERO, F. (2003). Inmigración y prejuicio: actitudes de una muestra de adolescentes almerienses. *Acción psicológica*, vol. 2, n.º 2, 137-147.
- GARCIA LORENZO, L. (1985). *El personaje dramático*. Taurus: Madrid.
- GECA (1998). *Anuarios de la Televisión (1996-1998)*. Madrid: GECA.
- GEIOGAMAH, H., y PAVEL, D. M. (1993). Developing television for American Indian and Alaska Native children in the late 20th century. En G. BERRY y J. ASAMEN (Eds.), *The effects of television on the psychosocial development of children* (pp. 191-204). San Francisco: Jossey-Bass.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- GERBNER, G. (1990). Epilogue: Advancing in the path of righteousness (maybe). En N. SIGNORELLI y M. MORGAN (Eds). *Cultivation analisis: New directions in media effects research* (pp. 249-262). Newbury Park, CA: Sage.
- GERBNER, G. (1993). Women and Minorities in Television: Casting and Fate. A Report to the Screen Actors Guild and the American Federation of Television and Radio Artists. En K.E. ROSENBLUM y T. TRAVIS (Eds.), *The Meaning of the Difference*. McGraw-Hill.
- GERBNER, G. (2002). Learning Productive Aging as a Social Role: the Lessons of Television. En MORGAN, M. (Ed.), *Against the Mainstream* (pp. 350-364). Nueva York: Peter Lang Pub Inc.
- GERBNER, G., y GROSS, L. (1976). Living with television: The violence profile. *Journal of Communication*, 26(2), 173-199.
- GERBNER, G., GROSS, L, ELEEY, M., JACKSON-BEECK, M., JEFFRIES-FOX, S., y SIGNORIELLI, N. (1977). The Gerbner Violence Profile. An Analysis of the CBS Report and One More Time: An Analysis of the CBS "Final Comments on the Violence Profile", *Journal of Broadcasting*, 21:3, 280-286 y 297-303.
- GERBNER, G., GROSS, L, ELEEY, M., JACKSON-BEECK, M., JEFFRIES-FOX, S., y SIGNORIELLI, N. (1977). TV Violence Profile, No. 8: The Highlights, *Journal of Communication*, 27: 2, 171-180.
- GERBNER, G., GROSS, L., MORGAN, M. y SIGNORELLI, N. (1980). The mainstreaming of America: violence profile number 11. *Journal of Communication*, 30 (3), 10-29.
- GERBNER, G., GROSS, L., MORGAN, M. y SIGNORELLI, N. (1986). Living with television: The dynamics of the cultivation process. En J. BRYANT y D. ZILLMAN (Eds.), *Perspectives on media effects* (pp. 17-40). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- GERBNER, G., GROSS, L., MORGAN, M. y SIGNORELLI, N. (1994). Growing up with television: The cultivation perspective. En J. BRYANT y D. ZILLMANN (Eds.), *Media Effects* (pp. 17-41). Hillsdale, NJ: LEA.
- GERBNER, G. y SIGNORIELLI, N. (1979). *Women and minorities in television drama 1969-1978*. Filadelfia, Annenberg School of Communication: Universidad de Pensilvania.

- GILES, M. W., y EVANS, A. (1986). The power approach to intergroup hostility, *Journal of Conflict Resolution*, 30, 469-485.
- GLASER, B. y A. STRAUSS (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Nueva York: Aldine Publishing Company.
- GÓMEZ, A. y HUICI, C. (1999). Racismo sutil y manifiesto y sus relaciones con la discriminación, *Revista de Psicología Social*, vol, 14, 159-180.
- GRANADOS, A. (1998). *La imagen del inmigrante extranjero en la prensa española: ABC, Diario 16, El Mundo y El País (1985-1992)*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.
- GRANADOS, A. (2001). La construcción de la realidad de la inmigración: el inmigrante extranjero en la prensa de Andalucía. En *I Jornades per a la integració, la convivència i la ciutadania* (pp. 135-168). Terrassa: Ajuntament de Terrassa.
- GRAVES, S. B. (1999). Television and prejudice reduction: when does television as a vicarious experience make a difference?. *Journal of Social Issues*, 55, (4), 707-725.
- GREEN, M. y BROCK, T. (2000). The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives. *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 79, No. 5, 701-721.
- GREENBERG, B., y ATKIN, C. (1982). Learning about minorities from television: A research agenda. En G. BERRY y C. MITCHELL-KERNAN (eds.). *Television and the socialization of the minority child* (pp. 215-243). Nueva York: Academic Press.
- GREENBERG, B., y BRAND, J. (1993). Television News and Advertisements in the Schools: The “Channel One” Controversy. *Journal of Communication*, 43(1), 143-151.
- GREENBERG, B., y BRAND, J. (1996). Minorías y mass media: de los setenta a los noventa. En J. BRYANT y D. ZILLMANN (Eds.), *Media effects: advances in theory and research* (pp. 365-423). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- GREENBERG, B. S. y COLLETTE, L. (1997). The changing faces on TV: A demographic analysis of network television’s new seasons, 1966-1992. *Journal of Broadcasting y Electronic Media*, 41, 1-13.

- GREENBERG, B. S., MASTRO, D. y BRAND, J. E. (2002) Minorities and the mass media: Television into the 21st century. En J. BRYANT y D. ZILLMANN (Eds.), *Media effects: advances in theory and research* (pp. 333-351). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- GREIMAS, A. J. (1970). Les Actants, les acteurs et les figures, *Du sens*, 49-65. París: Seuil.
- GROSSI, J. (1999). *Racismo, una aproximación psicosocial*. Oviedo: Eikasía, SLU.
- GRUPO INTER (2005). *Racismo: qué es y cómo se afronta. Una guía para hablar sobre racismo*. Madrid: Pearson.
- GUNTER, B. (1994). The question of media violence. En J. BRYANT y D. ZILLMANN (Eds). *Media effects. Advances in theory and research*. Hillsdale, Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.
- HAMILTON, D. L., y ROSE, T. (1980). Illusory correlation and the maintenance of stereotypic beliefs. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39, 832-845.
- HARGREAVES, A. G., y LEAMAN, J. (1995). *Racism, ethnicity, and politics in contemporary Europe*. Aldershot: Elgar.
- HARWOOD, J. (2010). The contact space: A novel framework for intergroup contact research. *Journal of Language and Social Psychology*, 29(2), 147-177.
- HARWOOD, J. y ANDERSON, K. (2002). The presence and portrayal of social groups on prime-time television. *Communication Reports*, 15 (2), 81-97.
- HARWOOD, J., y ROY, A. (2005). Social identity theory and mass communication research. En J. HARWOOD y H. GILES (Eds.), *Intergroup communication: Multiple perspectives* (pp. 189-211). Nueva York: Peter Lang.
- HARWOOD, J., PAOLINI, S., JOYCE, N., RUBIN, M., y ARROYO, A. (2011). Secondary transfer effects from imagined contact: Group similarity affects the generalization gradient. *British Journal of Social Psychology*, 50 (1), 180-189.
- HAWKINS, R. P., y PINGREE, S. (1980). Some processes in the cultivation effect. *Communication Research*, 7(2), 193-226.
- HAWKINS, R. P., y PINGREE, S. (1990). Divergent psychological processes in constructing social reality from mass media content. En N. SIGNORIELLI y M. MORGAN (Eds.), *Cultivation analysis: New directions in media effects research* (pp. 33-50). Newbury Park, CA: Sage.

