

Martínez Fernández, Ángela

El coaching de la periferia : la clase obrera como monstruo en los makeover shows

Études romanes de Brno. 2024, vol. 45, iss. 4, pp. 87-104

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2024-4-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.81315>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 20. 02. 2025

Version: 20250219

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

El *coaching* de la periferia. La clase obrera como monstruo en los *makeover shows*

The *coaching* of the Periphery. The working Class as a Monster in the *Society of Spectacle*

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ [angela.martinez@uib.cat]

Universitat de les Illes Balears, España

RESUMEN

El presente artículo analiza el estado de debilitamiento actual que sufre el análisis de clase y la hipotética “muerte” de la clase obrera, es decir, parte de un marco contextual en el que lo obrero está puesto en duda (Olin Wright 2018). Junto a los discursos del espacio social, la cultura también interviene y reproduce ese estado de confusión, debilitamiento y estigmatización a través de productos que moldean el referente obrero en direcciones ideológicas distintas. Así, el territorio cultural del nuevo milenio interviene en las batallas por el sentido de la clase obrera y esgrime dos posibilidades: la revitalización del referente obrero o la negación e invisibilización en pro de otras estructuras de pensamiento que no utilizan la clase social como eje. En esta segunda variante, considerada hegemónica en las últimas décadas, emerge una corriente específica que utiliza la “monstrificación” (Jaume Peris Blanes 2019) para asociar lo obrero con los valores abyectos de los monstruos de la ficción. De esta forma, las lógicas culturales relacionan a la clase obrera con características de lo monstruoso y refuerzan imaginarios demonizadores que sirven para proyectar prejuicios hacia los estratos sociales obreros. Utilizamos, como paradigma del funcionamiento, una propuesta cinematográfica (*Las colinas tienen ojos* 2006) y observamos cómo sus lógicas de *monstrificación* se reproducen en España a partir de los programas de telerrealidad (*Hermano mayor* 2009). Nos preguntamos, pues, en qué medida las herramientas utilizadas por el cine de terror estadounidense pueden verse traducidas en los *makeover shows* más populares de la última década (Mercè Oliva 2013), aquellos en los que la clase obrera abyecta es el objeto de la representación. El artículo rastrea, en definitiva, las formas que la cultura utiliza para intervenir en los procedimientos de debilitamiento de la clase obrera.

PALABRAS CLAVE

Clase obrera; monstruos; terror; *coaching*; *Hermano mayor*

ABSTRACT

This article analyzes the current state of weakening suffered by the class analysis and the hypothetical “death” of the working class, that is, it starts from a contextual framework in which the working-class is put in doubt (Olin Wright 2018). Along with the discourses of the social space, culture also intervenes and reproduces this state of confusion, weakening and stigmatization through products that shape the working-class referent in different ideological directions. Thus, the cultural territory of the new millennium intervenes

in the battles for the meaning of the working class and wields two possibilities: the revitalization of the working class referent or the negation and invisibilization in favor of other structures of thought that do not use the social class as an axis. In this second variant, considered hegemonic in recent decades, a specific current emerges that uses “monstrification” (Jaume Peris Blanes 2019) to associate the working class with the abject values of the monsters of fiction. In this way, cultural logics relate the working class with characteristics of the monstrous and reinforce demonizing imaginaries that serve to project prejudices towards the working class social strata. We use, as a paradigm of how this works, a cinematographic proposal (*Las colinas tienen ojos* 2006) and observe how its logics of monstrification are reproduced in Spain through reality television programs (*Hermano mayor* 2009). We wonder, then, to what extent the tools used by American horror cinema can be translated into the most popular makeover shows of the last decade (Mercè Oliva 2013), those in which the abject working class is the object of representation. The article traces, in short, the forms that culture uses to intervene in the procedures of weakening the working class.

KEYWORDS

Working class; monsters; terror; *coaching*; *Hermano mayor*

RECIBIDO 2024-02-07; ACEPTADO 2024-08-29

Este artículo ha sido realizado con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (APOSTD) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: APOSTD/2021/235). Universitat de València y Universidad de Alcalá.

1. ‘La clase obrera es el sitio del que se quiere escapar’. Procesos de demonización en la cultura

En la primera década de los años dos mil, el cineasta Alexandre Aja lleva a cabo el estreno de dos películas de referencia dentro del cine de terror internacional: *The Hill Have Eyes* (2006) y *The Hill Have Eyes II* (2007). En esta relectura del clásico de Wes Craven, unos personajes deformados y crueles secuestran y asesinan a una familia americana que viaja por el desierto de Nuevo México y, en la segunda parte, atentan contra un grupo enviado de la Guardia Nacional de los Estados Unidos. El eje central de la película reside, precisamente, en su codificación “monstruosa” de lo obrero. Esto es, las pulsiones terroríficas, aquello que espanta al espectador y siembra el caos en la trama, son monstruos procedentes de los estratos obreros, antiguos mineros que han quedado abandonados tras la deslocalización y el desmontaje de sus centros laborales. Así, el *film* presenta “a una múltiple variedad de seres monstruosos, que encarnan en la ficción los miedos y ansiedades generados por el carácter incontrolable de estos grupos de población y que contribuyen, al mismo tiempo, a consolidar dichos miedos y angustias sociales” (Peris Blanes 2019: 270).

En una línea similar, un año antes, George A. Romero estrena *La tierra de los muertos vivientes* (2005)¹, donde el ejército de zombis se corresponde con la población obrera que queda fuera

1 La película de George A. Romero presenta una sociedad dividida entre los muertos y los vivos. En torno a la ciudad amurallada de las clases altas (Fiddler’s Green), habitan las masas de población trabajadora en condiciones de precariedad e insalubridad y, más allá del espacio delimitado por vallas eléctricas y el paso del río, se encuentran los no-vivos, un conjunto de zombis que aterroriza a la ciudad y representa la posibilidad del contagio: “Se trata,

de la ciudad vallada; o, asimismo, la aclamada serie *Black Mirror* incluye en su tercera temporada el episodio “La ciencia de matar” (2016)², en el que los soldados asesinan a los excedentes de población industrial que han sido expulsados de los perímetros de la ciudad y que ahora son vistos como “insectos” peligrosos. Las producciones coinciden, pues, al utilizar los códigos del cine de terror en torno a una figura concreta: el monstruo-obrero, a través del cual se canalizan los miedos y las angustias sociales. Todas ellas, pensamos, permiten rastrear el crecimiento de una ruta de representación que, con mayor intensidad en el nuevo milenio, monstrifica lo obrero y estigmatiza sus sentidos³.

