

**REPRESENTACIÓ MEDIÀTICA I PERCEPCIÓ SOCIAL
DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ**

**Estudi de cas: la interpretació dels infants de la violència en la ficció
televisiva infantil**

Sue Aran Ramspott

Barcelona, abril de 2008

AGRAÏMENTS

Aquesta recerca és fruit de la meva tesi doctoral, llegida el 7 de juliol del 2008 davant del tribunal format pel Dr. Alfons Sauquet (ESADE, URL) com a president; la Dra. Pilar Medina (URL) com a secretària i com a vocals el Dr. Joan Ferrés (UPF), el Dr. Albert Sáez (URL), la Dra. Núria García Muñoz (UAB). Més enllà de la seva valoració traduïda en un excel·lent *cum laude* i proposta de premi extraordinari, aquest tribunal em va transmetre gentilment un entusiasme que depassa la formalitat acadèmica i m'anima, agraïda i emocionada alhora, a recollir el seu impuls i el del meu director de tesi, el Dr. Miquel Rodrigo i Alsina -un crític encoratjador i incondicional-, des de l'acte gairebé íntim que ens va reunir aquell dia per traslladar-lo a un format més obertament competitiu i públic, com són els Premis a la recerca que convoca el Consell de l'Audiovisual de Catalunya.

Com tota tesi, aquesta és també un treball en soledat però no és una tasca individual. Per això, molt breument, vull agrair l'oportunitat d'haver treballat des de l'any 2000 en un equip interdisciplinari integrat pels col·legues de recerca, els doctors Francesc Barata, Jordi Busquet, Pilar Medina i, un temps després, amb la professora Sílvia Morón.

El meu agraïment s'adreça també a l'equip de professors i professores i PAS de la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull. L'ajuda en la supervisió idiomàtica l'he d'agrair al Dr. Roger Gilabert, a la meva professora de català i ara col·lega Teresa Barenys, i a l'Esther Moliné Ramspott.

La Dra. Olga Jubany i el Dr. José Luís Molina, ambdós investigadors de l'àmbit de l'antropologia social, de la UB & *London School of Economics* i de l'UAB,

respectivament, han aportat un contrast metodològic imprescindible. També he d'agrair l'aportació documental del CAC, Consell de l'Audiovisual de Catalunya, i la dels serveis de documentació de TV3. I, sobretot, agrair la generositat del CEIP Auró i de l'Escola Frederic Mistral en permetre'm realitzar-hi el treball de camp. Als pares i mares que van accedir que entrevistés els seus fills i filles. Gràcies també, i sobretot, als autèntics protagonistes, per un únic cop esmentats amb noms propis: Bernat, Ona, Arnau, Magalí, Júlia, Joan, Beth, Emili, Lara, Pep, Roger, Sílvia, Èlia, Pepe, Sara i Ferran.

SUMARI

.....	7
.....	9
Prefaci: la preocupació per la violència mediàtica.....	12
I PART.....	16
Les representacions de la violència.....	16
1.1 LES REPRESENTACIONS DE LA VIOLÈNCIA: INTRODUCCIÓ.....	17
1.2. PRÀCTIQUES MEDIÀTIQUES I CONSTRUCCIÓ DEL REAL.....	19
1.3. ESFERES DE VIOLÈNCIA.....	20
1.4. 25	
LES VIOLÈNCIES.....	25
1.5. LES NARRATIVES CONTEMPORÀNIES DE LA VIOLÈNCIA.....	31
IDEES PRINCIPALS.....	35
La presència de la violència en la ficció televisiva	37
2.1. 38	
LA PRESENCIA DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA: INTRODUCCIÓ.....	38
2.2. L'HOSTILITAT CAP A LA MIMESI: MITJÀ DE REPRESENTACIÓ	40
2.3. EL REBUIG DE LA LITÚRGIA DE LA FICCIÓ: MODES DE REPRESENTACIÓ.....	46
EL MENYSPREU CAP A LES FORMES DE CULTURA POPULAR: TELEVISIÓ I CULTURA DE MASSES	59
IDEES PRINCIPALS.....	63
L'anàlisi de	67
la violència en la ficció televisiva.....	67
3.1. L'ANÀLISI DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA: INTRODUCCIÓ.....	69
3.2. LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA: L'APORTACIÓ DE LES VARIABLES NARRATIVES CONTEXTUALS.....	72
3.3. PRINCIPALS PARÀMETRES NARRATIUS CONTEXTUALS	77
3.4. CARACTERÍSTIQUES DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA A ESPANYA.....	83
3.5. LA DIMENSIÓ SOCIAL DEL TRACTAMENT DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA.....	86
IDEES PRINCIPALS.....	92
II PART.....	96
L'espectador en l'acte de la recepció: infància i violència televisiva.	96
Plantejament de la investigació i estudi de cas.....	96
4.1. 97	
PREMISSES TEÒRIQUES: LA CONSTRUCCIÓ D'UN MODEL D'ESPECTADOR INFANTIL	97
4.2. OBJECTIUS DE LA INVESTIGACIÓ	112
4.3. JUSTIFICACIÓ DE LA HIPÒTESI DE TREBALL.....	132

4.4. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ.....	135
4.5. DELIMITACIÓ DEL CORPUS I TÈCNiques D'ANÀLISI	145
PROCEDIMENT D'ANÀLISI	173
IDEES PRINCIPALS.....	175
Anàlisi i interpretació de les entrevistes	177
5.1. ANÀLISI I INTERPRETACIÓ DE LES ENTREVISTES: INTRODUCCIÓ.....	178
5.2. MODEL D'INTERPRETACIÓ I: LES EMOCIONS.....	180
5.3. MODEL D'INTERPRETACIÓ II: LA COMPRESIÓ.....	200
5.4. DEFINIDORS DE VIOLÈNCIA	238
Conclusions	252
Bibliografia.....	277
Annex I: Metodologia d'anàlisi.....	295
Annex II: Teoria tipològica	299

.....	7
.....	9
Prefaci: la preocupació per la violència mediàtica.....	12
I PART.....	16
Les representacions de la violència.....	16
1.1 LES REPRESENTACIONS DE LA VIOLÈNCIA: INTRODUCCIÓ.....	17
1.2. PRÀCTIQUES MEDIÀTIQUES I CONSTRUCCIÓ DEL REAL.....	19
1.3. ESFERES DE VIOLÈNCIA.....	20
1.4. 25	
LES VIOLÈNCIES.....	25
1.5. LES NARRATIVES CONTEMPORÀNIES DE LA VIOLÈNCIA.....	31
IDEES PRINCIPALS.....	35
La presència de la violència en la ficció televisiva	37
2.1. 38	
LA PRESÈNCIA DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA: INTRODUCCIÓ.....	38
2.2. L'HOSTILITAT CAP A LA MIMESI: MITJÀ DE REPRESENTACIÓ	40
2.2.1. <i>Percepció social del relat violent</i>	43
2.3. EL REBUIG DE LA LITÚRGIA DE LA FICCIÓ: MODES DE REPRESENTACIÓ.....	46
2.3.1. <i>Models de ficció, entre la violència tràgica i la melodramàtica</i>	51
EL MENYSPREU CAP A LES FORMES DE CULTURA POPULAR: TELEVISIÓ I CULTURA DE MASSES	59
IDEES PRINCIPALS.....	63
L'anàlisi de	67
la violència en la ficció televisiva.....	67
2.1.2	67
3.1. L'ANÀLISI DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA: INTRODUCCIÓ.....	69
3.2. LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA: L'APORTACIÓ DE LES VARIABLES NARRATIVES CONTEXTUALS.....	72
3.2.1. <i>Una ficció televisiva?</i>	74
3.3. PRINCIPALS PARÀMETRES NARRATIUS CONTEXTUALS	77
3.3.1. <i>Recompensa i penalització</i>	77
3.1.1 <i>Danys</i>	78
3.3.3. <i>Motivació</i>	78

3.3.4. Justificació.....	79
3.3.5. Realisme.....	80
3.3.6. Identificació.....	81
3.3.7. Humor.....	81
3.4. CARACTERÍSTIQUES DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA A ESPANYA.....	83
3.5. LA DIMENSIÓ SOCIAL DEL TRACTAMENT DE LA VIOLÈNCIA EN LA FICCIÓ TELEVISIVA.....	86
IDEES PRINCIPALS.....	92
II PART.....	96
L'espectador en l'acte de la recepció: infància i violència televisiva.	96
Plantejament de la investigació i estudi de cas.....	96
4.1.	97
PREMISSES TEÒRIQUES: LA CONSTRUCCIÓ D'UN MODEL D'ESPECTADOR INFANTIL	97
4.1.1. Una cultura dels infants?	101
4.1.2. La cultura mediàtica, un espai d'interaccions.....	104
4.1.3. La influència de la televisió.....	108
4.1.4. Estètica dels infants o màrqueting adult?.....	110
4.2. OBJECTIUS DE LA INVESTIGACIÓ	112
4.2.1. Visibilitat mediàtica i percepció social de la violència en la ficció televisiva: revisió de les principals aportacions teòriques i proposta d'anàlisi interpretativa	112
4.2.3. L'estudi de les operacions de sentit i de contextualització que l'infant fa davant del discurs televisiu violent.....	130
4.3. JUSTIFICACIÓ DE LA HIPÒTESI DE TREBALL.....	132
4.4. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ.....	135
4.4.1. Model d'interpretació.....	141
4.5. DELIMITACIÓ DEL CORPUS I TÈCNIQUES D'ANÀLISI	145
4.5.1. L'anàlisi de contingut.....	146
4.5.2. Les entrevistes en profunditat.....	149
4.5.5. Dissenys analítics i procediment utilitzat.....	152
PROCEDIMENT D'ANÀLISI	173
IDEES PRINCIPALS.....	175
Anàlisi i interpretació de les entrevistes	177
5.1. ANÀLISI I INTERPRETACIÓ DE LES ENTREVISTES: INTRODUCCIÓ.....	178
5.2. MODEL D'INTERPRETACIÓ I: LES EMOCIONS.....	180
5.2.1. Estructura del discurs.....	180
5.2.2. Continguts del discurs.....	182
5.2.3. Factors que condueixen a una Alta resposta Emocional dels Subjectes vers la violència ficcional	192
5.3. MODEL D'INTERPRETACIÓ II: LA COMPRENSIÓ.....	200

5.3.1. Influència de les estructures i processos cognitius del subjecte en la (re)construcció de l'objecte televisiu (sobretot pel que fa a l'activació de les convencions de gènere narratiu, els mecanismes de realisme i el reconeixement dels processos de producció audiovisual).....	200
5.3.1.1. El realisme.....	200
5.3.1.2. La veracitat.....	203
5.3.1.3. Les presències i les absències	205
5.3.2. Influència de l'estructura de l'objecte televisiu sobre la comprensió de l'infant.....	211
5.3.2.1. Els estereotips.....	211
5.3.2.2. Els biaixos i l'objectivitat.....	214
5.3.3. La interpretació i les influències de la representació de la violència en els infants: una relació d'anada i tornada.....	218
5.3.3.1. Les interpretacions.....	218
5.3.3.2. Les influències.....	228
5.4. Definicions de violència.....	234
5.4. DEFINIDORS DE VIOLÈNCIA	238
5.4.1. Què fa que una representació sigui violenta?	238
5.4.2. Definidors Primaris.....	239
5.4.3. Definidors Secundaris.....	240
5.4.4. Definidors Terciaris.....	241
5.4.5. Com comprenen els infants les relacions entre la televisió amb presència de violència i el món real?	246
Conclusions	252
Bibliografia.....	277
Annex I: Metodologia d'anàlisi.....	295
Annex II: Teoria tipològica	299
IDENTIFICACIÓ DE L'ORÍGEN DE LES EMOCIONS.....	302
4. El recurs a les emocions.....	308

Prefaci: la preocupació per la violència mediàtica

La preocupació per la violència mediàtica es pot emmarcar en l'anàlisi del procés de civilització i, més singularment, en el paper que els mitjans de comunicació tenen en la societat. D'una banda, ens interroguem sobre la pròpia capacitat humana de construir un món menys violent, un món millor. De l'altra, ens interroguem sobre els processos d'influència a què estem sotmeses les persones. Els mitjans de comunicació de masses, entesos no només com a fonts d'informació sinó també com a transmissors de símbols i de valors, tenen en aquest sentit un protagonisme indiscutible. En definitiva, la preocupació per la violència mediàtica apel·la a la tensió de l'individu com a ésser social.

El nostre propòsit és reflexionar sobre la presència de la violència en la ficció televisiva des d'aquesta doble perspectiva. Presentarem la preocupació per la influència de la violència mediàtica en la civilització occidental seguint un recorregut històric. L'apriori que sustenta aquest recorregut és que la noció de violència és una construcció relativa en termes històrics. Aquesta perspectiva diacrònica es complementarà amb l'eix sincrònic, que permetrà, a partir de dades empíriques del nostre treball de camp:

- a. observar com els infants fan la interpretació de la violència en la ficció televisiva.
- b. identificar les variables que intervenen en les verbalitzacions dels infants entrevistats, en tant que mecanismes interpretatius creatius d'uns subjectes socials joves, però hàbils dins de l'experiència mediàtica.

Per aconseguir aquests objectius, hem estructurat el treball en set capítols. El marc teòric del qual partim és de caràcter historicoculturalista i entèn que la noció de violència

canvia en el temps i segons el subjecte d'enunciació. El primer capítol se centra precisament en la mutabilitat de "Les representacions de la violència". S'analitzen les pràctiques mediàtiques d'acord amb la construcció de la realitat, i s'ordenen algunes de les definicions de violència segons el grau de restricció del fenomen. S'arriba així a proposar la violència com una idea complexa que apel·la a l'entramat d'interrelacions entre l'individu i el progrés social, d'acord amb les anomenades definicions àmplies i legitimistes. La violència es conceptualitza, talment com la pau, com a *procés social*.

Amb el títol de "La presència de violència en la ficció televisiva", el segon capítol s'endinsa en la comprensió de la ficció televisiva com a activitat, més que no pas com a text. Es resumeixen tres aspectes essencials que contextualitzen la "problematització" ("problemàtica" a partir d'ara) de la presència de violència en la ficció televisiva: l'hostilitat cap als mitjans de representació basats primàriament en la mimesi; el rebuig cap als recursos de versemblança propis del mode de representació de la ficció; i el menyspreu cap a les formes de cultura popular, dins de les quals ens acollim a la comprensió de la ficció televisiva com a forma de cultura popular de masses. Plantegem el mecanisme de versemblança i les convencions de gènere discursiu des del protagonisme de l'activitat espectral com a *disposició per a sentir*.