- HAYES, A. F. (2009). Beyond Baron and Kenny: statistical mediation analysis in the new millennium. *Communication Monographs*, 76(4), 408-420.
- HAYES, A. F. (2013). *Introduction to mediation, moderation and conditional process analysis. A regression-based approach*. Nueva York, NY: The Guilford Press.
- HAYES, A. F. y KRIPPENDORFF, K. (2007). Answering the call for a standard reliability measure for coding data. *Communication Methods and Measures*, 1 (1), 77-89.
- HERRERO SUBÍAS, M. y DIEGO GONZÁLEZ, P. (2009). Series familiares de televisión: concepto, producción y exportación. El caso de *Médico de familia*, en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 238-247. Consulta: 07 de Septiembre de 2012, disponible en http://www.revistalatinacs.org/09/art/21_820_19_UNAV/Herrero_y_Diego.html
- HEWSTONE, M. (1996). Contact and categorization: Social psychology interventions to change intergroup relations. En N. MCRAE, M. HEWSTONE y C. STANGOR, *Foundations of stereotypes and stereotyping*. Nueva York: Guilford Press.
- HEWSTONE, M., y BROWN, R.J. (1986a). *Contact and conflict in intergroup encounters*. Oxford: Basil Blackwell.
- HODSON, G., DOVIDIO, J. F., y GAERTNER, S. L. (2004). The adverse form of racism. En J. L. CHIN (ed.), *The psychology of prejudice and discrimination*. Vol 1. Racism in America. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 119-135.
- HORTON, D., y WOHL, R. R. (1956). Mass communication and para-social interaction. *Psychiatry*, 19, 215 - 229.
- HUDDY, L. (2001). From social to political identity: a critical examination of social identity theory. *Political Psychology*, 22, 127-156.
- HUERTA, M. A. (2007). Las series de televisión en España: antecedentes históricos, condicionantes básicos y métodos de trabajo. En HUERTA, M. A. y SANGRO, P. (Eds.), *De los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España* (pp. 11-26). Madrid: Arkadin Editores.
- HUERTA, M. A. y SANGRO, P. (2007): *De los Serrano a Cuéntame. Cómo se crean las series de televisión en España*. Madrid: Arkadin Editores.

- HUICI, C. (1999). Las relaciones entre grupos. En J. F. MORALES (Ed). *Psicología Social*. Madrid: McGrawHill.
- HUSNU, S., y CRISP, R. J. (2010). Elaboration enhances the imagined contact effect. *Journal of Experimental Social Psychology*, 46, 943–950.
- IBORRA, I. (2007). Efectos de la violencia en los medios. En J. FERNÁNDEZ ARRIBAS y M. NOBLEJAS. *Cómo informar sobre infancia y violencia*. Valencia: Centro Reina Sofía, 23-27.
- IGARTUA, J. J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Barcelona: Bosch.
- IGARTUA, J. J. (2007). *Persuasión narrativa*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- IGARTUA, J. J. (2010). Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. *Communications. The European Journal of Communication Research*, 35(4), 347-373.
- IGARTUA, J. J. (2012). Tendencias actuales en los estudios cuantitativos en comunicación. *Comunicación y Sociedad*, 17(1), 14-40.
- IGARTUA, J. J. y BARRIOS, I. M. (2012). Changing real-world beliefs with controversial movies. Processes and mechanisms of narrative persuasion. *Journal of Communication*, 62(3), 514-531.
- IGARTUA, J. J., BARRIOS, I. M. y ORTEGA, F. (2012). Analysis of the Image of Immigration in Prime Time Television Fiction. *Comunicación y sociedad*, 2, 5-28.
- IGARTUA, J. J. y CHENG, L. (2009). Moderating effect of group cue while processing news on immigration. Is framing effect a heuristic process?. *Journal of Communication*, 59(4), 726-749.
- IGARTUA, J. J., CHENG L., CORRAL E., MARTÍN J., BALLESTEROS, R. y DE LA TORRE, A. (2001). La violencia en la ficción televisiva. Hacia la construcción de un índice de violencia desde el análisis agregado de la programación. *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 10. Recuperado el 18 de Mayo de 2010, disponible en <http://www.ehu.es/zer/zer10/igartua.html>
- IGARTUA, J. J., CHENG, L., MORAL, F., FERNÁNDEZ, I., FRUTOS, F. J., GÓMEZ-ISLA, J. y OTERO, J. A. (2008). Encuadrar la inmigración en las noticias y sus efectos socio-cognitivos. *Palabra Clave*, 11(1), 87-107.