Esa ruta, no obstante, responde a un procedimiento más amplio y debe ser entendida como resultado de un estado histórico conflictivo. Las transformaciones estructurales e identitarias afianzadas a lo largo de la década de los años noventa obligan a pensar en la clase social como una categoría ya disputada o ausente en el escenario social y político. La fuerza argumental a la hora de pensar en las clases no reside tanto en sus matices de definición (¿qué son?), sino más bien en la posibilidad de proclamar su desaparición o defender su existencia (¿existen o no existen?). La disputa se encuentra en otro estadio distinto al que tenía en el siglo XX y adquiere un cariz que, según Olin Wright (2018), parece definitivo frente a otros momentos históricos debido a la expansión totalitaria del sistema neoliberal. Nos encontramos, pues, en un escenario en el que las clases sociales parecen no tener cabida, están condenadas al fracaso o, por lo menos, se piensan con fecha de caducidad. Es por ello que los debates académicos o populares comienzan a desplazar la categoría en pro de otras nociones (precariado, microclases) y prescinden de la clase como noción útil para comprender el mundo. Podríamos decir, entonces, que las lógicas y estructuras dominantes en el nuevo milenio dificultan las formas de pensamiento atravesadas u orientadas por el análisis de clase y, con ello, cuestionan la existencia misma de la clase obrera⁴. El estado

sin duda, de una poderosa metáfora de la desigualdad radical de la ciudad contemporánea, en la que diferentes barreras arquitectónicas y espaciales dividen socialmente a los diferentes estratos de población” (Peris Blanes 2019: 268). En la reproducción ficcional que Romero realiza de la ciudad contemporánea, el zombi llamado *Bid Daddy* (Eugene Clark) adquiere una importancia significativa. El monstruo, “afroamericano y vestido con un mono de trabajo industrial” (2019: 269), es el encargado de iniciar un proceso de autoaprendizaje y liderazgo del grupo de los no-vivos. *Big Daddy*, en un gesto poco común dentro de las representaciones contemporáneas del zombi, adquiere conciencia nuevamente, ya como sujeto monstrificado, de su capacidad para utilizar las herramientas y lidera, con ellas, “una suerte de revolución zombi que culmina con la toma violenta de esa ciudad de la que habían sido excluidos” (2019: 269).

- 2 El episodio transcurre en un futuro distópico en el que el soldado *Stripe*, perteneciente a una organización militar altamente tecnologizada, lleva a cabo la misión de exterminio de los mutantes, denominados “cucarachas”. El protagonista, a pesar de su efectividad y el reconocimiento del escuadrón, sufre una crisis identitaria con su cometido y descubre, hacia el final de la trama, que el implante neuronal que todos ellos tienen integrado bajo la piel modifica su visión de la realidad; en lugar de exterminar “cucarachas”, los soldados acribillan a población civil en riesgo de exclusión.
- 3 No obstante, cabe señalar que no todas ellas presentan el mismo sentido político en relación con el monstruo. En algunos casos, la dirección ideológica es claramente demonizadora, mientras que en otros casos dicha dirección queda abierta, sometida a la duda.
- 4 Dada la limitación de espacio en el presente artículo, no podemos entrar de lleno en el debate sobre la definición de la ‘clase obrera’. No obstante, la concepción que manejamos se encuentra en sintonía con los postulados de Pierre Bourdieu (2002, 2007, 2010) y de Eric Olin Wright (2018), quienes comprenden ‘la clase obrera’ a partir de un ‘haz de relaciones’ que desborda el eje productivista y laboral. Para más información, véase: Martínez Fernández, Ángela (2020).

de confusión, no obstante, se reproduce también en el interior del campo cultural⁵ y da lugar a la emergencia de dos tipos de narrativas culturales que pugnan entre sí: las narrativas para la disputa y las narrativas de la carencia (Martínez Fernández 2021)⁶.

Mientras que las primeras tratan de revitalizar las clases y otorgarles un sentido acorde a las transformaciones del nuevo siglo, las segundas afianzan su desmoronamiento, vehiculan valores negativos o directamente invisibilizan todo aquello que toque al referente obrero. Unas defienden su existencia y otras apuntalan su desaparición y su caducidad. En el estudio que aquí nos ocupa, nos centraremos específicamente en una de las variantes que acontecen en el interior de las narrativas de la carencia. Aquella que para debilitar el referente obrero lleva a cabo lógicas de demonización y lo asocia con referencias terroríficas y monstruosas. O en palabras de Belén Gopegui, refuerza la idea de que “la clase obrera [...] es el sitio del que se quiere escapar” (2019: *en línea*). Así, pues, a medida que comprendemos cómo funcionan los productos culturales que demonizan y monstrifican lo obrero, observamos a su vez qué efectos palpables generan en el espacio social. Esto es: cómo los discursos culturales que asocian lo obrero con lo monstruoso sirven para apuntalar los relatos clasemedianistas y las dinámicas privatizadoras del neoliberalismo. Las narrativas sociales y culturales, pensamos, se conjugan en una dirección ‘desobrerizadora’.

Siguiendo a Owen Jones, la dialéctica clasemedianista que irrumpe con más fuerza en el nuevo milenio se sostiene en un doble movimiento: por un lado, el deseo de aspiración social hacia las clases medias y, por otro lado, el sentimiento de separación con el referente de la clase obrera. Así, el derrumbe de lo obrero en el nuevo milenio viene provocado por un movimiento bidireccional que se retroalimenta. Para que el deseo aspiracional se produzca, tiene que haber antes un distanciamiento con respecto a lo obrero como identidad *no-deseada*. O dicho de otro modo, la estigmatización es el paso previo a las retóricas de la ascensión social: “Demonizar a los de abajo ha sido un medio conveniente de justificar una sociedad desigual a lo largo de los siglos” (Jones 2011: 19). Según el autor, la demonización de lo obrero, su conversión en monstruo, acentúa el desplazamiento masivo hacia las clases medias. Hay una sintonía, pues, entre aquello que sucede en el campo cultural y los procesos identitarios del plano social. Para pensar en ello, seguimos en este punto los postulados del investigador Jaume Peris Blanes (2019), quien identifica dos procesos culturales en la expansión de una imagen abyecta de lo obrero: la monstrificación y las estéticas inmunitarias.

El autor entiende por monstrificación el proceso cultural que *traduce* las lógicas sociales demonizadoras a los códigos culturales del cine, la novela, el cómic, etc. Las formas de producir monstruos son análogas a los modos de segregación y exclusión social; el efecto que tiene dicho imaginario potencia los valores negativos para criminalizar, legítimamente, a la clase obrera y provocar que el espectador adopte posiciones reaccionarias frente a ese imaginario que, a pesar de ser ficcional, deja entrever una vinculación directa con el plano de lo real. La cultura, afirma, colabora en la normalización y legitimación de la brecha social, perpetúa en gran cantidad

5 Utilizamos el concepto de ‘campo cultural’ en relación con la propuesta de Pierre Bourdieu, para referirnos a un campo con intereses, lógicas y transacciones propias que funciona en correlación con otros campos, y de los Cultural Studies, disciplina que incluye en su interior el análisis de las ‘producciones’ culturales en un sentido amplio que abarca también los reality shows y las películas mencionadas.