El tercer capítol, "L'anàlisi de la violència en la ficció televisiva", fa un recorregut per la tradició metodològica que ha abordat l'anàlisi de la violència en la televisió. De les anàlisis de contingut amb un caràcter marcadament objectiu, sistemàtic i quantitatiu, es passa a les aportacions de les teories dels esquemes interpretatius per avançar en l'obstrusivitat dels continguts manifestos. L'acotació de l'àmbit de la ficció televisiva es fa a partir de les aportacions de l'escola continental de l'anàlisi de contingut, particularment atenta als paràmetres narratius contextuais, i a partir, també, de les propostes de l'etnometodologia que afavoreixen una anàlisi de la recepció. Es presenta una síntesi dels principals paràmetres

narratius d'anàlisi de la violència en la ficció televisiva, observant-ne les seves restriccions i suggerint-ne noves aportacions. Essencialment, es tracta de plantejar com la violència en la ficció televisiva es troba en la confluència entre el món de la història (què s'explica) i el relat (com s'explica).

El capítol quart es situa plenament en l'esfera del receptor i inaugura la segona part de la tesi, amb l'enunciat "L'espectador en l'acte de la recepció: infància i violència televisiva. Plantejament de la investigació i estudi de cas". Aquí es tracta d'explicar la noció d'espectador infantil emmarcada en els processos de construcció social, i els usos i influències de la seva interacció amb la cultura mediàtica. Es presenten els objectius i metodologia de la investigació fent una revisió de la tradició teòrica, i es proposa una anàlisi interpretativa pròxima a la perspectiva teòrica de l'interaccionisme, i estructurada en dos grans eixos interrelacionats: les emocions i la comprensió.

Amb la voluntat d'oferir eines metodològiques per al tractament d'un tema molt ampli i forçosament complex, aquest quart capítol organitza els arguments per presentar una metodologia d'anàlisi i el procediment d'anàlisi emprat, que es detallen en els Annexos (I i II, respectivament). En aquest nou model d'anàlisi discursiva destaca la presència d'aquells paràmetres narratius contextuais que emfasitzen la relació entre els tipus de violència i els seus diversos graus de formalització, en especial els que afecten la percepció de realisme i proximitat amb l'entorn espectral. Es remarca la importància de treballar amb metodologies combinades a l'hora d'avançar en la interpretació que es fa dels continguts violents des del context i tipus de recepció.

El capítol cinquè recull la dimensió empírica de la tesi. Presenta tant l'anàlisi dels resultats del treball de camp -realitzat a través d'entrevistes en profunditat a estudiants d'entre set i onze anys de dues escoles de Barcelona, segons la metodologia d'anàlisi de llurs emocions i comprensió al visionat de dues seqüències de la programació infantil de televisió-,

com la interpretació de les entrevistes. Segons l'organització dels anomenats "discursos-ocurrència",¹ oferirem els resultats d'acord a la teoria tipològica que proposem (Annex II) . Observarem la importància d'incorporar a la taxonomia narrativa i als aspectes morfològics i analítics de la tradició investigadora, una anàlisi pragmàtica de la narració audiovisual.

El capítol final es dedica a les conclusions i deixa obertes línies de recerca futures. D'acord amb la voluntat inicial de connectar l'objecte d'estudi amb les preocupacions contemporànies, hem observat els resultats obtinguts en el context de la tensió entre els mecanismes de visibilitat mediàtica i la percepció social de la violència. D'aquí sorgeixen una sèrie d'interrogants que interpel·len els interessos i responsabilitats, tant dels mitjans com dels consumidors, com a participants dels rituals socials de la postmodernitat.

¹ Denominació habitual en la terminologia de l'anàlisi del discurs (Vegeu, Pérez Tornero, 1980).

I PART

Les representacions de la violència

*“The amount of violence you see on the screen is determined by
what you regard in your mind as violence”²*

W. James Potter

² “La quantitat de violència que un veu en la pantalla està determinada pel que un mateix considera com a violència en la seva pròpia ment”

1.1 Les representacions de la violència: introducció

Des de la perspectiva històrica d'Occident, i més concretament de l'Europa occidental, l'evolució de les formes de violència física directa cap a altres formes més subtils afavoreix la rellevància de la noció de violència representada, relatada o mediada. Una rellevància que no hauria d'atorgar als mitjans de comunicació social l'exercici exclusiu de la instrumentalització de la violència. Sabem que més enllà de l'ús que se n'ha fet des del poder polític i mediàtic, la fascinació per la violència i els relats violents acompanya la història de la humanitat i ha estat àmpliament explicada per diversos autors, entre els quals Elias, Bettelheim i, més pròxims encara, Imbert i Barata³, són exemples destacats.

Com diu Chesnais, la violència fascina, sobretot quan és espectacular. Més encara, hi ha uns relats particulars que interessen més que d'altres, sovint aquells més truculents i que són l'excepció sobre la normalitat.

“Les violències sexuals interessen més que les banals disputes conjugals, els actes de pirateria aèria més que les vulgars baralles mortals entre borratxos. Però aquests fets diversos, horribles i sagnants, no criden l'atenció més que en casos particulars, atípics. Són d'un cinc a un deu per cent els casos aberrants, aquells que són l'excepció i no la regla. Però són aquests casos els que fan tremolar la multitud i desperten els reflexos de por”.⁴ (Chesnais, 1982: 445)

Els mitjans de comunicació, en tot cas, participarien d'aquest fenomen de morbositat en donar més rellevància a aquells casos que alimenten escabrosament l'imaginari o la por

³ Vegeu especialment BARATA, F. “La mirada periodística sobre el delito”, Tesis doctoral, Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2002.

⁴ “Les violences sexuelles intéressent plus que les banales querelles conjugales, les actes de piraterie aérienne plus que les vulgaires bagarres meurtrières entre ivrognes. Mais ces faits divers, horribles et sanglants à souhait n'attirent l'attention que sur des cas particuliers, atypiques. Ce sont les cinq à dix pour cent de cas aberrants, qui sont l'exception et non la règle. Mais ce sont eux qui font trembler les foules et réveillent les réflexes de peur”.

col·lectiva. En l'espectacularització del tractament de la violència, hi tenen a veure tant l'interès i la demanda social pels relats violents (i la seva consegüent rendibilitat en termes econòmics), com el règim de visibilitat que permeten els *media* moderns, i del qual són emblemàtics el llenguatge i la tecnologia televisives.

”En endavant, el ciutadà viurà la violència com a espectador, ahir la vivia com a actor. Hem passat de l'era de la violència viscuda a l'era de la violència vista.”⁵ (Chesnais, 1982: 446)

En l'era de la violència vista, són les nostres formes de vida i relació amb l'entorn les que han canviat, i els mitjans hi participen com a vincles a distància que són de la realitat. Vincles, això sí, amb graus diversos de representativitat amb el còmput total de fets esdevinguts. Quan parlem, per tant, de violència mediàtica, hem de tenir sempre ben presents dos factors:

a/ la preferència habitual cap als relats de violència truculenta, fascinació que acostuma a ser inversament proporcional a la seva presència real (*representativitat mediàtica poc significativa en relació amb la realitat social*).

b/ els criteris que, tant a nivell individual com col·lectiu, establim per decidir què és real i, sobretot, què ens fa més por d'aquesta determinada realitat (*construcció de nivells de realitat a partir de criteris de visibilitat en les representacions*)⁶.

Dins d'aquests criteris, cal entrar en aspectes històrics, ideològics i polítics, al costat d'aquells altres que a nosaltres ens interessen particularment, però que malauradament

⁵ “Le citoyen vit désormais la violence en spectateur, hier il la vivait en acteur. Nous sommes passés de l'ère de la violence vécue à l'ère de la violence vue”.

⁶ En el seu llibre, W. James Potter (2003) també observa com hi ha una amplificació de la freqüència del fet violent en els mitjans i una distorsió dels tipus de violència i perfil dels perpetradors. Recuperarem aquestes reflexions en el capítol 5.

acostumen a ser els únics que es posen sota el microscopi: la corresponsabilitat dels mitjans a l'hora d'establir criteris de rellevància mediàtica. ¿Com s'han de repensar, doncs, les pràctiques mediàtiques?

1.2. Pràctiques mediàtiques i construcció del real

És ja un lloc comú (Bélisle et al., 1999: 353), que tota pràctica mediàtica es desenvolupa sobre un fons de representacions a base de signes, que són a la vegada analògics i simbòlics. Ara bé, com a construcció del real, la representació s'entén com una percepció, quan, de fet, és més una elaboració complexa carregada d'elements externs que hi interactuen. Elements que van de la història personal i l'organització biopsíquica de l'individu a les condicions socioinstitucionals i el context social que les emmarca.

Com apunten aquests autors, hi ha dues grans amenaces que planegen amb voluntat reduccionista sobre la complexitat de les representacions: la primera, consisteix a voler isolar l'activitat cognitiva de qualsevol suport, biogenètic, mediàtic o social; la segona, veu l'activitat cognitiva dels individus únicament com un efecte de les interaccions socials.

Segurament la conceptualització d'uns factors incidents fa menystenir el pes de totes les interaccions; remarcuem-ho, de totes. Amb paraules de Bélisle et al. (1999 : 354):

“En integrar la representació com a 1/ construcció, elaboració, organització d'elements psíquics per un subjecte en context, 2/ investiment d'energia psíquica per un subjecte intencional, 3/ reposicionament d'un subjecte a través d'una evolució en relació amb la seva pròpia identitat, es descobreix que la representació pot esdevenir un marc organitzador per repensar la pràctica mediàtica.”⁷

⁷ “En intégrant la représentation comme 1/ construction, élaboration, organisation d'éléments psychiques par un sujet en contexte, 2/ investissement d'énergie psychique par un sujet intentionnel, 3/ repositionnement d'un sujet à travers une évolution par rapport à sa propre identité, on découvre que la représentation peut devenir un cadre organisateur pour repenser la pratique médiatique”.

A l'hora de presentar una categorització de tipus de violència mediàtica, també nosaltres hem volgut proposar un quadre, un mapa que organitzi les diverses representacions de la violència mediàtica. Per fer-ho, hem recollit prèviament les aportacions d'autors procedents de disciplines diverses sobre la mateixa representació de la violència.

1.3. Esferes de violència

Segons Aróstegui (1994:22), tradicionalment s'han distingit tres tipus de definicions de violència: àmplies, restringides i legitimistes.

“Las primeras entienden la violencia como un hecho social estructural, es decir, como toda forma de dominación en la que priman la injusticia y la desigualdad sociales. Bajo este prisma, situaciones de injusticia social como el racismo o la pobreza se conciben como violencia.”

En aquest tipus de definicions àmplies, en què la violència remet a un escenari estructural organitzat sobre desequilibris socials, l'autor hi inclou tant la perspectiva d'Anthony Storr, autor d'*Human Agression* (1968), com la de Gérard Imbert, particularment amb *Los escenarios de la violencia* (1992).

En segon lloc, ens trobem amb les definicions més restrictives que, potser per un criteri d'economia, són les més habituals en l'ús comú.

“En general, estas definiciones consideran que la violencia implica el uso de la fuerza física de manera intencional y generando daño observable. Estas definiciones tienen la ventaja de resultar más concretas y más próximas al significado primordial de la palabra en la lengua común. Sin embargo, su debilidad radica en identificar exclusivamente la violencia con la fuerza física.”

Aquí es destaca, per prototípica, la definició forçosament restringida d'Arnold Buss (1961⁸), que defineix violència com “la entrega de estímulos nocivos a otro”. A l'obra de Graham i Gurr (1969) trobem també una definició de la violència marcada per la temptació positivista que fa intervenir només els objectes i els comportaments, independents de tota avaluació política. Segons Yves Michaud (1980), la definició d'aquests dos autors s'emmarca en l'anàlisi sociològica i històrica de la dècada dels seixanta als Estats Units, d'acord amb la necessitat d'analitzar els esdeveniments violents (guerra del Vietnam, Panteres Negres, repressió brutal de les manifestacions amb motiu de la Convenció demòcrata de Chicago el 1968...) més enllà de les avaluacions divergents sobre la legitimitat dels actes. La definició en qüestió diu el següent:

“La violencia se define en sentido estricto como un comportamiento tendente a causar heridas a las personas o daños a los bienes. Colectiva e individualmente, podemos considerar tales actos de violencia como buenos, malos o indiferentes, según quién haya comenzado y contra quién. La fuerza es un concepto más general: la definimos como la utilización actual o potencial de la violencia para obligar a otro a hacer lo que, si no, no haría. La fuerza, como la violencia, puede ser tenida por buena o mala. Fuerza y violencia son conceptos estrechamente ligados. La fuerza implica la amenaza, cuando no la efectiva utilización de la violencia. La violencia posee las características de la fuerza si se utiliza para modificar la acción de otra persona.” (Graham i Gurr, 1969: XXXII)

Aquesta definició, segueix Michaud (1980: 11), ha servit de punt de partida per a les innumerables investigacions sobre la naturalesa i les causes de la violència que des d'aleshores no han deixat de desenvolupar-se.

D'aquí l'interès que tenim a destacar-la i a observar-ne les limitacions. Es fa evident que les definicions més restrictives només es refereixen a comportaments assignables, basats

⁸ Citat a BERKOWITZ, L. *Agresión: causas, consecuencias y control*. Bilbao: Desclee de Brouwer, 1996, p. 27.

en l'atac físic. A banda d'aquesta limitació, Michaud (1980:17) destaca un defecte del seu propòsit d'objectivitat:

“El defecto radical de toda definición positiva estriba justamente en lo que trata de conseguir: excluir las significaciones evaluativas en función de las cuales se aprehende la violencia, interesándose únicamente en datos asignables. Que haya que evitar el erigir en absoluto la unilateralidad de una convicción no significa que no haya que tener en cuenta el carácter evaluativo fundamental de la noción. Es esencial, tanto teórica como políticamente, que la rotulación de un hecho como violento se haga a partir de un punto de vista, en función de unas normas.”

Més endavant, recuperarem el pes hegemònic que ha tingut aquesta visió positivista de la noció de violència a l'hora de fonamentar l'aparença de rigor de les anàlisis estadístiques.

Per acabar, Aróstegui (1994: 22) parla de les definicions emmarcades en la pragmàtica social:

“En tercer lugar, puede encontrarse un último grupo de definiciones, las llamadas legitimistas, que entienden que un acto no es violento en sí, sino que sólo lo es si va en contra de lo legalmente establecido, es decir, si es un acto ilegítimo. En definitiva, se trata de un tercer enfoque en el que la violencia no es un hecho objetivable en sí mismo, sino que requiere de una interpretación por parte de los actores implicados.”