- IGARTUA, J. J. y HUMANES, M^a L. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Editorial Síntesis.
- IGARTUA, J. J. y LOZANO, J. C. (2011). Narrative persuasion and cinematographic fiction. A cross-cultural study about the impact of the feature film “A Day without a Mexican” on attitudes towards immigration. *International Journal of Hispanic Psychology*, 3(2), 237-250.
- IGARTUA, J. J., MORAL, F. y FERNÁNDEZ, I. (2011). Cognitive, attitudinal and emotional effects of the news frame and group cues on processing news about immigration. *Journal of Media Psychology*, 23(4), 174-185.
- IGARTUA, J. J. y MUÑIZ, C. (2004) Encuadres noticiosos e inmigración. Un análisis de contenido de la prensa y televisión españolas. *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº 16.
- IGARTUA, J. J. y MUÑIZ, C. (2005). Procesos de recepción cinematográfica. Factores explicativos del disfrute y evaluación estética. En J. M. SABUCEDO, J. ROMAY y A. LÓPEZ-CORTÓN (Comps.), *Psicología política, cultura, inmigración y comunicación social* (pp. 449-459). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- IGARTUA, J. J., MUÑIZ, C. y CHENG, L. (2005). La inmigración en la prensa española. Aportaciones empíricas y metodológicas desde la teoría del encuadre noticioso, *Migraciones*, vol. 17, 143-181.
- IGARTUA, J. J., MUÑIZ, C. y OTERO, J. A. (2006). El tratamiento informativo de la inmigración en la prensa y la televisión española. Una aproximación empírica desde la Teoría del Framing. *Global Media Journal Edición Iberoamericana*, 3(5), 1-15.
- IGARTUA, J. J., MUÑIZ, C., OTERO, J. A. y DE LA FUENTE, M. (2007). El tratamiento informativo de la inmigración en los medios de comunicación españoles. Un análisis de contenido desde la Teoría del Framing. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 13, 91-110.
- IGARTUA, J. J., MUÑIZ, C., OTERO, J. A. y DE LA FUENTE, M. (2013). La imagen de la inmigración en los informativos televisivos. Algo más que noticias. En GOMEZ ISLA, J. (Ed.). *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia* (pp. 215-240). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- IGARTUA, J. J. y PAÉZ, D. (1998). Validez y fiabilidad de una escala de empatía e identificación con los personajes. *Psicothema*, 10(2), 423-436.

- IMBERT, G. (2005). Nuevas formas televisivas. El transformismo televisivo o la crisis de lo real (de lo informe a lo deforme). *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, N°. 62, 56-63.
- INE (2013). *Cifras de Población a 1 de enero de 2013 – Estadística de Migraciones 2012 a 8 de julio de 2013*. Nota de prensa. Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 2013. Recuperado el 1 de agosto de 2013 de, <http://www.ine.es/prensa/np788.pdf>
- IYENGAR, S. (1991). *Is anyone responsible? How television frames political issues*. Chicago: The University of Chicago Press.
- IZQUIERDO, A. (1996). *La inmigración inesperada*. Madrid: Trotta.
- JOHNSTON, J., y ETTEMA, J. (1986). Using television to best advantage: Research for prosocial television. En J. BRYANT y D. ZILLMANN (Eds.), *Perspectives on Media Effects* (pp.143-164). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- JONES, J.M. (1988). Racism in black and white: A bicultural model of reaction and evolution. En KATZ, P.A. y TAYLOR, D.A. (eds.), *Eliminating Racism*. Nueva York: Plenum Press.
- JUDD, C. M., y PARK, B. (1993). Definition and assessment of accuracy in social stereotypes. *Psychological Review*, 100, 109-128.
- KATZ, I. (1981). *Stigma: A social psychological analysis*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- KATZ, J. H. (2003). *White awareness. Handbook for anti-racism training*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- KATZ, D. y BRALY, K. (1933). Racial stereotypes of one hundred college students. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 28, 280-290.
- KINDER, D. R., y SEARS, D. O. (1981). Prejudice and politics: symbolic racism versus racial threats to the good life, *Journal of Personality and Social Psychology*, 40, 414-431.
- KLEINPENNING, G., y HAGGENDORN, L. (1993). Forms of racism and the cumulative dimension of ethnic attitudes, *Social Psychology Quarterly*, 56 (1), 21-36.
- KLIMMT, Ch., HEFNER, D., y VORDERER, P. (2009). The video game experience as “true” identification: A theory of enjoyable alterations of players’ self perception. *Communication Theory*, 19, 351-373.

- KOEMAN, J., PEETERS, A. y D'HAENES, L. (2007). Diversity Monitor 2005. Diversity as a quality aspect of television in the Netherlands. *Communications*, 32, 97-121.
- KRAKOWIAK, K. M. y OLIVER, M. B. (2012). When good characters do bad things: examining the effect of moral ambiguity on enjoyment. *Journal of Communication*, 62, 117-135.
- KRIPPENDORFF, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- KUBEY, R. W., SHIFFLET, M., WEERAKKODY, N. y UKEILEY, S. (1995). Demographic diversity on cable: Have the new channels made a difference in the representation of race, gender, and age? *Journal of Broadcasting y Electronic Media*, 39, 459-471.
- LACALLE, C. (2004). *Comunicación y diversidad cultural*. En Fórum Barcelona 2004. Disponible en: www.forumbcn2004.org/
- LACALLE, C. (2008). *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Ediciones Omega.
- LANDOWSKI, E. (1993). *La sociedad figurada: ensayos de socio-semiótica*. México: FCE.
- LIEBKIND, K., y MCALISTER, A. L. (1999). Extended contact through peer modeling to promote tolerance in Finland. *European Journal of Social Psychology*, 29, 765-780.
- LIPPMAN, W. (1922). *Public opinion*. Nueva York: Harcourt, Brace and World.
- LOMBARD, M., SNYDER-DUCH, J. y CAMPANELLA BRACKEN, C. (2002). Content analysis in mass communication. Assessment and reporting of intercoder reliability. *Human Communication Research*, 28, 587-604.
- LORITE, N. (2008). *Tratamiento informativo de la inmigración en España. Informe anual. Año 2008*. Recuperado el 28 de mayo de 2012, disponible en http://www.migracom.com/publicaciones/fichero_56.pdf
- LUEGO CRUZ, M., (2001). *Estereotipos y tipos en la ficción televisiva: un estudio de la comunidad representada en las series "Coronation Street" y "Farmacia de guardia"*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Navarra, Navarra, España.

- LUHMANN, N. (2002). *The Reality of the Mass Media*. Cambridge: Polity Press; Stanford, CA: Stanford University Press.
- MARTIN, R. (2007). *The Psychology of humor: an integrative approach*. Burlington: Elsevier Academic Press.
- MASTRO, D. (2009a). Effects of racial and ethnic stereotyping. En J. BRYANT y M. B. OLIVER (Comps.), *Media effects. Advances in theory and research* (pp. 325-341). Nueva York, NY: Routledge (3ª edición).
- MASTRO, D. (2009b). Racial/ethnic stereotyping and the media. En R. L. NABI y M. B. OLIVER (Eds.), *Media processes and effects* (pp. 377-391). Thousand Oaks, CA: Sage.
- MASTRO, D. y BEHM-MORAWITZ, E. (2005). Latino representation on primetime television. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 82(1), 110-130.
- MASTRO, D., E. BEHM-MORAWITZ, E y KOPACZ, M. A. (2008). Exposure to television portrayals of Latinos. The implications of aversive racism and social identity theory. *Human Communication Research*, 34(1), pp. 1-27.
- MASTRO, D., E. BEHM-MORAWITZ, E y ORTIZ, M. (2007). The Cultivation of Social Perceptions of Latinos: A Mental Models Approach, *Media Psychology* 9(2), 347-65.
- MASTRO, D. y GREENBERG, B. S. (2000). The portrayal of racial minorities on prime time television. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 44(4), 690-703.
- MASTRO, D. y ORTIZ, M. (2008). A Content analysis of social groups in prime-time spanish-language television. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 52 (1), 101-118.
- McCOMBS, M. E. y ESTRADA, G. (1997). The news media and the pictures in our heads. En S. IYENGAR y R. REEVES (Eds.), *Do the media govern? Politicians, voters and reporters in America* (pp. 237-247). Thousand Oaks, CA: Sage.
- McCONAHAY, J. B. (1983). Modern racism and modern discrimination: the effects of race, racial attitudes and context on simulated hiring decisions. *Personality and Social Psychological Bulletin*, 9, 551-558.
- McCONAHAY, J. B. (1986). Modern racism, ambivalence and the modern racism scale. En J. F. DOVIDIO y S. L. GAERTNER. *Prejudice, discrimination and racism*. Orlando: Academic Press.