6 Para más información sobre los dos tipos de narrativas, véase: Martínez Fernández (2021).

de ocasiones la condición de los desposeídos desde sus propios códigos. En la misma línea, el investigador Luis Pérez Ochando (2019) advierte:

Pero no son demonios, son muchachos, los hijos de un proletariado empobrecido; solo la lente de la cámara los convierte en monstruosos. A finales de la pasada década, y coincidiendo con la crisis financiera, arranca un ciclo que insiste en mostrarnos a los hijos del proletariado como una jauría de fieras [...] El *hoodie horror* es, además, un horror realista. Sus monstruos no son sobrenaturales, son humanos [...] Dispara contra el espectador y provoca en él efectos palpables. Modifica sus valores y le lleva a abrazar valores reaccionarios: leyes más duras, un Estado policial, la pena de muerte, un arsenal en casa [...] Un imaginario que criminaliza al proletariado empobrecido de las sociedades postindustriales. (2019: 2).

Los imaginarios se moldean para crear imágenes abyectas de los restos sociales postindustriales: el derrumbe de lo obrero, la deslocalización y los procesos de transformación materiales se codifican, desde patrones culturales, como escenarios proclives para el nacimiento de los monstruos. En este punto, Peris Blanes afirma que, aunque existen ejemplos que tratan de desmontar los presupuestos hegemónicos y voltear el sentido de lo monstruoso (esto es, utilizar el terror para subvertir las políticas conservadoras y clasistas)⁷, la dinámica dominante apunta en la mayor parte de los casos hacia lo que podríamos denominar una ‘monstrificación desobrerizadora’: es decir, el género de terror se utiliza como escaparate de los miedos y las angustias focalizadas en un colectivo determinado.

Es la monstrificación la que permite que las estéticas inmunitarias tomen forma en el terreno cultural: “Ficciones, pues, que utilizan como material narrativo fundamental el miedo a que la comunidad sea perturbada, deteriorada o contagiada por la aparición de algún agente externo” (2019: 222). Las ficciones inmunitarias utilizan la retórica de la protección de la comunidad como centro de preocupación y emplean a los monstruos en tanto amenazas de la estabilidad. Así, exploran los modos en que las comunidades abyectas (obreras, campesinas, etc.) “pueden poner en riesgo la comunidad, y la tensión entre los argumentos y las prácticas destinadas a erradicarlo” (2019: 222). Las estéticas inmunitarias reproducen argumentos y técnicas represivas para la protección de la comunidad que solo pueden ser validados bajo el pacto ficcional de la cultura: asesinatos, torturas, radicalización de las medidas de seguridad y demás prácticas no-humanitarias, aparecen como aceptables y necesarias en las narraciones puesto que están destinadas a erradicar lo monstruoso y defender a la familia y al colectivo.

Ante el colapso social, “las ficciones posapocalípticas contemporáneas participan sin duda de esa imaginación del desastre [y] construyen una sintaxis narrativa para canalizar, pero también amplificar, las angustias y miedos en torno a la amenaza” (2019: 221). La cultura construye, entonces, estados de excepción narrativos (2019: 223)⁸ donde los sujetos del vacío social irrumpen

7 “Pero también hay ficciones que, trabajando con esos miedos y angustias como material de base, articulan un discurso crítico con la extensión de los dispositivos securitarios o los procesos de militarización social que se legitiman en esos miedos inmunitarios” (Peris Blanes 2019: 222).

8 “Es en ese contexto de excepción narrativa en el que buena parte de estas ficciones introducen, de forma desplazada, la representación de esas vidas que reconocen como propias del vacío social [...] En no pocas de estas ficciones se puede identificar la no muerte del zombi con una versión extremada de las vidas precarias de los excluidos del capitalismo contemporáneo” (Peris Blanes 2019: 223-224).

como amenaza y donde las técnicas para neutralizarlos se radicalizan a partir de procedimientos que no serían válidos en un estado social democrático. Nuestro objetivo, en este punto, es identificar las narraciones culturales que utilizan concretamente a la clase obrera como elemento de terror y, por tanto, advertir cuáles son las estéticas inmunitarias que operan. Utilizaremos, para ello, un ejemplo paradigmático del cine de terror estadounidense (*The Hills Have Eyes I y II* 2006, 2007) para entender su funcionamiento monstrificador y, también, para formular una hipótesis inicial: que sus estándares de representación de lo obrero comparten una cantidad considerable de elementos con algunas muestras culturales producidas en España, especialmente en el interior de la cultura masiva. La película de Aja, lleva a cabo una construcción de la trama ficcional que interviene en el sentido de lo obrero de forma similar a uno de los productos televisivos más aclamados en el territorio español: los *makeover shows*. El objetivo es rastrear cómo operan aquellos productos culturales que trabajan con los monstruos y que, usando la máscara del obrero, aterrorizan a los habitantes de la ficción y traspasan la pantalla para generar efectos en nuestra temporalidad.

2. De las minas a los barrios. Escenarios para el terror del nuevo milenio

Es en el año 2006 cuando el director y guionista Alexandre Aja retoma la idea original de la película de Wes Craven, *The Hills Have Eyes* (1977), para llevar a cabo una reinterpretación histórica del clásico. Aja presenta un *remake* bajo el mismo título (*The Hills Have Eyes*) y una secuela en 2007 (*The Hills Have Eyes 2*). La trama original planteada por Craven presenta a un monstruo, concretamente a un caníbal, que habita en las montañas del suroeste estadounidense y que acecha a un grupo de personajes extraviados durante las vacaciones. La relectura de Aja, sin embargo, resignifica los presupuestos del terror en las dos nuevas versiones y aporta otro sentido histórico a partir de tres cambios principales: el escenario, el monstruo y la dirección de la violencia (Peris Blanes 2019).

En primer lugar, Aja selecciona un escenario que, aun siendo parte del territorio americano, se encuentra en la frontera. El desierto de Nuevo México representa una zona a la que “la civilización parece no haber llegado [o de la que], más precisamente, se ha retirado en algún momento de la historia” (2019: 259). En la primera película, el director presenta la árida magnitud de las colinas, por donde los personajes huyen y son perseguidos, como un lugar desolado, proclive para la amenaza. Los planos se centran en las llanuras exteriores para potenciar la sensación de indefensión de la familia Carter, que se encuentra recluida en el interior de su vehículo. En la segunda parte, no obstante, Aja profundiza en la construcción del terrorífico escenario y ahonda, con planos más oscuros, en el interior de las colinas: el espectador se adentra en el laberinto subterráneo por donde los monstruos se desenvuelven y atrapan a los protagonistas.