En aquest darrer exemple, es fan servir les consideracions de Miquel Rodrigo Alsina (1998) per rebatre la immutabilitat dels actors socials, ja que el concepte de violència varia en virtut dels consens social de cada moment i amb zones de dissensió:

“En cada momento histórico, en el debate público sobre la violencia se producirán zonas de consenso mayoritario, zonas de disenso y zonas de negociación. En las zonas de consenso el sentido es mayoritariamente compartido o como mínimo no es sistemáticamente puesto en cuestión (...). En las zonas de disenso la discusión no ha

entrado en un espacio público, porque la opinión supuestamente minoritaria no ha tenido la capacidad de convertirse en interlocutora pública de la opinión considerada mayoritaria (...). Las zonas de negociación lo que establecen es una discusión pública sobre la tipificación que cabría otorgar a determinados fenómenos y las acciones sociales, políticas o legislativas a llevar a cabo a partir de esta definición.” (Rodrigo Alsina, 1998: 20)

Entenem, d’acord amb aquesta línia de pensament, que la noció de violència no s’explica només per la referència a un conjunt de fets positius, sinó que requereix emmarcar aquesta referència en el conjunt de les normes socials. Seguim amb Michaud i amb Rodrigo en la importància d’entendre els processos d’“etiquetatge” de la violència, i que responen als costums i formes de vida als quals s’ha donat rellevància a través del poder polític.

“La noción de violencia es ejemplarmente una idea de modo mixto y sus criterios de aprehensión remiten a evaluaciones sociales diferenciales. Por eso es por principio ambigua, su significación es establecida mediante procedimientos políticos conforme al grupo que en un momento dado controla el etiquetamiento frente a otros grupos. Esa es la razón de que la violencia no sea nunca asignable al mismo lugar, de que pueda aparecer y desaparecer según quien hable.” (Michaud, 1980: 77)

A través de la negociació o de la imposició mitjançant la pràctica social, la violència apareix indefectiblement lligada a l’organització del poder. Finalment, doncs, ens sembla que la noció de violència pot aparèixer com una *idea mixta*, seguint la proposició de Michaud que revisita l’anàlisi de les idees de Locke:

“En su análisis de las ideas complejas, (Locke) detecta una clase, la de las ideas de modos mixtos, que están constituidas por ideas simples reagrupadas arbitrariamente por el entendimiento en función de preocupaciones esencialmente sociales. Las ideas simples

constituyentes remiten, ciertamente, cada una por su lado, a experiencias, pero el complejo producido es un lineamiento arbitrario de la experiencia.” (Michaud, 1980: 76)

Ubicats, ara ja sí, entre les definicions legitimistes de la violència i les àmplies, ens sembla important entrar a conceptualitzar la violència amb les aportacions que fan Roland Barthes, Jean-Claude Chesnais i Johan Galtung. La selecció d'aquests autors és del tot intencionada i s'ha fet d'acord amb les perspectives complementàries que ofereixen. De Barthes ens interessa la seva insistència en les interrelacions que s'estableixen dins del mateix text, en oposició als procediments de quantificació d'unitats de sentit estrictes. Però no en tenim prou amb les virtuts de l'estructuralisme i la semiologia, i aprofitem de Chesnais la seva mirada sociodemogràfica, que emmarca en termes històrics l'evolució de la presència de violència a l'Europa occidental. Encara Galtung, des de la seva posició crítica envers la sociologia ortodoxa, ens serveix per abordar la presència de violència en el territori ampli de l'organització simbòlica i estructural de les relacions socials.

Algunes de les categories que proposen aquests autors estan recollides en el model d'anàlisi que proposarem. Totes aquestes categories, però particularment les de Galtung, ens serveixen per acotar el territori de les definicions més restringides de la violència – essencialment la violència física –, més pròpies de la biologia o de l'etologia, tal com hem vist, i aprofundir en el territori de la violència estructural (d'acord amb la terminologia de Galtung, que veurem tot seguit) i, sobretot, de la violència cultural. Són aquestes definicions més àmplies les que permeten les aportacions de disciplines com l'antropologia i la sociologia, i la teoria comunicativa, que s'adeqüen a la necessitat de tenir una mirada més focalitzada en l'anàlisi del discurs televisiu.

1.4.

Les violències

Amb la idea subjacent que tot poder conté inevitablement violència, Roland Barthes (1985: 309) ens ofereix una tipologia de violència en forma de binomis:

- legítima *versus* il·legítima
- ofensiva *versus* defensiva
- física *versus* verbal
- promoguda per l'Estat *versus* perseguida per l'Estat
- de gènere *versus* no de gènere
- sexual *versus* no sexual
- volguda *versus* no desitjada
- plaent *versus* displicent
- explícita *versus* implícita

Malgrat que Barthes respecti encara una distinció única entre violència física i verbal, el seu esquema ens ofereix l'oportunitat d'incorporar categories fonamentals com són el seu grau de regulació, la seva justificació o legitimació i un primer nivell de formalització (explícita o implícita).

Per la seva banda, Chesnais (1982:12-14) distingeix tres definicions implícites de la violència, que s'interfereixen constantment. L'autor se centra particularment en el primer tipus, la violència física –que és el més acotat–, però fa esment de les altres dues categories amb grau creixent de generalització:

- violència física
- violència econòmica
- violència simbòlica

Tornàriem aquí a l'organització tripartida que ens proposava Aróstegui. Creiem que allà on es parlava de definicions àmplies, aquí trobem una noció de violència econòmica, en un sentit més ampli del que ens ofereix el mateix Chesnais; allà on es parla de definicions restrictives, apareix clarament la noció de violència física; i pròxima a les definicions legitimistes, ens trobem amb una noció de violència simbòlica.

La violència física és considerada per Chesnais la més greu, ja que pot conduir, fins i tot, a la mort. Es defineix com l'atemptat directe, corporal, contra les persones, que posa en perill llur vida, salut, integritat corporal o *llibertat individual*. És una definició operativa, ja que ha de ser regulada elementalment per tal de mantenir *l'ordre social*. Dins de la violència física s'estableix una jerarquitització, segons el seu cost social. Chesnais participa de la classificació que fa la Interpol, en ordre decreixent de gravetat:

1. Homicidis voluntaris (o temptatives)
2. Violacions (o temptatives)
3. Cops i ferides voluntàries greus
4. Robatoris a mà armada o amb violència

A partir d'aquesta primera definició de violència física, Chesnais farà la seva tipologia ja emblemàtica, que s'organitza segons la privacitat o col·lectivitat de la violència.

Violència física

Violència privada	Criminal	Mortal: crims, assassinats, enverinaments
		Corporal: cops i ferides voluntàries
		Sexual: violacions
	No criminal	Suïcida: suïcidis i temptatives
		Accidental: accidents de trànsit ...
Violència col·lectiva	Dels ciutadans contra el poder	Terrorisme
		Vagues i revolucions
	Del poder contra els ciutadans	Terrorisme de l'Estat
		Violència industrial
	La violència paroxística	La guerra

Cal emfasitzar que tot i que Chesnais se centra en la violència física accepta, dins de la noció del risc que corre la víctima, l'atac a la llibertat individual. És una qüestió de graus i sovint de límits difosos. La mateixa Organització Mundial de la Salut (OMS) qualifica de violència tota mort brutal lligada a un procés exogen, extraorgànic. Però, ¿què hi ha d'exogen en el repartiment desigual de les riqueses naturals?

Pel que fa a la violència econòmica, Chesnais s'hi refereix com tots aquells atemptats contra els béns materials. També aquí s'estableix una frontera imprecisa que el mateix autor assenyala en la tendència en augment a donar a la violència un contingut econòmic, i a confondre-la amb la delinqüència.

La tercera definició de Chesnais abraça el territori infinit de la violència moral o simbòlica⁹, i esdevé un darrer cercle concèntric. El caràcter subjectiu de les atribucions de violència, sotmeses a l'esdevenir històric i cultural, es veu accentuat en una definició vinculada al concepte d'autoritat.

Finalment, Johan Galtung, fundador de l'*Internacional Peace Research Institute*, d'Oslo, i considerat com un crític radical de l'ortodòxia sociològica, també creu que la violència és sempre un exercici de poder. Per a Galtung (1969, 1996), la violència, com la pau –dues cares de la moneda–, pot ser **directa** (un esdeveniment intencionat); **estructural** (un procés, un costum) o **cultural** (legitima la violència directa i estructural com a bones i correctes). Luc Reyhler (1997: 39-42) recull l'esquema de Galtung i el reformula en aplicar-lo a la violència en els conflictes armats. És una categorització que ens sembla també molt adequada per aplicar-la a l'anàlisi de la presència de violència a la televisió, salvant les grans diferències de context:

➤ **violència directa:**

- **física** (té com a objectiu immobilitzar la gent, ferir-la o matar-la. Pot tenir una naturalesa política o criminal)
- **psíquica** (atempta contra l'ànima humana i persegueix reduir la capacitat mental. En una guerra psicològica, formen part d'aquesta categoria la desinformació, l'amenaça,

⁹ Voldriem fer notar que Chesnais preconitza aquí la noció de violència simbòlica de Bordieu.

l'adoctrinament, la propaganda, el rentat de cervell, provocar gana o malaltia, violar...)

➤ **violència indirecta**

- **estructural** (està ancorada en les estructures socials i sostinguda per un aparell policial. Funciona tant a nivell nacional com internacional. Pot tenir una naturalesa econòmica, política, militar, cultural o comunicativa).
- **cultural** (aspectes de la cultura que aporten una legitimitat a la utilització dels instruments de violència assenyalats anteriorment. Pot tractar-se de l'aprovació de la violència en nom de la revolució, del fanatisme religiós i de guerres santes, de la desqualificació d'enemics o d'ideologies polítiques. Es tracta també de sentiments de superioritat lligats a la llengua, i del rol de la ciència i de l'art en la ignorància, la intolerància, l'aprovació o l'estimulació del racisme, l'exclusió...).

Un exemple que funciona força bé per entendre la difícil distinció entre la violència estructural i la cultural, seria la diferenciació entre l'*apartheid* –violència estructural–, que està “legitimitat” per una violència cultural, el racisme.

Encara Galtung fa unes precisions sobre la violència estructural a partir de la seva teoria estructural sobre l'imperialisme, i distingeix entre violència estructural vertical i horitzontal.

, i distingeix entre violència estructural vertical i horitzontal.

- **Violència estructural vertical:** és la repressió política, l'explotació econòmica o l'alienació cultural, que violen les necessitats de llibertat, benestar i identitat, respectivament.
- **Violència estructural horitzontal:** separa les persones que volen viure juntes, o junta les persones que volen viure separades. Viola la necessitat d'identitat.

A banda de la classificació que fa Galtung de la violència –poc coneguda encara dins dels estudis sobre la violència mediàtica i que ens sembla una aportació fonamental–, hi ha la idea essencial de la pau com a “procés”. Atès que (1996)Galtung (1996) defineix la pau com la renúncia a la violència directa, estructural i cultural, no entén la pau com un estat sinó sempre com un “procés social”. La pau produeix permanentment configuracions noves del conflicte. D'aquí que ens sembli adequat connectar aquesta idea de la pau com a procés social amb la idea de la mutabilitat de la violència. Així com Galtung preferirà no referir-se a una sola pau, sinó a “les “paus”; nosaltres també estariem d'acord ad'acord amb referir-nos a les violències. De fons, prevalra la concepció de Galtung sobre la pau, no com a absència de conflictes, sinó per la transformació dels conflictes amb empatia, creativitat i no-violència, és a dir, respecte.

Des de l'anàlisi de la presència de violència als mitjans de comunicació socials, ens sembla que massa sovint els esforços s'han focalitzat en l'observació de presència de violència directa física, però la nostra perspectiva està particularment interessada a observar aquelles formes de violència indirecta cultural per un doble motiu: d'una banda, perquè és la violència cultural la que s'encarrega de legitimar socialment les altres formes de violència – directa i estructural–; de l'altra, perquè la violència cultural és la que millor s'expressa a través dels símbols i els llenguatges, i aquí els mitjans de comunicació tenen el seu territori d'actuació predominant. Forçosament necessitem apel·lar als vincles i servituds polítiques i

econòmiques de la indústria mediàtica, però el nostre esforç vol centrar-se en el paper dels *media*, i concretament la televisió, com a transmissors de valors i símbols - i com a configuradors de llenguatges- sobre la violència.

1.5. Les narratives contemporànies de la violència

A l'hora d'establir un mapa conceptual de les representacions de la violència en els *media*, i concretament en la televisió, ens és del tot imprescindible observar algunes característiques tant de la narració de fets violents, com del llenguatge televisiu.

Pel que fa a la noció de narrativa, ens és útil la que proposa Marc Howard Ross (2002), que, a partint de la seva definició com a “explicacions per a fets en forma de relats breus (*stories*) carregats de sentit comú que sovint semblen simples”, l'aplica als fets ocorreguts l'11 de Setembre. En aquest cas, es particularitza la necessitat de les persones de compartir narratives que reforcin el seu sentiment grupal per ajudar-los a trobar tranquil·litat i a superar una ansietat elevada. Apareixen així “narratives progressistes”, que emfasitzen la renovació i reconstrucció després de la tragèdia; les “narratives redemptores”, que emmarquen els fets en un context religiós i es refereixen a la lluita del bé i el mal; i les “narratives tòxiques”, que subratllen la disrupció i inseguretat contínues i les pèrdues irreparables (Linenthal, 2001). Podem reconèixer, d'acord amb Ross, la càrrega emocional que dins de la seva diversitat expressa cada formulació narrativa. Totes manifesten un sentiment vivencial cap a l'allò vist, que en el terreny mediàtic no és necessàriament l'allò conegut.

En l'era de la transmissió immediata de l'actualitat, sembla encertada l'expressió de Régis Debray (1994): “La logística de lo visible gobierna la lógica de lo vivido”. Aquesta “logística del visible” forma part del relat que sovint pretén explicar la violència en les arrels de la societat. La nostra cultura ha construït el relat glorificador de la competitivitat, el relat que dóna culte al “mascle”...També la nostra cultura ha construït, com diu Rojas Marcos (1998:

25), el principi diferenciador d' "els altres" que justifica la marginació de grups considerats "diferents". I quan la cultura construeix una sèrie de tradicions o relats socials per justificar l'agressió humana, pretextos com l'exclusió de la diferència impregnen les emocions prevalents d'una època. Així, en la narració de la violència succeeix amb freqüència que la fragilitat social, en un sentit ampli, representa el perill amb la forma de l'"altre". La por s'encarna en l'alteritat: en l'estranger, el drogaaddicte, el delinqüent juvenil...(Imbert, 1992). Quan aquesta narració espantada s'inclina més cap als aspectes emocionals que cap a la realitat social, el protagonisme de mediadors professionals com els escriptors o els periodistes, mediadors de la història, decau a favor del presentador de l'*entertainment*. Més endavant recuperarem aquest efecte d'espectacularització de la realitat.