- McCONAHAY, J. B., HARDEE, B. B. y BATTIS, V. (1981). Has racism declined in America? It depends upon who is asking and what is asked. *Journal of Conflict Resolution*, 25, 563-579.
- McCONAHAY, J. B., y HOUGH, J. L., Jr. (1976). Symbolic racism. *Journal of Social Issues*, 32, 23-45.
- McLEOD, D. M. y DETENBER, B. H. (1999). Framing effects of television news coverage of social protest. *Journal of Communication*, 49 (3), 3-23.
- MEDINA, M. (2007). Explotación económica de las series familiares de televisión, *Communication and Society/Comunicación y Sociedad*, vol. XX, n. 1, 51-85.
- MEDINA, M. (2008). *Series de televisión. El caso de “Médico de familia”, “Cuéntame cómo pasó” y “Los Serrano”*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- MEERTENS, R. W., y PETTIGREW, T. F. (1997). Is subtle prejudice really prejudice?, *Public Opinion Quarterly*, 61, 54-71.
- MEMMI, A. (2000). *Racism*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- MENDIBURO, A. y PÁEZ, D. (2011). Humor y cultura. Correlaciones entre estilos de humor y dimensiones culturales en 14 países, *Boletín de Psicología*, No. 102, 89-105.
- MILBURN, M. A. y MCGRAIL, A. B. (1992). The dramatic presentation of news and its effects on cognitive complexity. *Political Psychology*, 13 (4), 613-632.
- MILES, R. (1989). *Racism*. London: Routledge.
- MINTON, J. H. (1975). The Impact of Sesame Street on Readiness. *Sociology of Education*, Spring 75, Vol. 48 Issue 2, 141-151.
- MOLERO, F. (2007a). El estudio del prejuicio en la psicología social: definición y causas. En J. F. MORALES, M. C. MOYA, E. GAVIRIA e I. CUADRADO. (Coords.). *Psicología social* (pp. 591-617). Madrid: McGraw-Hill (3ª edición).
- MOLERO, F. (2007b). Prejuicio y estigma: efectos y posibles soluciones. En J. F. MORALES, M. C. MOYA, E. GAVIRIA, y M. I. CUADRADO (coords.). *Psicología social* (pp. 619-640). Madrid: McGraw-Hill (3ª edición).
- MORGAN, M., SHANAHAN, S. y SIGNORIELLI, N. (2009). Growing up with television: cultivation processes. En J. BRYANT y M. B. OLIVER (Eds.), *Media*

- effects. Advances in theory and research* (pp. 34-49). Nueva York, NY: Routledge (3ª edición).
- MOYER-GUSÉ, E. (2008). Toward a theory of entertainment persuasion: explaining the persuasive effects of entertainment-education messages. *Communication Theory*, 18(3), 407-425.
- MÜLLER, F. (2009). Entertainment anti-racism. Multicultural television drama, identification and perceptions of ethnic threat. *Communications. European Journal of Communication Research*, 34(3), 239-256.
- MUÑIZ, C. e IGARTUA, J. J. (2004). Información noticiosa sobre la inmigración en los medios de comunicación. Un análisis de la prensa y televisión españolas. En J. LATORRE, A. VARA y M. DÍAZ (Eds.), *Ecología de la televisión: tecnología, contenidos y desafíos empresariales* (pp. 281-290). Pamplona: Eunate.
- MUÑIZ, C., IGARTUA, J. J., OTERO, J. A. y SÁNCHEZ, C. (2008). El tratamiento informativo de la inmigración en los medios españoles: un estudio comparativo de la prensa y televisión. *Perspectivas de la comunicación*, 1 (1), 97-112.
- MUÑIZ, C., SERRANO, F. J., AGUILERA, R. E. Y RODRÍGUEZ, A. (2010). Estereotipos mediáticos o sociales. Influencia del consumo de televisión en el prejuicio detectado hacia los indígenas mexicanos. *Global Media Journal México*, Volumen 7, Número 14, 93-113.
- MYERS, D.G. (1991). *Psicología social*. Madrid: Panamericana.
- NASH, M. (2005). *Inmigrantes en nuestro espejo. Inmigración y discurso periodístico en la prensa española*. Barcelona: Icaria.
- NAVAS, M. (1997). El prejuicio presenta un nuevo rostro: puntos de vista teóricos y líneas de investigación recientes sobre un problema familiar. *Revista de Psicología Social*, 12(2), 201-237.
- NAVAS, M., PUMARES, P., SÁNCHEZ-MIRANDA, J., GARCÍA, M.C., ROJAS, A.J., CUADRADO, I., ASENSIO, M., y FERNÁNDEZ-PRADOS, J.S. (2004). *Estrategias y actitudes de aculturación: la perspectiva de los inmigrantes y de los autóctonos en Almería*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- NAVAS LUQUE, M., GARCÍA FERNÁNDEZ, Mª C., ROJAS TEJADA, A., PUMARES FERNÁNDEZ, P. Y CUADRADO GUIRADO, I. (2006). Actitudes de aculturación y prejuicio: la perspectiva de autóctonos e inmigrantes. *Psicothema*, Vol. 18, nº 2, 187-193.