Si bien en la primera película aparece una familia americana indefensa, una familia americana indefensa, en la segunda se le cede el protagonismo a una unidad de soldados procedentes de la Guardia Nacional estadounidense. Enviados a un campo de investigación en las colinas para colaborar con un grupo de científicos, los soldados terminan siendo atacados por los monstruos subterráneos y descienden, con ellos, a las profundidades (2019: 260). La caracterización de los personajes como miembros pertenecientes al ejército permite que estos puedan

desenvolverse, a partir de una mayor preparación física, por el interior de las minas, que resultan ser un laberinto aterrador por el que los monstruos se comunican hábilmente. A partir de las dos películas, el director construye un escenario global en clave terrorífica cuya significación política se encuentra atravesada en todo momento por los referentes postindustriales: son las antiguas minas abandonadas el lugar de la masacre y se presentan como un lugar inhóspito, casi irreconocible para los protagonistas y los espectadores.

Como en las propuestas del *hoodie horror* tradicional, Aja asocia lo terrorífico no con mansiones abandonadas o carpas de circo, sino con un laberinto de antiguas minas en mitad del desierto de Nuevo México. Los espacios postindustriales son, en palabras de Ochando (2017: 272), zonas no reguladas por el gobierno de Estados Unidos y, por tanto, potenciales “lugares de amenaza” (2019: 259). Asimismo, no solo los espacios son resignificados por la propuesta cinematográfica, sino también el monstruo, la naturaleza del sujeto que aterroriza y vive en las profundidades laberínticas. Mientras que en la versión original de Craven se trata de un individuo desequilibrado, un caso excepcional y aislado de la perturbación psicológica, en el *remake* de Aja los monstruos son un grupo de antiguos mineros, víctimas de la experimentación científica (2019: 259). La deformación de los cuerpos se debe a los procesos nucleares que el gobierno estadounidense realiza en su territorio. Los nuevos monstruos son, pues, producto de las prácticas institucionales, que los degradan físicamente y los salvajizan, obligados a vivir en las colinas y estigmatizados por su comportamiento cruel y sanguinario:

Los monstruos de la nueva versión de *Las colinas tienen ojos* (2006) son, literalmente, monstruos políticos: efecto de la desindustrialización y de la experimentación militar, son los restos deformes de una clase obrera dislocada por la deslocalización industrial. Su odio a la clase media americana normalizada no tiene nada de atávico ni irracional: la señalan como cómplice de la violencia institucional que durante décadas el gobierno y el ejército ha desplegado sobre ellos. En ese sentido, la película hace explícito un gesto que atraviesa implícitamente a buena parte del cine de terror, de los *survival films* o del cine de zombis contemporáneo: la fuente del terror y amenaza en la ficción no es más que la representación monstrificada de los excluidos por el capitalismo avanzado. Es decir, esa zona poblacional que genera miedo y ansiedad a los espectadores de clases altas, medias y, sobre todo, a aquellos que, perteneciendo a clases bajas, perciben a los excluidos como una amenaza constante a sus precarias condiciones de vida. (Peris Blanes 2019: 259).

Los nuevos monstruos son restos de la clase obrera desindustrializada que actúa por rencor hacia las clases medias en tanto cómplices de la violencia institucional. Los monstruos mineros ya no tienen el componente irracional del personaje de Craven, sino que su violencia es política y colectiva: odian a los perpetradores de su exclusión, de su deformidad y de su obligada supervivencia en las minas. Así, lo que plantea la propuesta cinematográfica de Aja no es un monstruo inexplicable, lejano y aislado, sino un producto histórico que remite directamente a las zonas de población marginalizadas y empobrecidas por los procesos postindustriales. Los monstruos de las colinas son, por ello, seres que mantienen un acuerdo político de supervivencia a través de presupuestos marcados por el odio de clase y género. No asesinan indiscriminadamente, sino que utilizan a las mujeres como herramientas de reproducción, esclavizadas en celdas, exterminan a los hombres. Hay un acuerdo de racionalidad homicida entre ellos que los convierte

en monstruos, si cabe, más terroríficos puesto que en el odio de clase se sostiene su violencia. En ambas secuelas aparecen, por ello, escenas propias del género *gore* que muestran las violaciones a las mujeres, así como el nacimiento de nuevos monstruos en el subsuelo: los mineros son capaces, advierte la ficción, de reproducirse y asesinar conscientemente.

Es habitual la reproducción de escenas donde asesinan a los hombres, pero sobre todo persiguen y acechan a las mujeres para utilizarlas violentamente con fines reproductivos. Si bien en la película original de Craven la crueldad y los actos homicidas le corresponden a un hombre, a un sujeto perturbado psicológicamente, ahora los actos de exterminio son resultado de una actuación conjunta por parte de un colectivo social degradado, deformado y marginalizado en las colinas. La resignificación de lo monstruoso que proponen los dos *films* modifica, a su vez, un tercer elemento: la dirección y legitimación de la violencia. En la propuesta original, la erradicación del individuo psicótico responde a una actuación momentánea, a una eliminación puntual de su existencia que devuelve la paz y evita cualquier posibilidad de continuación. No obstante, las películas de Aja plantean la necesidad de una violencia superior, generalizada, que evite la llegada de los monstruos a las zonas de normalización social: “El hecho de que los seres monstruosos de *Las colinas tienen ojos* sean, literalmente, los restos deformes de una clase obrera desempleada e hiperdegradada por la desindustrialización, no deja dudas sobre el sentido político de esa violencia potencial” (2019: 262).

Los habitantes de las colinas son un problema social, un terror político mayor, que hace palpable la posibilidad de perturbación de la comunidad. No representan un caso aislado, sino los restos de una clase obrera postindustrial que amenaza a las crecientes clases medias. Por ello, la dirección y el tipo de violencia inmunitaria alerta sobre los peligros de los componentes sociales marginalizados. Según Peris Blanes, en este tipo de representaciones ficcionales no solo se estigmatiza al sujeto monstrificado, sino que se prepara a los espectadores, en una especie de “educación emocional”, ante “aquellos elementos sociales que, de un modo u otro, se nos dice que amenazan con destruir nuestra comunidad” (2019: 262). No se codifica como monstruoso a un único sujeto, sino a una posición de clase determinada. Lo significativo de la propuesta es, precisamente, que aquello que queda estipulado como amenazante, terrorífico y monstruoso es un sentido de lo obrero que queda relegado a los márgenes sociales tras los cambios industriales. Los *films* de Aja trabajan, en este sentido, con un sujeto histórico que tiene una conexión directa con el plano de lo real y que, por tanto, incide culturalmente en las narraciones sociales desobrerizadoras. El escenario, el monstruo y la dirección de la violencia son cambios que convierten a *The Hills Have Eyes I y II* en un gesto que presenta nuevas claves políticas e ideológicas en el rumbo de las representaciones de clase del nuevo milenio.