Seguint amb les narratives o discursos contemporanis sobre la violència, també Michaud fa una classificació que parteix d'una voluntat comuna, la d'acotar la violència en el terreny del previsible –domar-la–, però assumint la càrrega disruptiva que la fa perillosa. La cita és llarga, però ens sembla essencial:

"Muy junto a la nostalgia del estado civil están en primer lugar los que sitúan la violencia en un lugar asignable, ni verdaderamente exterior a lo social ni en ello: más bien en sus lindes y fronteras bajo la forma preferencial de la criminalidad. De este tipo son las mitologías del orden que denuncian la subversión, la delincuencia, la disidencia, la marginalidad, se angustian por el aumento de la violencia y se alarman ante la inseguridad. (...) Este género de discursos desemboca, como es normal, en la ficción pseudocientífica de una enfermedad anhistórica, achacando la carga de la violencia a la fatalidad de un animal agresivo mal domesticado por la cultura, que debe ser sometido a controles aún mayores. De esta clase son los discursos sobre la agresividad.

Pero otro desemboque, igualmente natural, es el construido por la lucidez cínica del realismo político: ya que la violencia forma parte de un proceso político desmixtificado, basta con utilizarla razonablemente en la perspectiva de la eficacia las acciones y de su justificación por sus fines. Realismo por excelencia de la finalidad y de los medios, que

engloba una gama de actituds diverses, que van desde la responsabilitat tecnocràtica hasta el càlcul estratègic fred, e inclush el gansterismo polític.

Por último, frente a la evidencia de lo social pervertido donde la violencia circula bajo las más diversas formas, están los discursos de la rebelión que buscan desesperadamente en la distinción entre una buena y una mala violencia la justificación con que acabar con ello, y los de la no violencia que con igual desesperación querrían acabar con la espiral de violencia.” (Michaud, 1980: 93-94)

Quatre tipus de discurs que tenen quatre característiques comunes (Michaud, 1980: 95-96):

- hi ha una certa sacralització d’allò social i una vehemència unilateral a definir els sacrilegis que l’acompanyen;
- són discursos que s’autoverifiquen;
- són discursos essencialment moralitzants;
- tots aquests discursos són il·lusoris, ja que el que haurien de preguntar-se és la naturalesa del camp social que es refereix a si mateix per mediació de la noció de violència.

Nosaltres, més que referir-nos directament a l’estat d’allò social, observarem com la violència televisiva també visualitza una tensió sobre les zones de consens i dissens de l’ordre social i la seva representació mediàtica.

L’eventualitat en què ens trobem és la que assenyala Michaud en recollir de Durkheim la dificultat de definir i observar els fets socials quan els punts de referència no són constants ni idèntics. L’eventualitat de no poder objectivar els fets socials és la que apareix amb la violència.

“Es la eventualidad de que acerca de ciertos fenómenos haya fundamentalmente varias maneras de percibirlos. Pues bien, es precisamente tal eventualidad la que aparece con la violencia. El que en una sociedad quepa identificar la violencia con la criminalidad, con la “subversión”, pero también con la explotación, y además con el entrecruce de los controles sociales, e incluso con la manipulación de las mentes por los media; que pueda llegar a decirse en último término que todo es violencia, o, al contrario, negar con la mayor convicción que la violencia sea otra cosa que la subversión, etc., tiene justamente el sentido de que no hay punto fijo para objetivar unos hechos. Hay varias maneras, conflictivas, de considerar unas mismas reglas y unos mismos hechos: un accidente laboral es los riesgos del oficio o la violencia cotidiana de la explotación capitalista.”
(Michaud, 1980: 79)

El règim de visibilitat de què participa la violència televisiva es fonamenta en l'accessibilitat del mitjà televisiu i els seus recursos tecnològics (el directe televisiu, la fragmentació del discurs, la multipantalla...), i en les possibilitats retòriques de la imatge (i el so). Com a mitjà –i com a llenguatge–, la televisió mostra, designa i etiqueta la presència de violència, però estem convençuts que no es tracta d'afrontar la problemàtica de la violència televisiva únicament des d'una ordenació conceptual. Com segueix (Michaud, 1980: 77-78), si els criteris no són objecte de consens dins d'un camp social, encara que sigui un consens il·lusori, la definició no pot deixar de ser objecte d'un conflicte. Que és precisament el que succeix amb la violència. Així doncs, definir els tipus de representació de la violència televisiva només té sentit si també ens interroguem sobre el valor d'aquestes categories dins del discurs social.

Idees principals

1. La fascinació per la violència i els relats violents acompanya la història de la humanitat. La violència fascina, sobretot quan és espectacular. Més encara, hi ha uns relats particulars que interessen més que d'altres, sovint aquells més truculents i que són l'excepció sobre la normalitat.
2. Els mitjans de comunicació participen del fenomen de morbositat en donar més rellevància a aquells casos que alimenten escabrosament l'imaginari o la por col·lectiva. En l'espectacularització del tractament de la violència, hi tenen a veure tant l'interès i la demanda social pels relats violents (i la seva consegüent rendibilitat en termes econòmics), com el règim de visibilitat que permeten els mitjans moderns, i dels quals són emblemàtics el llenguatge i la tecnologia televisives.
3. Quan parlem, per tant, de violència mediàtica, hem de tenir sempre ben presents:
 - a/ la preferència habitual cap als relats de violència truculenta, fascinació que acostuma a ser inversament proporcional a la seva presència real (*representativitat mediàtica poc significativa en relació amb la realitat social*).
 - b/ els criteris que, tant a nivell individual com col·lectiu, establim per decidir què és real i, sobretot, què ens fa més por d'aquesta determinada realitat (*construcció de nivells de realitat a partir de criteris de visibilitat en les representacions*).
4. Hi ha dues grans amenaces que planegen amb voluntat reduccionista sobre la complexitat de les representacions: la primera, consisteix a voler isolar l'activitat cognitiva de qualsevol suport, biogenètic, mediàtic o social; la segona, veu l'activitat cognitiva dels individus únicament com un efecte de les interaccions socials.
5. Tradicionalment s'han distingit tres tipus de definicions de violència: àmplies, restringides i legitimistes. Les àmplies es refereixen a tota forma de dominació en què destaquen la injustícia i les desigualtats socials. Les restrictives consideren la violència que implica l'ús de la força física de manera intencional i que generen un dany

- observable. Les legitimistes entenen que la violència no és un fet objectivable, sinó que requereix la interpretació dels actors implicats.
6. Entenem, d'acord amb la formulació de Locke de les idees de modes mixtes, que la noció de violència s'explica no només per la referència a un conjunt de fets positius, sinó que requereix emmarcar aquesta referència en el conjunt de les normes socials.
 7. D'acord amb Galtung, ens sembla adequat connectar la idea de la pau com a “procés social” amb la idea de la mutabilitat de la violència. De fons, preval la concepció de Galtung sobre la pau, no com a absència de conflictes, sinó per la transformació dels conflictes amb empatia, creativitat i no-violència, és a dir, respecte.
 8. Seguim Galtung en conceptualitzar tres tipus de violència que, com la pau –dues cares de la moneda–, pot ser **directa** (un esdeveniment intencionat); **estructural** (un procés, un costum) o **cultural** (legitima la violència directa i estructural com a bones i correctes).
 9. Nosaltres, més que referir-nos directament a l'estat de l'allò social, observarem que la violència televisiva també fa visible una tensió sobre les zones de consens i dissens de l'ordre social i la seva representació mediàtica. L'eventualitat de no poder objectivar els fets socials és la que apareix amb la violència.
 - 10.
 11. El règim de visibilitat del qual participa la violència televisiva es fonamenta en l'accessibilitat del mitjà televisiu i els seus recursos tecnològics i retòrics. La televisió mostra, designa i etiqueta la presència de violència, però estem convençuts que definir els tipus de representació de la violència televisiva només té sentit si també ens interroguem sobre el valor d'aquestes categories dins del discurs social.

La presència de la violència en la ficció televisiva

“La ficció es pot entendre més com a activitat que no pas com a text”

Th. Pavel

2.1.

La presència de la violència en la ficció televisiva: introducció

En el primer capítol hem fet una aproximació al fenomen de la violència des de les diverses i sovint oposades maneres de ser percebuda i conceptualitzada. En aquest capítol ens proposem abordar específicament aquells elements que incrementen la dificultat de l'anàlisi de la violència en ser representada dins del marc físic d'una pantalla. Cinema abans i ara sobretot televisió, internet i les noves pantalles són els marcs on es projecten dubtes, esperances, pors i prejudicis del discurs social. A més, conèixer els mecanismes de la ficció ens servirà en aquest capítol per endinsar-nos en el coneixement de la tendència a l'espectacularització de la televisió. Aquí ens interessa sobretot entendre el tipus d'influència que aquest discurs social atorga als règims de visibilitat.

“Desde el principio (del cine) coexistieron tendencias que revestían al cine de un sinfín de posibilidades utópicas o lo demonizaban como la raíz del mal. (...) Se detecta, (en las reacciones de “pánico moral”) la convergencia de la alargada sombra de tres tradiciones discursivas: 1/ la hostilidad platónica por las artes miméticas; 2/ el rechazo puritano de las ficciones artísticas; 3/ el histórico desdén de las élites burguesas por las masas populares.” (Stam, 2001: 40)

Com a gran antecedent de la televisió, l'anàlisi dels inicis del cinema ens permet portar a col·lació algunes de les percepcions encara vigents a l'hora d'entendre la “problemàtica” de la presència de violència en la ficció televisiva. En aquest capítol ens hem permès reformular la tesi de Robert Stam, amb un objectiu propi: entendre la dialèctica entre els dispositius

narratius i els espectadors com a consumidors de relats de ficció. Hem articulat el capítol d'acord amb la presència de tres tradicions discursives: l'hostilitat cap a les formes de representació mimètiques; el rebuig cap als recursos de versemblança —no de veritat— propis de la ficció; per acabar, com un substrat que ho amara tot, el menyspreu cap a les formes de cultura popular. Tots tres aspectes donen sentit al debat, aferrissat o minimitzat, sobre la presència de violència en la ficció televisiva. Una presència que es construeix com a “discurs popular” (o massiu) que es “mostra” a través de la “representació” (ficcionalitzada) .

A partir d'ara, entendrem per mimesi el mitjà de representació primari que adopta la televisió en tant que mostra (imatge i so), però que participa de la diegesi en tant que relat construït (discurs, o mitjà de representació secundari). En un segon nivell, entendrem la ficció televisiva com un mode de representació – o macrogènere—, en tant que contracte discursiu establert amb el públic que es basa en la factualitat de la versemblança. Evidentment, es tracta d'una adaptació lliure, i salvant les enormes distàncies, de les tesis aristotèliques:

“Ahondando en las tesis platónicas, Aristóteles distinguió entre medio de representación, objetos representados y modo de representación. El “modo de representación” producía la célebre tríada de épica, teatro y lírica, mientras que los “objetos” de imitación generaban distinciones, basadas en las distintas clases sociales, entre la tragedia (las acciones de los nobles) y la comedia (las acciones de quienes se suponía eran inferiores a los nobles)” (Stam, 2001:27).

La tensió projectada sobre la presència de violència en la ficció televisiva la planteja, doncs, essencialment, entre els mitjans de representació i els modes de representació -dins dels quals emmarquem gèneres discursius com la tragèdia i el melodrama-, tot i que emmarcant tots dos aspectes planeja el desdeny a les formes de cultura de masses.

2.2. L'hostilitat cap a la mimesi: mitjà de representació

Si bé, cap al segle IV aC, Plató atribueix valors dignes a la diegesi enfront els valors negatius de la mimesi, resulta sorprenent que tants segles després encara participem de prejudicis cap a les arts mimètiques. Prejudicis que s'accentuen quan el cinema i més recentment la televisió destaquen dins de les arts mimètiques.

Paradoxalment, Plató segueix sent més modern que moltes de les percepcions contemporànies. La suposada oposició entre la mimesi i la diegesi la resol en un tercer mètode. Seguint el seu esquema tripartit, al ditirambe li correspondria una diegesi completa; a la tragèdia i la comèdia la mimesi i, per últim, l'èpica resoldria l'alternança entre la veu del narrador i l'escenificació actoral. A *La República*, Plató parla d'una "diegesi ambivalent".¹⁰

Aquestes i altres consideracions estan presents en el text de Pedro L. Cano *De Aristóteles a Woody Allen* que, amb un plantejament divulgatiu, apunta qüestions essencials:

"Total que diégesis y mimesis son métodos intercalables y intercambiables. Y, aunque modernamente se interpretan como propias de un género (la narrativa, *telling*, o la dramática, *showing*), los clásicos consideraban una u otra como algo "interpretable" frente al público, y eso nos acerca paradójicamente a su valor actual como aplicable a la narrativa cinematográfica que combina ambos métodos narrativos." (Cano, 1999: 113)

El mateix concepte de mimesi ja és de per si prou complex per establir-ne graus. Julio Cabrera (1999) reflexiona sobre aquesta qüestió en insinuar la crítica indirecta que Aristòtil fa sobre la teoria de les Idees Pures del seu mestre Plató. Cabrera creu que, mentre Plató hauria expulsat de la República els poetes –ja que només representen l'allò sensible, les còpies d'allò essencial que veritablement descuiden, la realitat ontològica superior, les Idees–, Aristòtil els acull al costat dels historiadors. Pròpiament, Aristòtil adequa la noció de mimesi tant a la tasca

¹⁰ Ens referim a la noció original de *diégesis di' amphoteron*. Vegeu, per exemple, PLATÓN, *La República*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979 (13 ed.) .

dels poetes com a la dels historiadors. L'historiador, doncs, descriu els fets ocorreguts i el poeta descriu els fets com podrien ocórrer. Aquesta distinció ens sembla essencial, no tant a l'hora de circumscriure la tasca dels historiadors, àmpliament debatuda (especialment pel constructivisme) des d'aquesta precisa instància de mer registre de fets, com per dotar els poetes de la facultat de dibuixar els límits, imprecisos, del territori d'allò possible.

“Aristóteles impone a la Poesía una exigencia de verosimilitud dentro de esa mediación: **no la verosimilitud de lo factual, sino la verosimilitud de lo posible.** (...) En tal sentido, la Poesía tiene una relación con lo universal, a través de lo posible, en tanto que la Historia es irremediabilmente particular.”(Cabrera, 1999: 63)

Podíem entrar a discriminar els nivells d'universalitat que ofereix l'exercici de la Història, però aquí ens interessa destacar aquest punt de vista que troba en l'exigència de versemblança no un marge estret i limitat, sinó un vast territori de possibilitats. El pas del temps s'encarrega de renegociar encara més els marges d'aquest territori.