- NEUENDORF, K. A. (2002). *The content analysis guidebook*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- O'SULLIVAN, S. K., y WILSON, W. J. (1988). Race and ethnicity, en N. J. SMELSER. *Handbook of sociology*, Newbury Park: Sage.
- OLIVER, J. (2003). *La inmigración en España: pasado, presente y futuro*. Informe laboral de la ETT Manpower.
- ORTIZ, M., y HARWOOD, J. (2007). A social cognitive theory approach to the effects of mediated intergroup contact on intergroup attitudes. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 51(4), 615-631.
- OXMAN, C. (1998). *La entrevista de investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Eudeba.
- PADILLA, G. (2012). Renacer histórico de la ficción histórica. En PUEBLA, B., CARRILLO, E. e IÑIGO, A.I. (ed. Lit.), *Ficcioneando: series de televisión a la española* (pp. 39-54). Madrid: Fragua.
- PÁEZ, D. (2004). Relaciones intergrupales. En D. PÁEZ, I. FERNÁNDEZ, S. UBILLOS y E. ZUBIETA (Coords.). *Psicología social, cultura y educación* (pp. 752-768). Madrid: Pearson Educación.
- PALACIO, M. (2008). *Historia de la televisión en España*. Madrid: Gedisa.
- PALUCK, E. L. (2009). Reducing Intergroup Prejudice and Conflict Using the Media: A Field Experiment in Rwanda, *Journal of Personality and Social Psychology*, 96, 574-587.
- PAOLINI, S., HEWSTONE, M., CAIRNS, E. y VOICI, A. (2004). Effects of direct and indirect cross-group friendships on judgments of Catholics and Protestants in Northern Ireland: The mediating role of an anxiety-reduction mechanism. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 30, 770-786.
- PARK, S. Y. (2012). Mediated intergroup contact: concept explication, synthesis, and application. *Mass Communication and Society*, 15(1), 136-159.
- PÉREZ YRUELA, M., y DESRUES, T. (2006). *Opinión de los españoles en materia de racismo y xenofobia*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, OBERAXE.
- PÉREZ YRUELA, M., y DESRUES, T. (2007). *Opinión de los españoles en materia de racismo y xenofobia*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, OBERAXE.

- PETTIGREW, T. F. (1958). Personality and sociocultural factors in intergroup attitudes: A cross-national comparison. *Journal of Conflict Resolution*, 2, 29-42.
- PETTIGREW, T. F. (1959). Regional differences in anti-Negro prejudice. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 59, 28–36.
- PETTIGREW, T. F. (1979). The ultimate attribution error: Extending Allport's cognitive analysis on prejudice. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 5, 461-476.
- PETTIGREW, T. F. (2009). Contact' secondary transfer effect: Do intergroup contact effects spread to non participating outgroups? *Social Psychology*, 40(2), 55–65.
- PETTIGREW, T. F., JACKSON, J. S., BEN BRIKA, J., LEMAINÉ, G., MEERTENS, R. W., WAGNER, U. y ZICK, A. (1998). Outgroup prejudice in Western Europe. En STROABE, W. y HEWSTONE, M. (Eds.), *European Review of Social Psychology*, 8, (pp. 241-27). Chichester: Wiley.
- PETTIGREW, T., y MEERTENS, R. W. (1995). Subtle and blatant prejudice in Western Europe, *European Journal of Social Psychology*, 25, 57-75.
- PETTIGREW, T. F., y TROPP, L. R. (2000). Does intergroup contact reduce prejudice? Recent meta-analytic findings. En S. OSKAMP (Ed.), *Reducing prejudice and discrimination: Social psychological perspectives* (pp. 93–114). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- PETTIGREW, T. F., y TROPP, L. R. (2006). A meta-analytic test of intergroup contact theory. *Journal of Personality and Social Psychology*, 90(5), 751-783.
- PETTIGREW, T. F., y TROPP, L. (2008). How does intergroup contact reduce prejudice? Meta-analytic tests of three mediators. *European Journal of Social Psychology*, 38, 922-934.
- PETTIGREW, T. F., WAGNER, U., CHRIST, O., y STELLMACHER, J. (2007). Direct and indirect intergroup contact effects on prejudice: A normative interpretation. *International Journal of Intercultural Relations*, 31(4), 411–425.
- PORTES, A. y RUMBAUT, R. G. (2010). *América inmigrante*. Barcelona: Anthropos.
- POSTMES, T., HASLAM, S. A., y SWAAB, R. I. (2005). Social influence in small groups: An interactive model of social identity formation. *European Review of Social Psychology*, 16(1), 1-42.

- POTTER, W. (1994). Cultivation theory and research. *Journalism Monographs*, 147, 1-3.
- POTTER, W. J. y WARREN, R. (1998). Humor as camouflage of televised violence. *Journal of Communication*, 48(2), 40-57.
- PRATS, E. e HIGUERAS, E. (2006) Crítics però dependents: com interpreta la gent jove les notícies de televisió (l'impacte dels fets de Ceuta i Melilla), *Quaderns del CAC*, 23-24. Recuperado el 20/10/2011, Disponible a:
http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/q23-24grem.pdf
- PREACHER, K. J. y HAYES A. F. (2004). SPSS and SAS procedures for estimating indirect effects in simple mediation models. *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers*, 36(4), 717-731.
- PREACHER, K. J. y HAYES, A. F. (2008). Asymptotic and resampling strategies for assessing and comparing indirect effects in multiple mediator models. *Behavior Research Methods*, 40(3), 879-891.
- PRICE, V., TEWKSBUURY, D. y POWERS, E. (1997). Switching trains of thought. The impact of news frames on reader's cognitive responses. *Communication Research*, 24 (5), 481-506.
- PROPP, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- QUILLIAN, L. (1995). Prejudice as a response to perceived group threat: population composition and anti-immigrant and racial prejudice in Europe. *American Sociological Review*, 60, 586-611.
- QUIN, R. y MCMAHON, B. (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid: La Torre.
- RADA, J. A. (2000). A new piece to the puzzle: Examining effects of television portrayals of African Americans. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 44, 704-715.
- RIFFE, D., LACY, S. y FICO, F. (1998). *Analyzing Media Messages*. New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- ROCA, T. (1995). Comedia de situación. En SGAE (1995): *Ficción televisiva: series*. (pp. 59-69). Madrid: Espacio SGAE Audiovisual.
- RODA FERNANDEZ, R. (1989). *Medios de comunicación de masas. Su influencia en la sociedad y en la cultura contemporáneas*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- RODRIGO ALSINA, M. (1999). *Comunicación intercultural*. Barcelona: Antropos.