3. *Hermano mayor* o sobre cómo extender el rechazo hacia los barrios

En España, el consumo de este tipo de productos culturales resulta notable y la extensión de algunos monstruos (especialmente, el zombi) como figuras propias del siglo XXI es, ya, significativa. Así, encontramos ejemplos de algunas metáforas narrativas donde las masas de población desempleadas se convierten en seres inertes, no-vivos. En una de las primeras descripciones de la novela *Ajuste de cuentas* (2013) de Benjamín Prado, por ejemplo, la clase obrera desempleada

aparece como una legión fantasmal de zombis⁹. La propuesta de asociación entre el monstruo y el obrero, no obstante, se encuentra todavía en un estado incipiente, menos desarrollado que en el campo cultural estadounidense. Es sintomático a este respecto, creemos, que en los estudios realizados por el investigador Luis Pérez Ochando o el estudio en torno a la creación cinematográfica realizado por Arantxa Tirado y Ricardo Romero Laullón (2016) remitan constantemente a corpus de habla inglesa. El país se encuentra, todavía, en un estado de recepción mayor al de producción: dentro de las dinámicas globalizadoras, absorbe más narrativas culturales de las que produce y maneja sentidos monstruosos sobre una clase obrera que no responde a las especificidades del panorama español. No obstante, encontramos un primer estadio de narración embrionario que sigue la línea de la monstrificación internacional y que se reproduce principalmente a través de los programas televisivos. Quisiéramos, pues, ahondar en ella y formular una hipótesis iniciática sobre cómo la cultura masiva en el interior del territorio español resulta ser el espacio idóneo para la producción de imágenes abyectas y monstruosas en torno a la clase obrera.

En la última década, los imaginarios demonizadores se retransmiten mayoritariamente a través de relatos masivos en forma de *makeover shows* (espectáculos de transformación). En ellos, se construyen esquemas ficcionales para narrar el proceso de cambio que llevan a cabo individuos marginalizados, provenientes de los estratos sociales obreros. Veamos, como ejemplo paradigmático, lo que acontece en la cadena privada de televisión *Cuatro*: tras el éxito masivo de sus dos primeros programas (*Supernanny* 2004 y *SOS Adolescentes* 2007), donde se desarrollan terapias conductuales para niños y adolescentes conflictivos, tiene lugar la aparición de un producto cultural titulado *Hermano mayor* (2009), en el que los directores proponen la intervención directa sobre personas adultas conflictivas.

El programa recoge los elementos más exitosos de sus dos anteriores emisiones: dinámica correctiva, horario de máxima audiencia, intervención de una psicóloga y núcleo familiar quebrado por el sujeto conflictivo. Si hasta el momento los procedimientos de corrección se aplicaban a niños y adolescentes, a partir de la crisis de 2008 la orientación de la dinámica se modifica y se orienta hacia sujetos mayores de edad. La transformación entre los dos primeros *TV shows* y el último se produce en los tres niveles señalados previamente por Peris Blanes al analizar la película de Aja. Se cambia el escenario, el sujeto y el correctivo aplicado para dar lugar a una resignificación política: los parques infantiles y el interior de las viviendas se cambian por las escenas violentas de la periferia a partir de casas destrozadas y establecimientos de consumo de alcohol; los niños y adolescentes son, ahora, sujetos mayores de edad con un comportamiento agresivo, y las demandas de los especialistas suben de intensidad puesto que el correctivo no se aplica a menores, sino a individuos catalogados como adultos.

¿Necesitas ayuda? Abre las puertas de tu casa a ‘Hermano Mayor’. ¿La convivencia en casa es insostenible? ¿La relación padres e hijos está rota? ¿La tensión se ha adueñado de vuestras vidas? ¿Vuestro entorno y toda la familia sufre las consecuencias de este conflicto? ‘Hermano Mayor’ busca jóvenes problemáticos de entre 18 y 22 años, que no respetan las normas más elementales

9 “La crisis seguía destruyéndolo todo y decenas de miles de personas se sumaban cada mes a la legión fantasmal de los desempleados como en esas películas de ciencia ficción en las que los humanos son infectados con algún virus por los extraterrestres y se van convirtiendo en zombis. “Sí, y tú eres uno de ellos”, me dije, por el simple gusto de mortificarme.” (Prado en Peris Blanes 2019: 224).

de convivencia, que utilizan las amenazas como una medida habitual de presión y que no dudan en recurrir a la violencia para conseguir lo que quieren. Jóvenes que no tienen perspectivas de futuro y que no saben reconducir sus vidas. Jóvenes con miedo al futuro. Si te sientes representado en alguno de estos casos, éste es tu programa. Te buscamos a ti. (2009: [en línea](#)).

Así se anuncia, en la página oficial de la cadena televisiva Cuatro, el programa *Hermano Mayor*. Emitido por primera vez en el año 2009, cuenta con un total de once temporadas y unas cuotas de audiencia en torno a los dos millones de espectadores por emisión. La dinámica de *Hermano Mayor* emplea en cada caso (117) un esquema basado en la bipolaridad gráfica y el correctivo del hermano mayor. El programa se divide en dos núcleos narrativos que muestran, primero, a un sujeto conflictivo (re)presentado a través de imágenes con tonalidad oscura y una ambientación musical *in crescendo*, para, después de la intervención del *coach-hermano mayor*¹⁰, dar paso a imágenes notablemente iluminadas que aparecen acompañadas de una melodía pausada y suave. El esquema básico presenta la transformación de un sujeto a partir de los dos estadios (antes-después) y utiliza al “hermano mayor” (o al *coach*) como elemento de quiebre y evolución. Siguiendo a Mercè Oliva: “Aunque el receptor tiene un importante poder en la descodificación, no podemos olvidar la responsabilidad del texto en relación a los valores vehiculados y prescritos” (Oliva 2012: 186). Esto es: el programa presenta una estructura que prefigura y orienta un determinado sentido político basado en la idea de mejora y corrección del individuo. Se transforma su imagen inicial oscurecida en una segunda imagen compuesta por tonalidades claras. En una especie de simbología de redención (Demonio-Ángel), los sujetos aparecen representados en tránsito desde la oscuridad hasta la iluminación de los rostros.

El esquema narrativo y su codificación simbólica responde al objetivo principal del programa: mostrar cómo a través de los consejos educativos de los hermanos mayores el individuo se transforma y puede entrar a formar parte del conjunto social sin resultar violento e incómodo para el espectador/a. La figura del hermano mayor acompaña durante la emisión al sujeto conflictivo y lo educa, lo reorienta. La misión correctiva le es encomendada primero a Pedro García Aguado, exjugador español de waterpolo rehabilitado de un proceso adictivo y, desde el año 2015, al boxeador Jerónimo García. Entre ambas imágenes (principio y final del episodio dedicado a Julio Alberto) media la intervención del hermano mayor que, tanto en el caso de García Aguado como de Jerónimo García, responde a un modelo masculino cuya complejión física se basa en la vitalidad y la fuerza para enfrentarse –cuerpo a cuerpo– con los sujetos a transformar.