De fet, la mateixa imatge icònica té una dimensió universal (una gradació d'isomorfisme perceptiu) i una dimensió arbitrària, que es nodreix de les convencions simbòliques que fluctuen i es renegocien, també, dins de cada territori cultural¹¹. Així s'entén la paradoxa que les primeres imatges cinematogràfiques dels Lumière, “autenticadores dels moviments de la naturalesa”, però completament acromàtiques, s'entenguin en el seu moment històric com la culminació de les propostes de la pintura impressionista (Gubern, 1999 [1996]: 112).

Més particularment, la noció de versemblança resulta finalment una convenció que afecta tant la construcció de la ficció (ficció versemblant diferenciada de la ficció fantàstica,

¹¹ Romà Gubern (1999 [1996]) creu que la iconicitat no és una pura arbitrarietat social i que són els significats universals els que motiven les convencions, i no a l'inrevés. El llindar de similitud o d'iconicitat funcional varia en funció de les espècies animals, tal com apunta Gombrich (1968) amb la referència a imatges esquemàtiques de vaques que “enganyen” les mosques tse-tse.

que també té les seves regles de coherència interna¹²), com la mateixa construcció de realisme. Hi ha un sèrie de codis de representació que s'accepten col·lectivament i que n'amaguen la convencionalitat a través del recurs a la reiteració i familiaritat. Com diu Romà Gubern (1999 [1996]), una producció acaba considerant-se realista quan les seves convencions no són percebudes com a tals.

És precisament aquest segon aspecte, “la versemblança de l'allò factual” el que ens costa més de reconèixer. Podem entendre aquesta dificultat o reticència a través de l'observació de Barthes (1977), que dedica el seu llibre *S/Z* al discurs factual, a l'èmfasi en la denotació (una paraula representa un objecte o un concepte) respecte a la connotació (significats secundaris). L'èmfasi en la denotació és ideològic, és una ficció sobre la naturalesa de la factualitat, que permet la perpetuació de discursos autoritzats, com ara la ciència, la crítica literària i la filosofia.

També Foucault (1972) treballa aquesta naturalesa de la factualitat a través de les seves reflexions sobre els “règims de veritat”, el paper d'institucions o organitzacions socials que acostumen a ser jeràrquiques, en determinar, classificar i comptabilitzar la categoria de “normalitat”. Una anàlisi del discurs informatiu respecte a la ficció, permetria recuperar aquests mecanismes de normativització de la veritat i la crisi o “incredulitat davant les metanarracions”, en paraules de Lyotard (1984 (1979): Xxiv).

En termes d'informació televisiva, la imatge la utilitzen els productors d'informació -i així l'entenen els espectadors-, com a testimoni de la realitat. Dit d'altra manera, s'accepta la (suposada) mostració mimètica de la realitat a través de les càmeres per construir la veracitat i imparcialitat en el relat informatiu. Sembla com si el comentari verbal, el discurs oral o escrit dels periodistes o dels especialistes fos l'únic recurs diegètic que es permet, amb la mateixa intencionalitat demostrativa que contenen les imatges. Com diu Gubern (1999 [1996]: 68),

¹² La distinció entre ficció versemblant i fantàstica la trobem resumida a BÉLISLE, C.; BIANCHI, J.; JOURDAN, R. *Pratiques médiatiques. 50 mots-clés*. Paris: CNRS Editions, 1999, p. 117-120.

amb un paral·lelisme que ens sembla encertat, la pintura sempre ha estat més penalitzada que la poesia: no és el mateix parlar de Venus que mostrar una dona nua.

La nostra posició no intenta en cap cas discutir sobre la veracitat de les informacions ni qüestionar la legitimitat de les pràctiques discursives en el relat periodístic, sinó observar com tant la imatge com la narració verbal participen de la creació de factualitats.

Suposem ara que acceptem tàcitament la creació de factualitats que comporta el relat periodístic. A l'hora de referir-se a la influència d'aquests relats en l'espectador, apareix persistentment l'implícit que una informació amb presència de violència pot produir dos tipus de reaccions: rebuig i, en cas de redundància excessiva, insensibilització. Per contra, on sí que es creu que s'activen en l'espectador els mecanismes perillosos d'imitació de la realitat és precisament en la ficció, clarament present en aquells relats de pràctiques violentes en què, curiosament, es reconeix el recurs atractiu de la dramatúrgia. Finalment, el rebuig de la ficcionalització dels arguments se segueix entenent des de la tradició que veia la ficció com una amenaça contra els espectadors més "desprotegits". Aquesta és la percepció social majoritària, alimentada des de determinades pràctiques polítiques i científicament reforçada per la recerca hegemònica que s'ha esmerçat a estudiar els efectes (immediats o a mig termini) en les conductes, a través –majoritàriament– dels estudis de laboratori. A nosaltres ens és imprescindible aturar-nos en aquest procés de "construcció de la realitat".

2.2.1. Percepció social del relat violent

Tal com ja anunciaven Berger i Luckmann en inaugurar l'argument de la construcció social de la realitat dins de la sociologia del coneixement,

“Sostenemos que la sociología del conocimiento deberá ocuparse de todo lo que en una sociedad considera como “conocimiento”, sin detenerse en la validez o no validez de

dicho “conocimiento” (sean cuales fueren los criterios aplicados).” (Berger i Luckmann, 2001 [1966]: 15).

En l'anàlisi de les representacions socials s'acostuma a esmentar l'estudi inaugural de Moscovici (1976) que, aplicat a la psicoanàlisi, ja distingeix, entre altres, dos processos fonamentals en les pràctiques quotidianes de modelització de la realitat. Ens referim a l'objectivació i a l'ancoratge (*ancrage*).

“L'*objectivació* és l'atribució progressiva d'estatus de realitat a allò que inicialment no és més que una noció abstracta, i la seva transformació en un objecte quasi concret i material. Aquest procés pot comprendre diferents fases, com ara una retenció selectiva d'elements d'informació, una descontextualització d'aquests elements, després la formació d'un “nus figuratiu”, i finalment la naturalització, és a dir, l'atribució d'un estatus de realitat a l'objecte mental resultant d'aquest procés. El segon procés, l'*ancoratge*, concerneix la racionalització social de la representació, la seva posada a prova amb la realitat: la representació en curs de formació serà així integrada cognitivament en tant que aconsegueixi ser operativa en els contextos problemàtics d'acció en context.”¹³ (Bélisle, 1999: 351)

Aquestes representacions socials, enteses com a “matrius culturals d'interpretació”, tenen una representació rígida en l'estereotip. Ja W. Lippmann (1964 [1949]) havia fet referència a l'aparença simplificadora de les opinions públiques. Però el que ara ens interessa més de l'estereotip, poderós precisament pel seu esquematisme tan ràpidament assimilable, és la seva conceptualització com a mecanisme de defensa. Bélisle et al. (1999: 351) ho resumeixen així:

¹³ “L'*objectivation* est l'attribution progressive du statut de réalité à ce qui n'est d'abord qu'une notion abstraite, et sa transformation en un objet quasi concret et matériel. Ce processus peut comprendre différentes phases, comme une rétention sélective d'éléments d'information, une décontextualisation de ces éléments, puis la formation d'un “noyau figuratif”, et enfin la naturalisation, c'est-à-dire l'attribution d'un statut de réalité à l'objet mental résultant de ce processus. Le second processus, l'*ancrage*, concerne l'enracinement social de la représentation, sa mise à l'épreuve de la réalité: la représentation en cours de formation sera ainsi intégrée cognitivement d'autant plus qu'elle s'avéra opérationnelle dans des contextes problématiques d'action en contexte.”

“El pensament estereotipat correspondria a una reacció de defensa, tant dins la societat com en l’individu, contra l’angoixa de la diferència i l’abandonament de les normes.”¹⁴

Sembla, per tant, que la simplificació com a forma hegemònica d’una representació del món sense matisos és patrimoni tant de la ficció com de la retòrica de la informació. Així mateix, tant la informació com la ficció participen d’un discurs sobre la realitat, d’una modelització de la realitat. Informació i ficció apliquen criteris d’objectivació i atribueixen un estatut de realitat a l’objecte mental resultant dels processos de selecció dels continguts. En un segon nivell, l’ancoratge posa a prova aquest estatut de realitat en connectar-lo a l’arrelament social de la representació en el seu context. I cada context discursiu marca la rellevància d’unes regles o codis que, en el cas de la ficció, apel·len a aquella versemblança del possible. L’estatut de realitat acaba nodrint-se de les convencions i dels mecanismes de posada en escena que interactuen des dels marges desdibuixats entre informació i ficció del discurs espectacular. Una intenció i un efecte, doncs, que no són exclusius de l’estricta barreja de gèneres actual, tot i que la contemporaneïtat reconegui un element fundacional del discurs postmodern.

"Uno de los primeros resultados de esta continuación de la guerra mundial por otros medios -medios militares realmente escénicos- fue la invasión del cine-espectáculo por las imágenes accidentales de los noticiarios de actualidad. (...) "fondo de realidad", "plétora de documentos de origen militar que aparecen intempestivamente en las películas de ficción"

(Virilio, 1998: 67)

De l’angoixa per l’oblit dels marges, de les normes o de l’abandonament dels grans mites ens en parla Lyotard quan analitza l’interès per la factualitat i la representació que es troba en el si dels processos del consum i de l’estètica, en el si d’una cultura global, d’un ciberespai, on la noció d’història reuneix allò natural amb allò social sense distinció (Lyotard,

¹⁴ “Le mode de pensée stéréotypée correspondrait à une réaction de défense, à la fois dans la société et chez l’individu, contre l’angoisse de la différence et de l’abandon des normes.”

1984). Entre el desconcert postmodern, però, s'obre un moment propici per capgirar allò que Gubern (1999 [1996]:99) formulava com a “intel·lectualisme de la ideologia i emotivitat de la passió”, que ens servia per explicar el poder enorme de la imatge com a vehicle d'interessos econòmics, ideològics i d'altres. Potser és ara, se'ns acut, el moment d'invertir els termes i demanar les interrelacions –Gubern parla de “capil·laritat psicològica”- entre l'intel·lectualisme de la passió i l'emotivitat de la ideologia. No sabem del cert què té de parany aquesta nova formulació, però, a més d'inquietant, s'apunta una manera diferent d'entendre el paper de la representació en la civilització occidental contemporània.

2.3. El rebuig de la litúrgia de la ficció: modes de representació

“Curiosament, i des d'abans del desplegament dels media moderns, des de l'Antiguitat grega i oriental, la creença en la ficció ha estat l'objecte d'un qüestionament més insistent que no pas la creença en la representació dels objectes reals.”¹⁵ (Bélisle et al., 1999: 117)

El qüestionament de la ficció ens sembla que connecta amb una anàlisi que tradicionalment s'ha centrat en el contingut de les representacions i oblida les operacions interpretatives que fa l'espectador. Régis Debray (1994 [1992]) ens ha ofert una frase suggerent per avançar en aquesta direcció: “Lo mágico es una propiedad de la mirada, no de la imagen”.

¹⁵ “Curieusement, et dès avant le déploiement des médias modernes, depuis l'Antiquité grecque et orientale, la croyance à la fiction a fait l'objet d'un questionnement plus insistant que la croyance à la représentation des objets réels”.

La proposta de Debray fa recaure l'element màgic en l'espectador, més que en l'objecte de la mirada. Ens sembla que per entendre les possibilitats del discurs de ficció, cal partir d'aquesta premissa que atorga a l'espectador el centre de les interpretacions. Encara ens sembla més adequada la proposta de Pavel (1988:30), que, tot i tenir la mateixa intenció, i centrada ara en la noció de ficció, resulta més categòrica en reforçar la idea de procés: *la ficció com a activitat més que com a text*. Aquest és el nostre punt de partida per entendre la noció de ficció. Una ficció entesa com l'espai de joc que ens permetem dins de l'espai del real.

“La creença en la ficció s'estableix entre els parèntesis que obren una escletxa dins de la continuïtat de flux dels assumptes seriosos, de l'allò meravellós (*Souci, Sorge*, per parlar com Heidegger)”.¹⁶(Bélisle et al., 1999:117)

És clar que tota escletxa, tota ruptura, representa un trencament amb els paradigmes convencionals, però no necessàriament ha de ser una ferida sagnant –com és sovint l'alarma davant la violència en la ficció–, sinó un espai obert a noves reformulacions sobre el paper de l'espectador davant de la ficció.

També Peter Berger (1997) ens parla de la ficció com a suspensió momentània i voluntària. Tal com ell recull de l'assaig d'Alfred Schütz (1962), la realitat és una experiència humana que té diversos àmbits. En primer lloc, hi ha la realitat de la vida quotidiana, aquella que ens resulta “la més real de totes” i que Schütz anomena “la realitat primordial”. I després hi ha “subuniversos” (William James) o “àmbits finits de significació”, enclavaments o “fugues” de la realitat primordial, com la realitat estètica, còmica, sexual... La diferència rau en la radicalitat de l'emigració fora de la realitat de la vida quotidiana (Berger, 1997: 42).

És en aquest sentit que havíem proposat entendre la ficció televisiva com un subunivers, que esdevé tant un vehicle per a l'evasió, com un qüestionament de la realitat de

¹⁶ “La croyance à la fiction s'établit entre les parenthèses qui ouvrent une brèche dans la continuité du flux des affaires sérieuses, du *Souci* (*Sorge*, pour parler comme Heidegger)”.

cada dia o un reforç d'aquesta realitat (Aran et al., 2002:109). La televisió de ficció reuneix cada un d'aquests usos i tots alhora. I la preocupació sobre els possibles efectes socials de la violència televisiva pot emmarcar-se en una amenaça més àmplia de la qual ens advertia Berger: la manca de control de la realitat primordial sobre les realitats subjacents.

Tot i que hi ha una llarga tradició, que començaria amb Aristòtil, que ha llegit aquesta “fuga de la realitat primordial” com a benefici catàrtic, no entrarem ara a debatre si la violència dramàtica actua com a malaltia social o com a immunització contra la violència social. El nostre plantejament vol centrar-se essencialment en la tensió que sorgeix entre les realitats subjacents i la realitat quotidiana. No pretenem, doncs, analitzar els riscos ni les virtuts de la presència de violència en la televisió, sinó donar rellevància a la mateixa tensió, a les dificultats inherents de construir allò que Ricoeur havia anomenat el “consens conflictiu”.

Ja hem vist que part de la tensió està plantejada sobre el concepte de realitat, que apareix en plural (realitats) i amb diversos àmbits de significació. De fet, Erwin Panofsky (1979) ja ens havia assenyalat que no hi ha res menys real que el present. Però intentàvem concretar dins de l'àmbit de la ficció els motius del rebuig cap a la litúrgia de la ficció. Aquí apareix el malestar cap a aquelles formes de representació que s'allunyen de l'analogia, de la semblança estricta de la realitat.