- RODRÍGUEZ, A. (1996). Psicología Social de los prejuicios. En J. L. ÁLVARO, A. GARRIDO y J. R. TORREGROSA (Coords.), *Psicología Social Aplicada* (pp. 295-315). Madrid: McGraw-Hill.
- RODRÍGUEZ DE FONSECA, F. J. (2009). *Cómo escribir diálogos para cine y televisión*. T&B Editores: Madrid.
- ROMER, D., JAMIESON, K. H. y DE COTEAU, N. J. (1998). The treatment of persons of color in local television news. Ethnic blame discourse or realistic group conflict?, *Communication Research*, 25(3), 286-305.
- RUEDA, J.F. y NAVAS, M.S. (1996). Hacia una evaluación de las nuevas formas del prejuicio racial: las actitudes sutiles del racismo, *Revista de Psicología Social*, vol. 11, núm. 2, 131-149.
- RUIZ COLLANTES, X., FERRÉS, J., OBRADORS, M., PUJADAS, E. y PÉREZ, O. (2006). La imatge pública de la immigració a les sèries de televisió. *Quaderns del CAC*, nº 23-24, 103-126.
- RUS, A. y MADRID, D. (1998). An Overview of Prejudices: Some Spanish studies. *International Journal of Political Psychology and Political Socialization*, 7 (1-2), 117-130.
- SALÓ, G. (2003). *¿Qué es eso del formato? Como nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa.
- SALOMON, G. (1977). Effects of Encouraging Israeli Mothers to Co-observe "Sesame Street" with Their Five-Year-Olds. *Child Development*, Sep 1977, Vol. 48 Issue 3, 1146-1151. Consultado el 09/01/2013, Disponible en, <http://www.eric.ed.gov/PDFS/ED086174.pdf>
- SAMSON, A. y MEYER, Y. (2010). Perception of aggressive humor in relation to gelotophobia, gelotophilia, and katagelasticism. *Psychological Test and Assessment Modeling*, Volume 52, 217-230.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2006). Conflicto y guión cinematográfico. En HUERTA, M. Á. y SANGRO, P., *Guión de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace* (pp. 17-40). Salamanca: Ediciones de la Universidad Pontificia.
- SANDERS, M. S. y RAMASUBRAMANIAN, S. (2012). Stereotype content and the African American viewer: An examination of African-Americans' stereotyped perceptions of fictional media characters. *Howard Journal of Communication*, 23(1), 17-39.

- SANGRO, P. (2005). El piloto de las series de televisión: análisis de “Aída”, primera “spin off” española, en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 25.
- SANGRO, P. (2006). Cartas marcadas en la comedia cinematográfica. En HUERTA, M. Á. y SANGRO, P., *Guión de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace* (pp. 71-88). Salamanca: Ediciones de la Universidad Pontificia.
- SANGRO, P. (2007). Sinopsis: un vistazo a la creación de nuestras series. En HUERTA, M. Á. y SANGRO, P., *Guión de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace* (pp. 27-49). Salamanca: Ediciones de la Universidad Pontificia.
- SANTAMARÍA, E. (2002). *La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la inmigración no comunitaria*. Barcelona: Anthropos.
- SCHEUFELE, D. A. (2000). Agenda-setting, priming, and framing revisited: Another look at cognitive effects of political communication. *Mass Communication and Society*, 3 (2 y 3):297-316.
- SCHIAPPA, E., GREGG, P. B., y HEWES, D. E. (2005). The parasocial contact hypothesis. *Communication Monographs*, 72, 92-115.
- SEARS, D. O. (1988). Symbolic racism. En P. A. KATZ y D. A. TAYLOR (eds.), *Eliminating racism: profiles in controversy* (pp.53-84). Nueva York: Plenum.
- SEARS, D. O. (1998). Racism and politics in the United States. En J. L. EBERHARDT y S. T. FISKE. *The problem and the response* (pp. 76-100). Thousand Oaks, California: Sage.
- SEARS, D. O. (2005). Inner conflict in the political psychology of racism. En J. F. DOVIDIO, P. GLICK y L. A. BUDMAN, *On the nature of prejudice. Fifty years after Allport* (pp. 343-358). Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- SEGER, L. (1992). *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Ediciones Rialp.
- SEGER, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- SEITER, E. (1986). Stereotypes and the media: a re-evaluation. *Journal of Communication*, 36(4), 14-26.

- SGAE (1995). *Ficción televisiva: series*. Madrid: Espacio SGAE Audiovisual.
- SGAE (2011). *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2011*. Madrid: SGAE.
- SHANAHAN, J., y MORGAN, M. (1999). *Television and its viewers: Cultivation theory and research*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- SHERIF, M. (1966). *In Common Predicament: Social Psychology of Intergroup Conflict and Cooperation*. Boston: Houghton Mifflin.
- SHRUM, L. J. (2002). Media consumption and perceptions of social reality: effects and underlying processes. En J. BRYANT y D. ZILLMANN (Comps.), *Media effects. Advances in theory and research* (pp. 69-96). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- SIGNORIELLI, N. (1983). The demography of the television world. En G. MELISCHEK, K.E. ROSENGREN y J. STAPPERS (Eds.), *Cultural indicators: An international symposium* (pp. 53-73). Viena: The Austrian Academy of Sciences.
- SIGNORIELLI, N. (2001). Television's gender role images and contribution to stereotyping. En D. G. SINGER y J. L. SINGER (Eds.), *Handbook of Children and the Media* (pp. 341-358). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- SIGNORIELLI, N., y MORGAN, M. (1990). *Cultivation analysis: New directions in media effects research*. Newbury Park, CA: Sage.
- SLATER, M. D. (2002). Entertainment education and the persuasive impact of narratives. En M. C. GREEN, J. J. STRANGE y T. C. BROCK (Eds.), *Narrative impact. Social and cognitive foundations* (pp. 157-181). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- SLATER, M. D. y ROUNER, D. (2002). Entertainment-education and elaboration likelihood: understanding the processing of narrative persuasion. *Communication Theory*, 12(2), 173-191.
- SMITH, V. (2006). La psicología social de las relaciones intergrupales: modelos e hipótesis. *Actualidades en Psicología*, 20, 2006, 45-71.
- SMITHERMAN-DONALDSON, G., y VAN DIJK, T.A. (1988). *Discourses and Discrimination*. Detroit, MI: Wayne State University Press.