10 La semiótica narrativa, siguiendo los estudios de Mercè Oliva, “analiza qué roles narrativos ejercen dentro de la historia los personajes (aspirantes, concursantes, profesores, jurado y espectadores). Los roles identificados son: sujeto de acción (héroe), sujeto de estado (padece las acciones del sujeto de acción), objeto de valor (aquello deseado), destinador y destinatario del contrato (encarga y recibe, respectivamente, una misión), oponente (obstaculiza las acciones del sujeto de acción), adyuvante (ayuda al sujeto de acción), rival (ansía el mismo objeto de valor que el sujeto de acción), destinador y destinatario de la sanción (da y recibe, respectivamente, reconocimiento o castigo). En segundo lugar, se analizan los estados de los actantes (iniciales y finales, de conjunción o disjunción respecto al objeto de valor o competencias de acción), las acciones y las transformaciones de estado consecuencia de éstas” (Oliva 2012: 186).



Fotograma 1. Caso Julio Alberto, episodio 03X02, *Hermano mayor*



Fotograma 2. Caso Julio Alberto, episodio 03X02, *Hermano mayor*

El método que el hermano mayor emplea para forzar el cambio de conducta en el individuo se basa en una combinación entre los límites emocionales y las situaciones físicas extremas. Así, el protagonista asiste al visionado de imágenes familiares de su infancia, conoce a testimoniantes de casos similares con experiencias trágicas, es integrado entre trabajadores de diferentes oficios y, finalmente, se permite la intervención de una psicóloga que, junto al hermano mayor, somete a los sujetos a situaciones físicas extremas: *puenting*, ataques de perros o la entrada en superficies asfixiantes (jaulas, edificios en llamas, etc.). Las experiencias se convierten automáticamente en metáforas de sus situaciones personales que tratan de presentarle al protagonista la gravedad y las consecuencias de su conducta.

Siguiendo los planteamientos que Mercè Oliva apunta en su trabajo *Telerrealidad, disciplina e identidad. Los makeover shows en España* (2013), *Hermano Mayor* forma parte de una dinámica general dentro de los *makeover shows* –como *Cámbiame*, *Supernanny* o *El Jefe infiltrado*–, que tiene lugar en España sobre todo a partir del año 2006. Estos programas, afirma Oliva, sostienen un discurso de servicio público basado en la ayuda al ciudadano: “Son programas que afirman que su objetivo es ayudar a los ciudadanos a educar mejor a sus hijos, a tener mejor aspecto físico, a vivir en mejores condiciones... Al mismo tiempo, se trata de programas que tienen un marcado carácter prescriptivo, es decir, recomiendan al espectador modelos de vida que el programa pretende que sigan” (Oliva 2013: [en línea](#)).

El elemento aglutinante es su carácter prescriptivo, su interés por modificar la realidad y provocar efectos concretos en sus participantes de una forma pública y, por tanto, espectacularizada y masiva. La tesis principal que sustentan las dinámicas narrativas de la telerrealidad es que existe una carencia o un fallo inicial (físico o de conducta) que debe ser transformado durante el transcurso de la emisión. El objetivo es retransmitir el proceso de dicha transformación para producir un efecto de finalización del ciclo: ya sea a partir de la obtención de una casa reformada (*Esta casa era una ruina*), el cambio en el aspecto físico (*Cámbiame*, *Cambio Radical*), la mejoría en la economía doméstica (*Ajuste de cuentas*) o la conducta subjetiva (*Hermano Mayor*, *Supernanny*).

La lógica imperante señala el estado inicial del sujeto como negativo y advierte sobre la necesidad de su intervención para transformarlo bajo sus propias lógicas de cambio. Es por ello que la perspectiva narrativa siempre le corresponde al sujeto que ayuda, no al que escenifica la conflictividad. En el caso concreto que nos ocupa, la visión del conflicto que prevalece le pertenece al hermano mayor (García Aguado o Jerónimo García), la grabación del proceso acompaña al sujeto de acción, reproduce su mirada. El esquema del procedimiento da forma a un *makeover show* que reproduce lo que denominaremos “el *coaching* de la periferia”: a partir de esquemas culturales hace circular una narrativa demonizadora y masiva en torno a los restos de una clase obrera marginalizada.

En este sentido, creemos, la cultura masiva asimila las técnicas del *coaching*, propias del nuevo milenio, y las modifica a través de sus herramientas específicas. Si la primera declaración de la Asociación Española de Coaching pauta que el entrenamiento debe ser “personalizado y confidencial” (ASESCO: [en línea](#)), lo que lleva a cabo el campo cultural es una ruptura de la norma en pro de un beneficio masivo: se espectaculariza y se difunden las imágenes del entrenamiento, de manera que los efectos, aunque centrados en un sujeto, tienen consecuencias políticas en los espectadores del proceso (rechazo, estigmatización, malestar y miedo). El procedimiento



Fotograma 3. Temporada 10, año 2017: “Así es como te vas a encontrar en tu barrio”



Fotograma 4. Temporada 10, año 2017: “No tienes espacio en tu vida ya”

de *amplificación* tiene lugar, primero, en los encuentros de *coaching* masivo que las grandes multinacionales proponen a sus trabajadores: el *coach* sale del despacho, del encuentro privado entrenador-entrenado, y ocupa un lugar central en el escenario desde el que ofrece claves básicas para el rendimiento y la autoconfianza dirigidas a los trabajadores de una empresa.

Ese primer estadio de masificación, no obstante, se extrema cuando las narrativas culturales permiten que asistan al entrenamiento millones de espectadores. La ley básica de confidencialidad del *coaching* se quiebra en pro de una difusión masiva. El sujeto ya no es transformado en solitario, sino a través de la mirada de un público amplio. *Hermano Mayor* pone en práctica el funcionamiento masivo, pero lo hace, además, a través de un enfoque ideológico que sitúa como “asistidos” a los miembros de la periferia nacional. Esto quiere decir que no solo se transforma el escenario, sino también los sujetos hacia los que se orienta el entrenamiento. Mientras que el coste económico del *coaching* profesional implica que los clientes pertenezcan habitualmente a las clases medias y altas, el programa *desplaza* el entrenamiento hacia sectores sociales marginalizados y ofrece un servicio caritativo de *coaching* que, aunque simula ser gratuito, lo intercambia por la imagen pública del individuo. Se cede la grabación de lo privado a cambio de un servicio de transformación. Como ocurría con la modificación de los personajes de la película de Craven, el programa sustituye a la clientela habitual del *coaching* (clase con un alto poder adquisitivo) por sujetos procedentes de los restos marginales de los barrios obreros y su sentido político se transforma. Las conductas inapropiadas, estigmatizadoras y violentas no le corresponden a un individuo aislado, asistido en la consulta del *coach*, sino que se asocian con funcionamientos generales de una posición de clase concreta.