Com diu Barthes (1977: 44), estem encadenats a l'analogia. Però el respecte cap a la realitat no vol dir que hàgim de ser presoners de l'analogia. La ficció recrea les regles pròpies de la realitat (ficció versemblant) i en crea de noves (ficció fantàstica). Ambdues tendències defineixen l'ampli territori de la ficció.

“La divisió entre realitat i ficció encara es complica més quan en el món televisiu, avui dia, s'entén “ficció” també en el sentit anglosaxó (*fiction*) del terme “drama”, que equivaldria a conflicte, terme que és molt més ampli conceptualment que el que fèiem servir fins ara” (Aran et al., 2002: 107)

Gran part d'aquest rebuig de la ficció està arrelat a la resistència a abandonar, encara que sigui momentàniament, el mode de representació figuratiu, que es considera més ancorat en l'analogia amb la realitat. Aquesta consciència de representació s'arrela en mecanismes de versemblança perceptiva. En destaca la il·lusió de visió central que ofereix la perspectiva albertiniana, convenció fonamental que des del Renaixement ha determinat el mode de representació de la cultura occidental. Curiosament, tant en l'era humanística com a l'altre extrem, en l'era informàtica, apareix una mateixa voluntat d'il·lusionisme amb recorreguts interpretatius diversos que, a intervals i sobretot en els seus inicis, poden ser viscuts com a elements desestabilitzadors.

Tanmateix, sovint la impressió de versemblança només és possible per la inexactitud dels detalls. Així ho defensava Rodin quan plantejava les virtuts de l'expressió artística enfront la suposada veracitat de la fotografia:

"El artista es el que es veraz y la fotografía la que miente, pues *en la realidad el tiempo nunca se detiene*"¹⁷

El mateix pensa Arnheim (1996 [1933] i 1997) quan entén com a virtut del llenguatge cinematogràfic les pròpies limitacions del mitjà, com pot ser el blanc i negre, en el seu moment, o la bidimensionalitat. De les limitacions tècniques, la creació artística en fa virtut. En resum, ens diu Arnheim, menys és més.

Fins i tot fisiològicament, la veracitat demana una participació de l'espectador com a "disposició per a sentir":

¹⁷ Citat a VIRILIO (1998:10).

"La *veracidad* de la obra depende, pues, en parte, de esta solicitud del movimiento del ojo (y eventualmente del cuerpo) del testigo que, para *sentir* un objeto con un máximo de claridad, debe llevar a cabo un número considerable de movimientos minúsculos y rápidos de un punto a otro de ese objeto. Por el contrario, si esta movilidad ocular se transforma en fijeza "*debido a algún instrumento óptico o a una mala costumbre*, se ignoran y destruyen las condiciones necesarias para la sensación y la visión natural (...)"(Virilio, 1998: 10)

Sobre el debat a l'entorn del figurativisme, Debray (1994: 245) ens deia, en referir-se a la poètica de la tècnica,

"La necesidad figurativa se desplaza según los resultados comunicativos o la capacidad de producir una commoción física que tenga este o aquel género".

Com observem, la tensió està referida una altra vegada a la relació entre les modalitats del real i els seus tipus de representació, en particular, la imatge. Sigui mitjançant l'abstracció o el mimetisme més realístic, les imatges apel·len des de les formes a la seva funció. El mateix Gombrich (1968: 11-23) ens ofereix una sèrie d'exemples d'imatges esquemàtiques que aconsegueixen una funció biològica, com aquella silueta de vaca, no l'animal, que "enganya" fins i tot les mosques tse-tse que se li acosten. No és més que una forma rudimentària de vaca en cartó pedra, però activa el mecanisme d'atracció. La imatge esdevé, en aquest precís sentit biològic, no una imitació de la forma externa d'un objecte sinó una imitació d'alguns dels seus aspectes privilegiats o importants. Si com diu Gombrich, "tot art és producció d'imatges i tota producció d'imatges està arrelada en la creació de substitutius", també les mosques tse-tse semblen participar de l'observació d'un altre gran historiador de l'art com és Wöfflin, que afirma que "totes les imatges són més deutors d'altres imatges que de la naturalesa"¹⁸.

¹⁸ La lectura de l'assaig que dona nom a aquesta obra de Gombrich, "Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística" (1968: 11-23), presenta els conceptes i exemples bàsics que

Entenem així que els modes de representació tenen a veure amb aspectes perceptius que s'emmarquen en un context més ampli que els condiciona, i que anomenem cultura.

Per la nostra part, ens cal fer esment a la distinció entre la ficció versemblant –aquella que es nodreix dels conflictes del real- i la ficció fantàstica –territori de l'imaginari. Una distinció que recull, d'una banda, la tensió entre figurativisme i abstracció/simbolisme com a estils de representació. Però hi ha encara una altra dialèctica que afecta la percepció dels relats de violència en la ficció i que s'emmarca en la tensió entre el model de relat tràgic i el melodrama.

2.3.1. Models de ficció, entre la violència tràgica i la melodramàtica

En el territori de la ficció versemblant està particularment present aquell doble *pathos* que Aristòtil assigna a l'espectacle tràgic: pietat i terror. Dialèctica entre el distanciament i la repulsió, i la participació i la identificació que fa entrar en joc tot tipus de transgressions. La violència atrau avui dia com abans atreia quan era present a la tragèdia grega o al teatre de Shakespeare. Precisament amb una mirada anglocèntrica, Thomas Gould (1991) creu que el veritable canvi en la tradició teatral es produeix passats 500 anys d'història, quan s'abandona la tragèdia en termes shakesperians a favor del melodrama. Aquesta transició afecta particularment la presència de violència, ja que es passa d'una violència tràgica a una violència melodramàtica.

“Tot sovint, un melodrama comença amb un acte violent definit per un greu i tràgic error de judici. Malgrat tot, en aquest tipus de drama, sempre existeix la garantia que els autors de la violència preliminar acabaran sent les víctimes d'un nou cicle de mort i convulsió. Sentim el desig de veure consumada en la fantasia la venjança per totes les

estem aprofitant. Evidentment, ens hem permès traslladar al límit les observacions de Wöfflin referides a la història de les representacions des d'una perspectiva humana.

adversitats, humil·liacions i frustracions passades sense haver de sentir-nos-en culpables.”¹⁹ (Gould, 1991: 3)

Tal com apunta Gould, el model tràgic basat en la desgràcia i mort de personatges heroics i que confirma en els espectadors la incòmoda petitesa de la condició humana, es veu depassat pel model melodramàtic. Un model que, segons Gould, manifesta un cert entusiasme on abans se suggeria resignació. El melodrama entès com a creença en el poder de la redempció en aquest mateix món. D’aquí la presència de finals feliços i les afirmacions del coratge i destreses humanes, com a exaltació de valors positius. La violència serà un instrument poderós de revenja i els espectadors participen vicàriament d’aquest sentiment. El *procés de civilització* formulat per Elias té molt a veure amb aquesta nova litúrgia.

“La transició en les preferències de l’audiència entre la violència destructiva de la tragèdia i la violència redemptora del melodrama s’ajusta al procés de civilització d’Elias perquè en el segon cas els individus tenen el poder per actuar d’una manera productiva i els seus actes són governats per principis nobles i eficaços.”²⁰ (Fowles, 1999: 115-116)

El mecanisme melodramàtic funciona igual avui dia, però sovint s’esquitxa de reminiscències del model tràgic. ¿Què passa quan els perpetradors de violència no són susceptibles de ser castigats pels seus actes? ¿Permeten la pietat i el terror de la violència més paroxística construir, per ells mateixos, una resolució dels conflictes basada en la justícia humana? Segurament un canvi substancial rau en el fet que les convencions de la ficció versemblant són molt més difoses. Però també hi ha una tendència, dins de la presència de

¹⁹ “A melodrama often begins with violence of the sort that defines tragedy-grave miscarriages of justice. In this kind of drama, however, there is always the promise that the perpetrators of the preliminary violence will eventually be the victims of a new round of death and mayhem. Our appetite is whetted for a guilt-free phantasy-fulfillment of revenge for all previous setbacks, humiliations, or frustations”.

²⁰ “The transition in audience preferences from the nullifying violence of tragedy to the redemptive violence of melodrama conforms to Elias’s civilizing process because in the second instance individuals are empowered to act productively and are directed by ennobling and efficacious values.”

violència en la ficció televisiva, a plantejar els conflictes des de l'exponenciació de l'horror i a anul·lar la capacitat humana d'empatitzar amb el dolor que permet avançar en el consens racional sobre els límits.

El mateix succeeix en el cas de la ficció fantàstica. Segons Eco (1993), la ficció fantàstica encoratja la vivacitat perceptual, la rapidesa de les induccions, la construcció d'hipòtesis, la posició de mons possibles, el refinament moral, la competència lingüística, la consciència axiològica. Al costat d'aquestes virtuts, apareixen una sèrie de riscos del poder transformador de les narratives representades, tal com apunta Janet Murray (1999) en el cas de determinats jocs de simulació per ordinador.

L'autora reconeix com a experiències negatives aquelles representacions per ordinador que poden reforçar comportaments violents o antisocials. Però Janet Murray defensa que no importa tant que hi hagi material antisocial com que se li ofereixi a l'espectador des de la construcció, no des de l'escapisme farcit de patrons destructius. Lluny de les fórmules repetitives, Murray és partidària d'oferir "entorns d'immersió progressius", en què la complexitat de les històries demana un grau de reelaboració més madur per part de l'usuari.

"El objetivo de los entornos maduros de ficción no ha de ser excluir el material antisocial, sino incluirlo de modo que el usuario se pueda enfrentar a él, darle forma y trabajarlo. Por tanto, un entorno en el que sólo podamos matar dragones, independientemente de las mil apariencias que éstos puedan adoptar, es menos interesante que uno en el que también podemos domesticarlos, adorarlos, aliarnos con ellos contra otros monstruos, o incluso llevármolos de paseo en un ascensor virtual." (Murray, 1999: 185)

Segurament, la modalitat més coneguda de la imatge digital interactiva és el videojoc. En el videojoc, hereu de mitologies anteriors, apareix un trajecte carregat d'obstacles on el recurs al paroxisme està clarament assentat en "l'ètica/estètica de l'excés" (Gubern, 1999 (1996): 151). La velocitat, l'agilitat, esdevenen elements redundants tant en els arguments

com en les formes. Característiques formals i usos lúdics conformen l'interès i el rebuig dels videojocs. Motiu d'aversió i de reclam és també l'imperatiu que els "processos" són més importants que els "subjectes" (Gubern, 1999 (1996): 151). Avançar, passar pantalles és l'objectiu de l'operador. La interactivitat es resol segons graus de dificultat. I s'avança millor com més es coneix aquest nou entorn d'autoreferencialitat.

"En una cultura de miradas sin sujeto y de objetos visuales, el Otro se convierte en una especie en vías de desaparición, y la imagen en imagen de sí misma" (Debray, 1994: 254)

Un dels factors que afavoreix aquesta autoreferencialitat és una altra vegada la pèrdua de distància perceptiva. Si, com diu Gubern (1999 (1996): 153), la distància dels usuaris de videojocs és tres vegades inferior a la distància canònica del telespectador (tres vegades la diagonal de la pantalla), la manca de perspectiva intensifica l'efecte d'immersió. L'accessori tecnològic esdevé una pròtesi gairebé orgànica. Un pas més, la realitat virtual immersiva²¹, significa un salt enorme.

"Después de que el biosedentarismo televisivo nos había permitido viajar activamente con la mirada, ahora la simulación no afecta sólo a la vista, sino a todo el cuerpo, determinando un nomadismo alucinatorio del operador." (Gubern, 1999 (1996):157)

Sembla que les conseqüències no serien estrictament sensorials. Debray (1994 :251) formula els canvis de perspectiva en clau ètica:

"¿Cabe pensar todavía en una moral allí donde la otra desaparece? Y en primer lugar una moral de la imagen, la cual, además de cierto respeto de su objeto (o "sujeto"),

²¹ Gubern assenyala la diferència entre la RV *immersive-inclusive*, amb un entorn vist -i viscut- des de l'interior, i la del tipus *third person*, que manté la ubicació exterior, perifèrica de l'operador (GUBERN, 1999 (1996): 157).

supone una reciprocidad posible de los ángulos de vista. El plan de bombardeo filmado en picado por parte del bombardero representa un enfoque económico. El plan del bombardeo visto de abajo arriba por los bombardeados, ofrecido en alternancia con el primero, determina un punto de vista ético.”(Debray, 1994: 256)

Els problemes teòrics que obre la realitat virtual serveixen de camp d’experimentació per tal que les noves possibilitats tecnològiques siguin interpel·lades per la societat en clau ètica. També la televisió és un mitjà que cada vegada més busca fórmules de participació en temps real, formes de diversificació dels públics i noves estratègies per esborrar les marques d’enunciació. No tota la televisió és en essència un món virtual. Però tot discurs televisiu és d’alguna manera un hipertext autoreferencial. Discurs legitimador sobre la realitat, la televisió aconsegueix ser com la mirada virtual, que simula “punts de vista sobre l’objecte més que no pas l’objecte real” (Gubern, 1999 (1996: 174-175).

En aquest sentit, ens sembla important defensar, en la línia de Del Río (2000: 70), una nova relació davant els mitjans multimèdia, que permeti desenvolupar audiències actives intermèdia. Aquí s’obre un camí perquè els productors de continguts estiguin atents a la necessitat de programar d’acord amb una major presència de produccions amb major entitat narrativa. Evidentment, la complexitat de l’escenari no es pot resoldre en una direcció única sinó amb la integració de totes, en un procés de corresponsabilitat del conjunt d’agents socials que no oblidí mai l’escenari particular dels ciutadans, amb totes les nostres contradiccions.

En conseqüència, més enllà de la formalització de la ficció (versemblant o fantàstica), ens estem referint al tipus de coneixement i participació de l’espectador davant del mateix “contracte de versemblança” (dins d’uns codis de gènere). I ens referim essencialment a les operacions de *construcció* que l’espectador ha de fer contrastar amb les propostes fictionals que ofereix la televisió en una comprensió més àmplia dels models de veritat que organitzen les relacions socials i, en definitiva, el món.

Quan Jean Baudrillard i Paul Virilio, en referir-se a les noves tecnologies de la imatge, acusen l'efecte de real com a suplantació de la realitat immediata, parlen d'alguna manera des del model poètic: allò que no és a la pantalla, ara com a genèric que va més enllà de la televisió, no és al món. I com apunta Gubern (1999: 124), aquesta “pantallització” de la societat té també un contraefecte: l'excés d'imatges les fa transparents. Formulació que emparenta el model positivista amb el mimètic²².