- SOLÉ, C. y HERRERA, E. (1991). *Trabajadores extranjeros en Catalunya. ¿Integración o Racismo?*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, Editorial Siglo XXI.
- SOLÉ, C., PARELLA, S., ALARCÓN, A., BERGALLI, V., y GIBERT, F. (2000). El impacto de la inmigración en la sociedad receptora, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, 90, 131-157.
- SORIA, M., GUERRA, M., GIMÉNEZ, I. y ESCANERO, J. F. (2006). La decisión de estudiar medicina: características. *Educación Médica*, vol.9 no.2.
- SOURIAU, E. (1950). *Les 200.000 situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
- STATHI, S., y CRISP, R. J. (2008). Imagining intergroup contact promotes projection to outgroups. *Journal of Experimental Social Psychology*, 44, 943–957.
- STEPHAN, W. G. y STEPHAN, C. (1985). Intergroup anxiety. *Journal of Social Issues*, 41, 157-176.
- TAJFEL, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder.
- TAJFEL, H., y TURNER, J. C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. En W. AUSTIN y S. WORCHEL (Eds.), *The social psychology of intergroup relations* (pp. 33–47). Monterey, CA: Brooks/Cole.
- TAMBORINI, R., MASTRO, D. E., CHORY-ASSAD, R. M. y HUANG, R. H. (2000). The color of crime and the court: A content analysis of minority representation on television. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 77, 639-653.
- TAN, A., FUJIOKA, y LUCHT, N. (1997). Native American stereotypes, TV portrayals, and PersonalContact. *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 74, 265-284.
- TAYLOR, S. J. y BOGDAN, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- TORRADO, S. y CASTELO, C. (2005). Series de ficción de producción nacional y telespectadores: un negocio en bandeja, en *Comunicar*, nº25.
- TREPTE, S. (2006). Social identity theory. En J. BRYANT y P. VORDERER (Eds.), *Psychology of entertainment* (pp. 255-271). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

- TURNER, R. N., y CRISP, R. J. (2010). Imagining intergroup contact reduces implicit prejudice. *British Journal of Social Psychology*, 49(1), 129-142.
- URRA, J., CLEMENTE M. y VIDAL, A. (2000). *Televisión: impacto en la infancia*. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- VALKENBURG, P. M., SEMETKO, H. A. y de VREESE, C. H. (1999). The effects of news frames on readers' thoughts and recall. *Communication Research*, 26 (5), 550-569.
- VALLES, M. S., CEA D'ANCONA, M. A. e IZQUIERDO, A. (1999). *Las encuestas sobre inmigración en España y en Europa*. Madrid: IMSERSO.
- VAN DER VOORT, T. H. A. (1986). *Television violence: A child's eye view*. Netherlands: Elsevier Science Publisher.
- VAN DIJK, T. A. (1983). *La ciencia del texto*. Buenos Aires: Ariel.
- VAN DIJK, T. A. (1987). *Communicating racism. Ethnic prejudice in thought and talk*. Newbury Park, California: Sage.
- VAN DIJK, T. A. (1989). Race, riots and the press. An analysis of editorials in the British press about the 1985 disorders, *Gazette*, nº 43, 229-253.
- VAN DIJK, T. A. (1991). *Racism and the Press*. London: Routledge.
- VAN DIJK, T. A. (1994). Análisis crítico del discurso. *Cátedra Unesco*. Recuperado el 5 de junio de 2012, disponible en www.geocities.com/estudiscurso/vandijk_acd.html
- VAN DIJK, T. A. (1996). Análisis del discurso ideológico. En Versión (México D.F.), 6, 15-43.
- VAN DIJK, T. A. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Paidós: Barcelona.
- VAN DIJK, T. A. (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Gedisa.
- VAN DIJK, T. A. (2008). Racismo, prensa e Islam, *Derechos Humanos*, nº 5, 18-20. Recuperado el 5 de junio de 2012, disponible en <http://www.oberaxe.es/documentacion/?page=3>

- VAN GORP, B. (2005). Where is the frame? Victims and intruders in the Belgian press coverage on the asylum issue, *European Journal of Communication*, vol. 20, nº 4, 484-507.
- VERTELE (2009). “*Farmacia de Guardia*”: remake después de 15 años en Antena 3. Recuperado el 15 de marzo de 2012, disponible en <http://www.vertele.com/noticias/farmacia-de-guardia-remake-despues-de-15-anos-en-antena-3/>
- VILCHES, L., BERCIANO, R., LACALLE, C., ALGAR, S. Y POLO, S. (2000). Menos familia y más policía, *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº 9.
- VILLARREAL, F. y WAGMAN, D. (2001). *Gitanos y discriminación: un estudio transnacional*. Madrid: Fundación Secretariado General Gitano.
- WALKER, I., y PETTIGREW, T. F. (1984). Relative privation theory: an overview and conceptual critique, *British Journal of Social Psychology*, 23, 301-310.
- WARDLE (1992). Supporting biracial children in the school setting. *Treatment of children* 15, 163-172
- WATSON, D., CLARK, L. A. y TELLEGEN, A. (1988). Development and validation of brief measures of positive and negative affect: the PANAS scale. *Journal of Personality and Social Psychology*, 54(6), 1063-1070.
- WEBER, M. (1944). *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WEBSTER, A. (1998). *Estadística aplicada a la Empresa y a la Economía*. México: Ed. McGraw-Hill.
- WETHERELL, M. (1996). Group conflict and the social psychology of racism, en M. WETHERELL. *Identities groups and social issues*. Londres: Sage, 203-217.
- WIEVIORKA, M. (1992). *El espacio del racismo*. Barcelona: Paidós.
- WIEVIORKA, M. (2009). *El racismo: una introducción*. Madrid: Gedisa.
- WILLIAMS, MARSHA E. y CONDRY, JOHN C. (1989). Living Color Minority Portrayals and Cross-Racial Interactions on Television. Washington, D.C.: ERIC Clearinghouse.
- WRIGHT, S. C., ARON, A., y BRODY, S. M. (2008). Extended contact and including others in the self: Building on the Allport/Pettigrew legacy. En U. WAGNER, L.

R. TROPP, G. FINCHILESCU, y C. TREDOUX (Eds.), *Improving intergroup relations: Building on the legacy of Thomas F. Pettigrew* (pp. 143–159). Malden, MA: Blackwell Publishing.

WRIGHT, S. C., ARON, A., MCLAUGHLIN-VOLPE, T., y ROPP, S. A. (1997). The extended contact effect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 73, 73–90.

WRIGHT, J. C., y HUSTON, A. C. (1995). *Effects of educational TV viewing of lower-income preschoolers on academic skills, school readiness, and school adjustment one to three years later. (Report to Children's Television Workshop)*. Lawrence, KS: University of Kansas, Center for Research on the Influences of Television on Children.

ZILLMANN, D. (1980). Anatomy of suspense. En P.H. TANNENBAUM (Ed). *The entertainment function of television* (pp. 133-163). Hillsdale, Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum.