Así, *Hermano mayor* reproduce dos relatos. Por un lado, la demonización terrorífica de la periferia y, por otro lado, la perpetuación del discurso de ascensión social. El programa no solo apunta a una línea de sentido que estigmatiza al conjunto social obrero, sino que además aporta las claves “correctas” para reinsertar al individuo en la producción del sistema y las clases medias: se le reeduca, precisamente, para que deje de ser terrorífico y pueda convivir con el resto de estratos sociales, con los deseos de aspiración propios del clasemedianismo. Las reacciones que el programa suscita entre los espectadores suelen coincidir en gran medida en un sentimiento de rechazo y miedo durante la primera parte (cuando todavía pertenece al conjunto marginal) y una sensación de tristeza y disculpa en la segunda (cuando se integra en una posición social más cercana a los espectadores). Solo cuando el sujeto lleva a cabo la reconciliación con el entorno familiar, el público es capaz de *perdonar* y sentir consideración; los abrazos fraternales lo reintegran de nuevo en las normas sociales de convivencia y, en definitiva, lo *desmonstrifican*.

El relato de demonización del sujeto abyecto se produce en clave unidireccional: durante la emisión televisiva no se alude, en ningún momento, a las políticas económicas o sociales; no aparecen el Estado, las medidas de privatización o la precarización de la familia, sino que, sobre una dialéctica sentimental, se apuntala la responsabilidad unidireccional del sujeto conflictivo que, en ocasiones, se extiende a los miembros de la familia. Así, tienen lugar episodios en los que la responsabilidad recae sobre la madre, el padre o los abuelos, que deben ser también asistidos junto al protagonista por sus cuestionables modos de vida (sucesión de parejas, separaciones violentas, consentimiento, etc.).

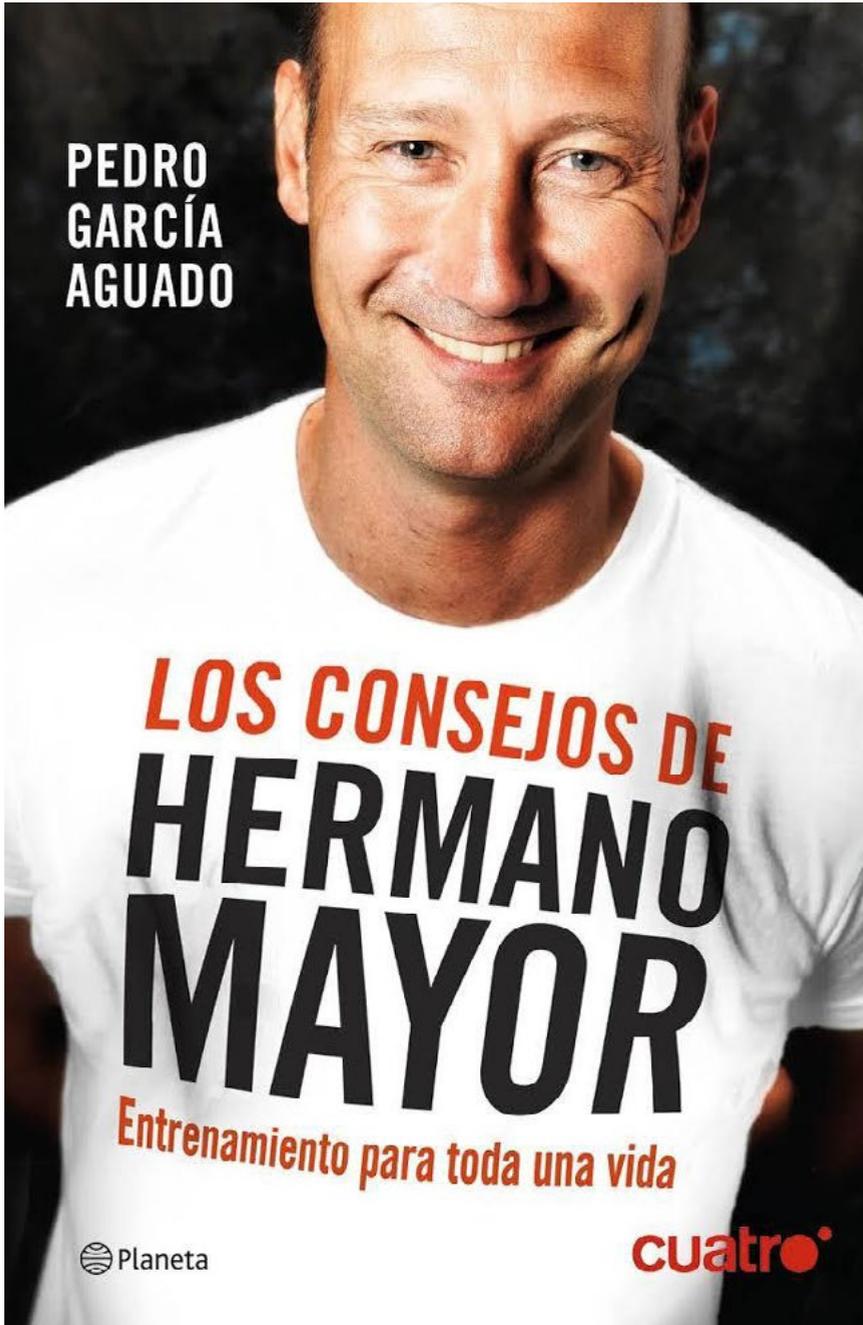
De esta forma, el desplazamiento de las responsabilidades coloca el foco sobre el asistido y los sentimientos de odio y rechazo del espectador se dirigen exclusivamente hacia él, dejando al

margen las condiciones o la responsabilidad del sistema en las adicciones y los problemas económicos de los participantes. La recepción emocional de los espectadores se modifica junto a la transformación del individuo, que acaba recibiendo la disculpa de la audiencia y legitimando el resultado del entrenamiento en una estructura cerrada. Aunque los efectos de la estigmatización recaen sobre el conjunto social al que pertenece el individuo (sectores obreros, periferias), la responsabilidad no se enfoca nunca desde presupuestos generales, sino unipersonales. Se perpetúa, pues, la reproducción de etiquetas identitarias asociadas con una periferia conflictiva y abyecta que solo puede reintegrarse en tanto asume el *coaching*.

Junto al primer relato, de deshumanización del sujeto culpable y su posición de clase, el programa propone una pauta de corrección: la mejoría del individuo se cifra, siempre, en la consecución de un puesto laboral y la orientación de sus deseos hacia la productividad. El hermano mayor domestica al individuo en pro de neutralizar cualquier fuga catalogada como improductiva y el *coaching* lo somete a un falso-deseo, a una ilusión-social, en la que sus pulsiones se dirigen hacia la llamada ‘clase media’ y la integración dentro de la cadena de producción-consumo. La inserción en el sistema de producción se fomenta a través de la adquisición de propiedad privada, de forma que el asistido aprehende la necesidad de poder costear los bienes materiales (casa propia, coche, teléfono móvil). El resultado, como explicita el lema del programa, da lugar a un entrenamiento con efectos “para toda una vida”.