L'opulència mediàtica que Baudrillard (1996) i Virilio (1998) observen en la societat postmoderna ofereix només dues úniques tendències: d'una banda, la densificació icònica; de l'altra, la seva banalització. Entre l'excés i la invisibilitat, la societat corre el risc de viure en una realitat falsa. Al nostre parer, l'excés mediàtic es basa en la redundància i l'espectacularitat, i la invisibilitat actua pròpiament en les relacions socials, com un element que oblida la realitat immediata i els seus conflictes a favor d'una preocupació pels relats mediàtics de violència. L'escriptor John Berger ho formulava amb certes similituds en referir-se al segrest del sentit de les paraules importants per part del poder de les grans democràcies:

“No creo que el problema sea que tenemos una memoria frágil, sino la enorme presión que sufrimos para seleccionar nuestros recuerdos, para olvidar deliberadamente unas cosas y recordar otras. (...) A veces, la gente trata de olvidar sus heridas; otras, las recordamos, reconocemos que son nuestras, que nos enseñaron cosas, cosas diferentes a unos y otros...Y así, creo yo, llegamos al entendimiento cabal de lo que es la vida, una mezcla de dolores y alegrías. Pero en una cultura que promete curas todo el tiempo, y buena salud, y cómo ser rico y saludable, olvidar las heridas es como decir: “Olvidemos

²² Vegeu la particular classificació que fa Gustavo Bueno (2000) de les concepcions possibles entre les Aparences i les Veritats a la televisió, segons quatre models:

- I. Model positivista: “Lo que no está en el mundo tampoco está en televisión”
- II. Model poètic (de *poiesis*): “Lo que no está (o aparece) en la pantalla tampoco está en el mundo”
- III. Model mimètic (de *mimesis*): “Lo que está en la pantalla está en el mundo y lo que está en el mundo está en la pantalla”
- IV. Model circular: “Ni la televisión es una parte del mundo, ni el mundo es un “mundo entorno” de la televisión”.

cómo es la vida del resto de la gente que habita el mundo, y olvidemos incluso cómo vivíamos nosotros mismos antes.” (Berger, J., 2002: 39)

2.1.1.1.1.1.1

Segurament, parlar de violència és també una operació d’oposició a la desmemòria, una lluita contra l’oblit de qui som i què hem estat. Però encara hi ha un risc pitjor que l’oblit, el risc d’utilitzar la nostàlgia del passat, d’una Edat d’or que segurament no ha existit mai, per refundar un present per la força, sense negociació.

“Hoy en día resulta corriente deplorar el fin el consenso, la crisis de la cultura y de los valores, el crecimiento de la indiferencia, buscar las condiciones de un nuevo contrato social. Lo peor que podría pasar es la tentación de reconstituirlo a la fuerza: el ideal de la comunidad muy bien puede ser nostálgico, *a posteriori* ya no puede aparecer más que como imaginario. Un análisis de la violencia en la actualidad no podía ser finalmente más que un análisis del contrato social contemporáneo: es decir, de la disolución de su ilusión, y no puede desembocar más que en la necesidad de no reconstituirlo a toda costa” (Michaud, 1980: 189).

És en aquest sentit que les incerteses de futur generen una “inseguretat psicològica”, que té una relació directa amb una immaduresa social o un cert grau d’infantilisme. Bruckner ens ofereix la seva reformulació d’aquests dos aspectes des d’una postura crítica, en referir-se als dos mals actuals dels adults, la victimització i l’infantilisme. Chesnais (1982) en parla en termes d’enyorança cap a la infantesa, d’una visió edènica del passat mai superada que, a vegades, ens ha semblat reconèixer en Postman. És el present, aquesta vida adulta que som, la que ens sotmet a les contingències. Sembla que la maduresa és consubstancial a les frustracions i a les friccions, i amb això hem de viure. La interrogació sorgeix oportuna en boca de l’historiador:

“¿Com assegurar-nos, en l'època del poder televisinari, que el sentiment d'inseguretat no prové d'una barreja entre el viscut i l'imaginari, entre la realitat i la imatge?”²³ (Chesnais, 1982: 436)

Amb aquestes prevencions, caldrà repensar el paper de la televisió com a vincle social i ser especialment sensibles a les pretensions d'institucionalització de la relació entre televisió i societat. Dominique Wolton (1995) ens adverteix d'aquesta dificultat, des d'una posició clarament crítica amb la representativitat de les associacions de teleespectadors, però alhora amb una defensa subjacent de les virtuts democràtiques de la televisió pública generalista:

“(…), vemos que en todos los países se crean grandes asociaciones representativas de los telespectadores, asociaciones que reclaman no un monopolio de representación, pero sí por lo menos un reconocimiento de su legitimidad para discutir y negociar con las autoridades. Ahora bien, esta lógica representativa corre el riesgo de constituir una antinomia respecto del origen del éxito de la televisión y de la relación que se mantiene con ella. La televisión atrae porque su subjetividad y su posición son “incontrolables”. Atrae porque quienes la miran no tienen que rendirle cuentas a nadie y porque los profesionales tienen necesidad de contar con esa libertad para hacer día a día la televisión. Como en todo espectáculo, lo más importante es la subjetividad, el riesgo y el “contrato implícito” entre los profesionales y el público. Toda institucionalización de esta relación fortuita hace rígido el proceso, agota las innovaciones y fortalece el poder de los “jefecitos representativos”, de los cuales las asociaciones de telespectadores podrían llegar a ser un ejemplo si algún día se hicieran verdaderamente poderosas. Siendo la televisión una de las pocas actividades que escapan a la coacción social, ¿por qué disfrazarla con una “lógica sociológica”? (Wolton; 1995: 135).

Entenem el risc que Wolton planteja si l'emmarquem en termes de tensió entre l'excés de regulació institucional i la càrrega incontrolablement subjectiva (i desitjable) de la pròpia

²³ “Comment s'assurer, à l'époque du pouvoir télévisonnaire, que le sentiment d'insécurité ne provient pas d'un mélange entre le vécu et l'imaginaire, entre la réalité et l'image?”

activitat televident. Efectivament, tots dos moviments poden crear una antinòmia. Caldria, però, revisar l'implícit que l'activitat televisiva “escapa a la coacció social”. Parlem d'una televisió autènticament representativa de la democràcia social? Parlem d'una lògica comunicativa que es troba fora de les formes de coacció social? Ens referim a una oferta televisiva variada i d'alta escala (Wolton), d'alt nivell?

El plantejament de la tensió coincideix amb un dels *quids* de la preocupació per la presència de violència en la ficció televisiva. Caldria aprofundir quina és la definició d'una cultura mitjana que, juntament amb altres cultures més minoritàries, ha de vehicular la televisió. Apareixen una altra vegada zones de consens i de dissens, però en totes s'hauria de reivindicar el paper privilegiat que té la televisió com a instrument d'obertura de l'espai públic a la comunicació.

El menyspreu cap a les formes de cultura popular: televisió i cultura de masses

En el seu estudi sobre els intel·lectuals i la cultura de masses, Jordi Busquet (1998) presenta, en termes de negociació entre la baixa i l'alta cultura, l'antinòmia fonamental entre multiplicitat i unitat, en l'àmbit de la producció cultural. Busquet (1998: 128) observa que hi ha dificultats objectives a l'hora d'integrar la creació cultural dins d'un sistema de producció industrial, i que la indústria cultural ha de saber mantenir un equilibri difícil i necessari entre la tendència a l'estandardització i la tendència a la individualització del producte. Tal com ja plantejava Morin²⁴, la indústria cultural ha de vèncer l'antinòmia fonamental existent entre les seves estructures burocratitzades i estandarditzades i l'exigència d'originalitat que imposa la producció de béns culturals.

²⁴ Busquet es refereix particularment a l'obra d'Edgar Morin *El espíritu del tiempo (ensayo sobre la cultura de masas)*, 1966 (V.O.: *L'esprit du temps (essai sur la culture de masse)*, Paris: Bernard Grasset, 1962).

La producció cultural és, de fet, una expressió de caràcter esquizofrènic o, si més no, alterna dos rostres, la seva dimensió cultural i la industrial. Dos rostres que han pres els noms de cultura *mass* mediàtica o indústria cultural, com a variacions d'accent que les diverses tradicions teòriques han atorgat a un mateix objecte d'estudi. Des d'una perspectiva molt àmplia, per cultura s'entén tota norma de conducta socialment establerta (Busquet, 1998: 105), però també en el debat de la cultura de masses l'ambigüitat en el mateix concepte de cultura ha estat marcat per la tensió entre les definicions àmplies (essencialment des de l'antropologia) i les més restrictives (des d'una perspectiva humanística). Així, la denominació de “cultura de masses” posa l'accent en un tipus de cultura popular que es vehicula a través dels nous mitjans tecnològics que trenquen amb la circumscripció a un únic temps i un únic espai. L'expressió “indústria de la cultura” pretén anar més enllà i, des dels sociòlegs crítics de l'Escola de Frankfurt, s'empra per carregar l'accent en la instrumentalització ideològica i política de la qual és objecte la cultura de masses.

A nosaltres ens és útil aquesta bidimensionalitat de la cultura mediàtica que, en el cas de la televisió, es pot particularitzar en l'expressió d'una “cultura popular de masses”. En aquesta línia, Albert Sáez (2002: 14-16) es refereix a la televisió com a gran fàbrica d'epopeies de la segona part del segle XX i el que ha transcorregut del XXI. Aquesta expressió té la virtut d'engalzar les estratègies de màrqueting (i de retroalimentació entre els diversos mitjans de comunicació) amb la naturalesa narrativa dels programes televisius, que poden esdevenir una mena de *pathos* col·lectiu. La força dramàtica que és present en els programes de ficció ha arribat a tots aquells que integren l'ampli territori de l'entreteniment (avui en dia són o han estat paradigmàtics els formats “Gran Hermano”, “Operación Triunfo”...) i, també, a la informació. En el cas concret dels programes d'entreteniment, les regles continuen essent les de la versemblança ficcional, però amb una voluntat clara de crear espectacle. Creiem, per tant, que l'anàlisi no s'ha d'adreçar tant als aspectes morals d'aquest

model espectacular com a distingir entre models de programa. Conèixer a fons els mecanismes narratius de la ficció ens serveix per avançar en un coneixement millor de les tendències a l'espectacularització del mitjà televisiu. El context que emmarca aquesta tendència és efectivament el d'una indústria de la cultura que banalitza la vida quotidiana i, alhora, no ho oblidem, el moviment que positiva l'expressió artística que el separa d'un tipus de ritualització sagrada. En aquest discerniment ens trobarem, una altra vegada, amb el paper que juguem els espectadors com a consumidors de relats. Albert Sáez acaba les seves reflexions apel·lant a aquesta tasca d'autoconeixement:

“La televisió influeix, però ella només vol entretenir-nos. Es tracta de saber com ho fa. I la manera d'aconseguir-ho no és pas saber com és ella, sinó com som nosaltres” (Sáez, 2002: 16)

Potser aquest és el camí perquè els prejudicis adreçats contra la televisió com a forma de cultura popular ens ajudin a adreçar les preguntes clau cap als mateixos espectadors. A la pregunta de què en fem de la violència televisiva, hi ha d'haver sempre la consideració prèvia de saber què en fem de la televisió en les nostres vides. Així com Sáez ens parla d'una mutació del rol dels espectadors, que de *voyeurs* esdevenen *hooligans*, Maffesoli introdueix el canvi en el pas que va de la identitat a la identificació.

“El que és cert, des d'un punt de vista fenomenològic, és que l' *Einfühlung* (empatia) delimita bé l'òrbita de la socialitat contemporània on predomina un ambient estètic. És així que nocions com la comunicació, l'experiència de l'altre, el fet de provar conjuntament, les emocions col·lectives conclouen en una sèrie d'identificacions que connecten menys amb un individu unificat que amb una persona amb màscares diverses. Això no passa mai completament, fins i tot si, en alguna ocasió, una part d'ella mateixa

s'adhereix del tot a una causa, a un home, a un ideal emblemàtic. És aquesta estructura en capes de ceba la que dona la impressió conjunta d'intensitat i superficialitat que caracteritza la postmodernitat.”²⁵ (Maffesoli, 1990: 272-273).

Heus aquí la imatge de les capes d'una ceba per expressar les màscares diverses que ens fan parlar, des de la postmodernitat, d'una persona que busca la identificació en un sentit ampli de la col·lectivitat, més enllà dels atributs de l'individu modern. La dificultat és la d'identificar aquestes màscares, però ens sembla fonamental aquesta idea d'una persona que s'emascara a ella mateixa o que s'acull a la seva pròpia ductilitat en les seves relacions tant personals com socials. És un cert retorn als símbols, però a través dels vincles col·lectius. D'acord amb Maffesoli (1990:246), la postmodernitat no és tant un retorn als individualismes, com l'expressió d'un cert narcisisme col·lectiu.

El pas de la identitat a la identificació té aquest caràcter complex, proteïforme i elusiu. S'ha d'entendre com un procés que ha començat amb la saturació dels elements que donaven més rellevància a la prevalença de la identitat: plaer dels sentits, regne de l'aparença, barroïtzació del món social, naturalització de la cultura, pregnància de la imatge. Narcisisme col·lectiu, sí, tot i que comença a marcar un nou accent, un desplaçament cap a la preocupació de ser en col·lectivitat, *l'être-ensemble*, i el plaer lúdic de fruir-ne. Els trets d'aquest desplaçament cap a la identificació són encara ambigus, però obren un escenari nou i incert -que reprendrem al Postfàci- per entendre qui som i què li demanem a la televisió com a dispositiu de visibilitat de les representacions socials i dels mites postmoderns.

²⁵ “Ce qui est certain, d'un point de vue phénoménologique, c'est que l'*Einfühlung* (empathia) délimite bien l'orbe de la socialité contemporaine où prédomine une ambiance esthétique. C'est ainsi que des notions comme la communication, l'expérience de l'autre, la fait d'éprouver en commun, les émotions collectives aboutissent à une série d'identifications qui engagent moins un individu unifié qu'une personne aux masques divers. Celle-ci ne se donne jamais en entier, même si, à l'occasion, une partie d'elle-même adhère totalement à une cause, à un homme, à un idéal emblématique. C'est cette structure en pelures d'oignon qui donne cette impression tout à la fois d'intensité et superficialité qui caractérise la postmodernité”.