Series

- Abogados* (Telecinco, 2001)
- Abuela de verano* (TVE, 2005)
- Acusados* (Telecinco, 2009-2010)
- Águila Roja* (La 1, 2009-Actualidad)
- Aída* (Telecinco, 2005-Actualidad)
- Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002)
- ¡Ala Dina!* (TVE, 2000-2002)
- Amar en tiempos revueltos* (La 1, 2005-2012)
- Ana y los siete* (La 1, 2002-2005)
- Ángel o demonio* (Telecinco, 2011)
- Antivicio* (Antena 3, 2000)
- Aquí no hay quien viva* (Antena 3, 2003-2006)
- Bandolera* (Antena 3, 2011-Actualidad)
- Bones* (Fox, 2005-Actualidad)
- BuenAgente* (La Sexta, 2011)
- C.S.I.* (CBS, 2000-Actualidad)
- Casi perfectos* (Antena 3, 2004-2005)
- Castle* (ABC, 2009-Actualidad)
- Cheers* (NBC, 1982-1993)
- Cheers* (Telecinco, 2011)
- Compañeros* (Antena 3, 1998-2002)
- Con el culo al aire* (Antena 3, 2012-Actualidad)
- Cosas de casa* (ABC, 1989-1998)
- Crematorio* (Canal Plus, La Sexta, 2010)
- Criando malvas* (ABC, 2007-Actualidad)
- Cuenta atrás* (Cuatro, 2007-2008)
- Cuéntame* (La 1, 2001-Actualidad)
- Doctor Mateo* (Antena 3, 2009-2011)
- Dos de Mayo* (Telemadrid, Canal 9 y Canal Sur, 2008)
- El barco* (Antena 3, 2011- Actualidad)
- El comisario* (Telecinco, 1999-2009)
- El grupo* (Telecinco, 2000-2001)
- El internado* (Antena 3, 2007-2010)
- El pantano* (Antena 3, 2003)
- El secreto de Puente Viejo* (Antena 3, 2011-Actualidad),
- El síndrome de Ulises* (Antena 3, 2007-2008)
- En buena compañía* (Autonómicas, 2006)
- Estados alterados Maitena* (La Sexta, 2008-2010)
- Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995)
- Física o Química* (Antena 3, 2008-2011)
- Fraiser* (NBC, 1993-2004)
- Friends* (NBC, 1994-2004)
- Fuera de Lugar* (TVE, 2008)

- Gavilanes* (Antena 3, 2010-2011)
- Génesis: en la mente del asesino* (Cuatro, 2006-2007)
- Gran Hotel* (Antena 3, 2011-Actualidad)
- Gran Reserva* (La 1, 2010-Actualidad)
- Guante Blanco* (La 1, 2008)
- Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010)
- Herederos* (La 1, 2007-2009)
- Hermanos y detectives* (Telecinco, 2007-2009)
- Hispania* (Antena 3, 2010-Actualidad)
- Homicidios* (Telecinco, 2011)
- Hospital central* (Telecinco, 2000-2012)
- Javier ya no vive solo* (Telecinco, 2001-2003)
- Joey* (NBC, 2004)
- La familia Mata* (Antena 3, 2007-2009)
- La fuga* (Telecinco, 2012)
- La hora de Bill Cosby* (NBC, 1984-1992)
- La pecera de Eva* (Telecinco, La Siete, Factoría de Ficción, 2010-2011)
- La piel azul* (Antena 3, 2010)
- La que se avecina* (Telecinco, 2007-Actualidad)
- La reina del Sur* (Antena 3, 2011)
- La Señora* (La 1, 2008-2010)
- Lex* (Antena 3, 2008)
- Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010)
- Los Misterios de Laura* (La 1, 2009-Actualidad)
- Los protegidos* (Antena 3, 2010-2012)
- Los Quién* (Antena 3, 2011)
- Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008)
- Luna, el misterio de Calanda* (Antena 3, 2012-Actualidad)
- Manos a la obra* (Antena 3, 1998-2001)
- Médico de familia* (Telecinco, 1995-1999)
- Menudo es mi padre* (Antena 3, 1996-1997)
- MIR* (Telecinco, 2007-2009)
- Mis adorables vecinos* (Antena 3, 2004-2006)
- Mujeres* (La 2, 2000)
- Parejología 3x2* (Telecinco, 2011-2012)
- Pasión de Gavilanes* (Antena 3, 2003-2004)
- Pelotas* (La 1, 2009-2010)
- Pepa y Pepe* (TVE, 1995)
- Perdidos* (ABC, 2004-2010)
- Periodistas* (Telecinco, 1998-2002)
- Piratas* (Telecinco, 2011)
- Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000-2003)
- Por fin solos* (Antena 3, 1995)
- Primos Lejanos* (ABC, 1986-1993)

- Punta escarlata* (Telecinco, 2011)
- Quart* (Antena 3, 2007)
- Querido maestro* (Telecinco, 1997-1998)
- Raquel busca su sitio* (TVE, 2000)
- SMS* (La Sexta, 2006-2007)
- The Honeymooners* (CBS, 1952-1956)
- Tierra de Lobos* (Telecinco, 2010-Actualidad)
- Toledo: cruce de destinos* (Antena 3, 2012)
- UCO: Unidad Central Operativa* (La 1, 2009)
- Un mundo diferente* (NBC, 1987-1993)
- Un paso adelante* (Antena 3, 2000-2002)
- Verano Azul* (TVE, 1981-1982)
- Vientos de Agua* (Telecinco, 2006)
- 14 de abril. La república* (La 1, 2011).
- 7 vidas* (Telecinco, 1999-2006)

Películas

- 25 Kilates* (Patxi Amezcua, 2009)
- Caja 507* (Enrique Urbizu, 2002)
- Caminos cruzados* (Manuel Poirier, 2004)
- Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986)
- Eclipse* (David Slade, 2010)
- El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001)
- El Intercambio* (Clint Eastwood, 2008)
- La búsqueda* (Jon Turteltaub, 2004)
- La condesa rusa* (James Ivory, 2005)
- La distancia* (Iñaki Dorronsoro, 2006)
- La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez-Cabezudo, 2006)
- La vida manchada* (Enrique Urbizu, 2003)
- Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002)
- No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011)
- Segundo Asalto* (Daniel Cebrián, 2005)
- Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003)
- Un puente lejano* (Richard Attenborough, 1977)
- Vacas* (Julio Médem, 1992)

Tv movies

23-F. Historia de una traición (Antena 3, 2009)

Clara Campoamor, la mujer olvidada (La 1, 2011)

El asesinato de Carrero Blanco (La 1, 2011)

Isabel, mi reina (La 1, 2012)

La princesa de Éboli (Antena 3, 2011)

Tres días de abril (La 1, 2011)