“Para toda una vida” en tanto la transformación que se propone no es puntual, sino que perpetúa las narrativas sociales de ascensión y redireccionamiento hacia las clases medias: el individuo queda desmonstrificado a medida que es capaz de insertarse en el sistema de producción y consumo. Parece, entonces, que el servicio gratuito de *coaching* tiene consecuencias significativas en el horizonte social puesto que normaliza, a través de una emisión masiva, dialécticas desobrerizadoras. Siguiendo de nuevo a Oliva: “La televisión se presenta como una alternativa a las instituciones públicas y ponen en escena y legitiman un modelo de sociedad en el que el Estado del Bienestar no tiene ningún papel que jugar y en el que los individuos y empresas deben cuidar de sí mismos y de los demás miembros de su comunidad” (Oliva 2013: en línea). La presencia significativa de los *makeover shows* en el territorio español, especialmente a partir del año 2006, marca una línea de sentido para la cultura masiva que concretiza lo que Owen Jones señala en *Chavs*: su carácter prescriptivo afecta al plano de las clases sociales puesto que para que se produzca una asimilación identitaria con las clases medias como espacios sociales *deseados*, primero debe tener lugar una demonización de lo obrero, una asociación terrorífica de la categoría.

En esta dirección apunta la dinámica de los *TV shows* que, a través de estructuras culturales, perpetúan un sentido político similar al de *The Hills Have Eyes I y II*. Ambos productos, a pesar de pertenecer a territorios distintos, llevan a cabo un procedimiento de construcción parecido (personajes, espacios, dirección de la violencia), mantienen una dirección ideológica común (monstrificación de lo obrero) y comparten sus efectos (demonización y debilitamiento de la clase obrera). Nuestro objetivo es, precisamente, rastrear de forma iniciática las primeras muestras demonizadoras que la cultura española hace funcionar en torno a lo obrero y decretar, pues, hasta qué punto estas tienen una continuidad con los parámetros de representación del nuevo milenio. Partimos, en definitiva, de una hipótesis primaria y de una conexión intuitiva entre dos campos culturales pertenecientes a latitudes distintas. Solo en las próximas décadas podremos saber con certeza si la corriente demonizadora de la clase obrera continúa reproduciéndose en



Fotograma. Pedro García Aguado: “Los consejos de Hermano Mayor. Entrenamiento para toda una vida”

los diversos territorios, a través de herramientas ficcionales distintas, y qué efectos tendrá que la clase obrera lleve puesta la máscara del monstruo para asustarnos a través de la pantalla.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, E. (2013). Clase media, reflexiones sobre los (malos) usos académicos de una categoría. *Nueva sociedad*, 247, 38-49.
- Asociación Española de Coaching, ASESCO (2000). <<http://www.asescoaching.org/el-coaching/>>
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- . (2007). *El sentido práctico*. Argentina: Siglo Veintiuno editores.
- . (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Craven, W. (Productor). Aja, A. (Director). (2006). *Las colinas tienen ojos* [Película]. Estados Unidos: Craven-Maddalena Films / Dune Entertainment / Major Studio Partners.
- Craven, W. (Productor). Weisz, M. (Director) (2007). *Las colinas tienen ojos 2* [Película]. Fox Atomic / Craven/Maddalena Films.
- Hermano mayor (2009) [Programa de televisión]. <<https://www.cuatro.com/hermano-mayor/>>
- Jones, O. (2013). *Chavs. La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- . (2016). La serie *Black Mirror* nos recuerda las terribles consecuencias que tiene la pérdida de empatía. *eldiario.es*. <https://www.eldiario.es/the-guardian/Black-Mirror-recuerda-terribles-consecuencias_0_574643082.html>
- Martínez Fernández, Á. (2020). *Si nos permiten hablar. Repensando la narrativa contemporánea desde la condición de clase*. Tesis doctoral.
- . (2021). Una genealogía de lo obrero en el campo cultural: narrativas de la carencia y para la disputa. *Orillas. Revista d'Ispanística*, 10, 31-60.
- Olin Wright, Eric (2018). *Comprender las clases sociales*. Madrid: Akal.
- Oliva, M. (2013). *Telerrealidad, disciplina e identidad. Los makeover shows en España*. Barcelona: Editorial UOC.
- . (2013). Entrevista a Mercè Oliva: Los nuevos realities televisivos estigmatizan a los más vulnerables. *El Cultural*. <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/Merce-Oliva/5531>>
- . (2012). Fama y éxito profesional en Operación Triunfo y Fama ¡a bailar! *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 39, 185-192.
- Pato, I. (2021). Entrevista a Belén Gopegui. *La Marea*. <<https://www.lamarea.com/2021/09/14/belen-gopegui-existiriamos-el-mar/>>
- Pérez Ochando, L. (2019). *Hoodie horror*. Del proletariado como monstruo urbano. In G. Gatti, & J. Peris Blanes, (Eds.), *Infraciudades y ciudades monstruosas. Narrar, representar, imaginar los paisajes urbanos de la desaparición social*. Congreso Internacional, Universitat de València.
- Peris Blanes, J. (2019). Desiertos mortíferos y ciudades monstruosas. La exclusión social monstrificada en la imaginación cultural contemporánea. In VV.AA. (Eds.), *Imaginar el pasado, temer el futuro: apocalipsis, distopías y mundos fantásticos* (pp. 257-274). Valencia: Tirant lo Blanch.

- Romero Laullón, R.; & Tirado Sánchez, A. (2016). *La clase obrera no va al paraíso. Crónica de una desaparición forzada*. Madrid: Akal.
- Romero, George A. (Director) (2005). *La tierra de los muertos vivientes* [Película]. Universal Pictures / Atmosphere Entertainment MM / Romero-Grunwald Productions / Wild Bunch / Rangerkim / Ontario Media Development Corporation / Wild Bunch. Distribuida por Universal Pictures / Universal Pictures.
- Sola Espinosa, J. (2018). La invisibilización de la clase trabajadora. In A. Tarín Sanz, & J. M. Rivas Otero (Eds.). *La clase trabajadora, ¿sujeto de cambio en el siglo XXI?* Madrid: Siglo XXI Editores.
- SOS Adolescentes (2007) [Programa de televisión]. <https://www.cuatro.com/blogs/practicacuatro/SOS-Adolescentes_6_579165001.html>
- Supernanny (2004) [Programa de televisión]. <<https://www.cuatro.com/supernanny/>>
- Wright, O. (2018). *Comprender las clases sociales*. Madrid: Akal.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.