Idees principals

1. A l'hora d'entendre la "problemàtica" de la presència de violència en la ficció televisiva ens trobem amb tres tendències que ajuden a explicar-la: d'una banda, i reformulant la tesi de Robert Stam, l'hostilitat cap a les formes de representació mimètiques; de l'altra, el rebuig cap als recursos de versemblança –no de veritat– propis de la ficció; per acabar, com un substrat que ho amara tot, el menyspreu cap a les formes de cultura popular. Tots tres aspectes donen sentit al debat, aferrissat o minimitzat, sobre la presència de violència en la ficció televisiva. Una presència que es construeix com a "discurs popular" (o massiu) que es "mostra" a través de la "representació" (ficcionalitzada).
2. El nostre plantejament sobre el tractament de la violència en la ficció televisiva parteix de la tensió entre les tendències anteriors, que creiem que es pot resumir essencialment en la tensió entre els "mitjans de representació" (la mimesi, com a mostració, l'entenem com un mitjà de representació primari; la diegesi, com a relat, l'entenem com a discurs o mitjà de representació secundari) i els "modes de representació" i gèneres discursius, en tant que contractes pragmàtics establerts amb el públic que es basen en l'actualitat de la versemblança.
3. Així com la informació es basa en el règim de veritat, la ficció es basa en la versemblança del possible. Tot i això, la noció de versemblança resulta finalment una convenció que afecta tant la construcció de realisme, com la construcció de la ficció (ficció versemblant diferenciada de la ficció fantàstica, que també té les seves regles de coherència interna).
4. En les pràctiques quotidianes de modelatge de la realitat es distingeixen dos processos fonamentals: l'objectivació i l'ancoratge (Moscovici). L'objectivació permet activar els processos de selecció dels continguts i atribueix un estatut de realitat a l'objecte mental resultant. En un segon nivell, l'ancoratge posa a prova aquest estatut de realitat en connectar-lo a l'arrelament social de la representació en el seu context. I cada

context discursiu marca la rellevància d'uns regles o codis que, en el cas de la ficció, apel·len a aquella versemblança del possible. Per la seva banda, l'estatut de realitat acaba nodrint-se de les convencions i dels mecanismes de posada en escena que interactuen des dels marges desdibuixats entre informació i ficció del discurs espectacular.

5. El nostre punt de partida per entendre la noció de ficció se situa en les operacions interpretatives que fa l'espectador i s'acull a una idea bàsica: la ficció com a activitat més que com a text (Pavel). Una ficció entesa com l'espai de joc que ens permetem dins de l'espai del real. I la preocupació sobre els possibles efectes socials de la violència televisiva pot emmarcar-se en una amenaça més àmplia de la qual ens advertia Berger: la manca de control de la realitat primordial (quotidiana) sobre les realitats subjacents, com pot ser la ficció televisiva.

6.

7. Un altre argument subjacent per entendre part del rebuig de la ficció està arrelat a la resistència a abandonar, encara que sigui momentàniament, el mode de representació figuratiu, que es considera més ancorat en l'analogia amb la realitat. Però fins i tot fisiològicament, la veracitat demana una participació de l'espectador com a disposició per a sentir. Mitjançant l'abstracció o mitjançant el mimetisme més realístic, les imatges apel·len des de les formes a la seva funció. L'ampli territori de la ficció permet fer-ne una subdivisió: la ficció que recrea les regles pròpies de la realitat (ficció versemblant) i la ficció que en crea de noves (ficció fantàstica). Ambdues tenen avantatges i riscos, i ambdues es refereixen al tipus de coneixement i participació de l'espectador davant del mateix "contracte de versemblança" (dins d'uns codis de gènere).

8. Quant als riscos, la presència mediàtica amb violència és jutjada críticament com a excés (densificació icònica) i com a invisibilitat (des de la banalització dels continguts). Al nostre parer, l'excés mediàtic es basa en la redundància i l'espectacularitat, i la invisibilitat actua pròpiament en les relacions socials, com un element que fa oblidar la realitat immediata i els seus conflictes a favor d'una preocupació pels relats mediàtics de violència.
9. Pel que fa a les virtuts de la ficció televisiva, a banda d'encoratjar la vivacitat perceptual, la rapidesa de les induccions i la construcció d'hipòtesis (Eco, 1993), entre altres, destaquem el poder de contrastar les propostes fictionals que ofereix la televisió en una comprensió més àmplia dels models de veritat que organitzen les relacions socials i, en definitiva, el món. Els mitjans de comunicació permeten donar visibilitat als conflictes socials i encoratgen –de vegades amb distorsions- el debat i la participació dels agents socials.
10. La presència de violència en la ficció televisiva permet, en conseqüència, reflexionar sobre el paper cultural de la televisió, propiciar la discussió sobre les zones de consens i dissens social i que es reivindiqui com a instrument d'obertura de l'espai públic a la comunicació. Referida al paper dels espectadors, la televisió es pot entendre com una forma de cultura popular de masses que en l'escenari postmodern ofereix una nova dimensió de l'individu, com a persona amb múltiples màscares que participa dels processos d'identificació col·lectiva.

L'anàlisi de la violència en la ficció televisiva

2.1.2

“Resulta una enorme burla que en un mundo fuertemente desigual, con un cuarto mundo miserabilizado en el interior de las metrópolis y con fuertes déficit de toda clase para una mayoría de la población, la culpa de la violencia pudiera tenerla Bugs Bunny”

Fermín Bouza

3.1. L'anàlisi de la violència en la ficció televisiva: introducció

A l'hora d'intentar emprendre el tractament de la violència en la ficció televisiva, ens situem inicialment en la perspectiva de les anàlisis de contingut. Aquesta perspectiva permet avançar amb certa comoditat sobre la descripció de la presència de violència, però és molt important entendre que, si bé és una condició necessària, no és suficient per entendre les complexes operacions interpretatives que en fan els espectadors (Aran et al., 2002).

Com tota anàlisi descriptiva, l'anàlisi de contingut no pot revelar com l'audiència reacciona davant la violència televisiva. L'ús ampli que es fa d'aquesta mena d'anàlisi, que per fortuna depassa l'estricta metodologia quantitativa, es justifica sovint per la dificultat que té la interpretació de les percepcions dels espectadors. És per aquest motiu que defensem un treball més extens que abracci l'anàlisi de la recepció. Una anàlisi de la recepció que creiem que no pot ubicar-se només en la perspectiva de l'estudi dels efectes. O que, en tot cas, ho ha de fer des d'una nova manera d'analitzar els significats socials, més enllà de les teories tradicionals que han estat dominants en el camp de les ciències socials, com ara el funcionalisme i el conductisme. Aquest serà el tema de què ens ocuparem en el capítol final.

Pel que fa a la perspectiva de l'anàlisi del contingut, i a banda de la prevenció que hem manifestat, el pes indiscutible que té en l'estudi de la presència de violència en la televisió fa que n'aprofitem els paràmetres de més rellevància operativa per a proposar, més endavant, un model d'anàlisi. Per emprar una definició prototípica d'aquesta metodologia, l'anàlisi de contingut és una tècnica d'investigació destinada a formular, a partir de certes dades, inferències reproduïbles i vàlides que puguin aplicar-se al seu context (Krippendorff, 1990: 28). Investigadors espanyols com Clemente i Santalla han destacat les virtuts de l'anàlisi de contingut com a tècnica que permet tant la recollida d'informació i la seva categorització, com

la revelació d'aspectes implícits en els continguts manifestos, evitant el problema de l'obstruït (Clemente i Santalla, 1991: 16). Volem recordar, però, que en la categorització de determinats continguts hi intervé sempre la mirada d'un analista o d'un científic que està sotmès, no sense tensions, a les pròpies preconcepcions de la violència. Sotmesos, doncs, a la controvèrsia, del tot necessària, proposem avançar en l'anàlisi del tractament televisiu de la violència de la mà de l'anàlisi de les percepcions socials, i aquest és el camí que propiciaren en el seu moment la confluència de l'interaccionisme simbòlic i les anàlisis de contingut. Un camí que avui creiem que s'ha centrat massa exclusivament en l'aparell matemàtic que ofereixen les anàlisis estadístiques i en les definicions positives del que és violència i els seus efectes.

Albert Sáez (1999: 77) ens resumeix algunes d'aquestes tensions en el si de les teories sobre els efectes de la comunicació mediàtica:

“En els últims anys, la insatisfacció ha presidit les reflexions teòriques sobre la possibilitat de mesurar el significat i/o el sentit dels continguts de la comunicació, especialment en la seva accepció purament quantitativa. S'ha intentat de trobar **l'equilibri entre les dades objectives obtingudes a partir de la formalització del text i** altra mena de recursos metodològics en què es confrontin **els resultats i el procés de construcció del significat en el receptor**. Una de les experiències més reeixides han estat els anomenats *Indicadors Culturals* que George Gerbner i els seus col·laboradors de l'Annenberg School of Communications han plantejat com un estudi dels efectes a llarg termini de la televisió en l'audiència. El projecte dels Indicadors Culturals ha mirat de conjugar en una única metodologia els punts de partida de **l'interaccionisme simbòlic i de les tècniques de l'anàlisi de contingut**.”

De fet, Gebner sobresurt dins de la tradició anterior, basada en el còmput d'actes violents emesos en la televisió, en potenciar precisament les aportacions de l'interaccionisme simbòlic.

“Els dos primers recomptes sobre violència publicats (Head, 1954; Smythe, 1954) es van dur a terme quan el nou mitjà de la televisió s’infiltrava en les llars nordamericanes. Cap d’aquests dos informes definia exactament què era el que s’estava quantificant com a contingut violent; tal vegada els dos investigadors consideraven les representacions de violència com a evidents per elles mateixes, o potser, en intentar per primera vegada donar una definició, van trobar tants exemples ambigus, que optaren per evitar el debat semàntic que complicaria estudis posteriors.”²⁶(Fowles,1999:4).

Més enllà dels diferents percentatges que Head i Smythe van publicar sobre el nombre d’actes violents emesos cada hora de televisió, el que és rellevant és aquesta manca d’explicitació en la definició prèvia del que es considera una representació violenta. D’aquí que l’aportació substancial que fa Gebner amb la seva sèrie de còmputos anuals des de 1967 li doni la consideració de màxima autoritat en la quantificació de la violència televisiva²⁷. La necessitat de “cientificitat” de les ciències socials fa que d’una manera periòdica es torni al patró clàssic del que és una anàlisi de contingut, que, segons Berelson (1952), és una tècnica d’investigació per a la descripció objectiva, sistemàtica i quantitativa del contingut manifest de la comunicació. Aquesta voluntat d’objectivar, sistematitzar i quantificar, tan influenciada pel positivisme, fou útil en una primera etapa de l’anàlisi de contingut, però avui dia resulta insuficient i massa inflexible per avançar en la comprensió de l’obstruït dels continguts manifestos. Afortunadament, a partir de Gebner i els seus col·laboradors, s’estén la pràctica d’aplicar a l’anàlisi de la violència televisiva l’anomenada teoria de l’esquema (*schema*

²⁶ “The two earliest published violence counts (Head, 1954; Smythe,1954) were conducted as the new medium of television came sweeping into America’s households. Neither report defined exactly what was being tallied as violent content; perhaps both investigators considered depictions of violence as self-evident, or perhaps, on first attempting definitions, they found ambiguous instances so widespread that they shield away from the sort of definitional grappling that would entangle later researches”.

²⁷ D’altres còmputos sobre violència televisiva estan resumits per Fowles (1999) en la relació següent, seguint un ordre alfabètic: Clark & Blankenburg, 1972; Dominick, 1973; Greenberg, 1980; Greenberg & Gordon, 1972; Harvey, Sprafkin & Rubinstein, 1979; Potter & Ware, 1987; Slaby, Quarfoth, &McConnachie, 1976; Soley & Reid, 1985; Zusne, 1968.

theory), basada en esquemes interpretatius que guien la interpretació de les experiències viscudes, encara que siguin vicàriament.

Els esquemes interpretatius han estat definits com les estructures cognitives de les persones que representen el seu coneixement sobre un concepte o sobre un tipus d'estímul, incloent-hi els atributs i la relació entre els atributs (Fiske i Taylor, 1991: 139). La televisió s'entén, en conseqüència, com un discurs o flux de relats o d'esquemes narratius, que participa del conjunt d'esquemes narratius que ens alimenten des de les edats més primerenques. De fet, autors com Meadowcroft i Reeves (1989) consideren que els infants desenvolupen perfectament els esquemes narratius a partir dels set anys.

3.2. La violència en la ficció televisiva: l'aportació de les variables narratives contextuais

Des de mitjans de la dècada dels 80, es considera que l'anàlisi de contingut comença a incorporar tímidament els anomenats factors o variables contextuais de les narratives violentes. La importància d'aquestes variables narratives contextuais és avui àmpliament reconeguda, ja que ajuden a entendre la percepció de la violència per part dels espectadors. Partint, doncs, de l'anàlisi de contingut, l'anàlisi narrativa permet aplicar al discurs audiovisual una metodologia específica. Ara bé, en el context d'aquesta narrativa audiovisual, hi ha una dificultat afegida a la mateixa noció de "narració": la dimensió narrativa es refereix tant als continguts (història), com al mode en què s'estructuren i presenten les imatges i sons (relat o discurs). D'aquesta ambigüïtat ens hem fet ressò en el capítol anterior en fer una primera distinció entre mitjà i mode de representació de la ficció televisiva, però encara

haurem d'observar la tensió que hi ha entre història i discurs en proposar un model d'anàlisi de la violència televisiva.

García Jiménez (1993) proposa cinc grans perspectives en l'anàlisi de les narracions: la morfologia narrativa, l'analítica narrativa, la taxonomia narrativa, la poètica narrativa i la pragmàtica narrativa. Com hem observat, la majoria d'estudis sobre la narrativa audiovisual s'han situat en l'òrbita de la taxonomia narrativa, i no és fins als anys 80 que s'incorporen plenament aspectes morfològics (estructura) i analítics (funcions dels integrants de la narració). Queda encara un llarg camí per avançar en els aspectes poètics i, especialment, en la pragmàtica de la narració audiovisual.

Situats ja als anys 90, les anàlisis de contingut han incorporat nombroses variables narratives contextuais afins a la morfologia i a l'analítica narrativa. Com a punt de partida, hi ha aquella idea de la narració com a "concatenació de situacions en què tenen lloc esdeveniments, i en les quals operen personatges situats en ambients específics" (Casetti i Di Chio, 1994: 172). Aquest punt de partida s'ha desglossat; en la majoria d'anàlisis de contingut²⁸, en tres elements essencials de la narració: esdeveniments (actes); personatges (actuants) i transformacions (canvis). Pel que fa a l'anàlisi de la violència en la televisió, aquests tres elements centrals han marcat la distinció entre actes violents; agressors i víctimes; i antecedents i conseqüències de l'acció violenta. Nosaltres respectarem aquest disseny bàsic, però hi incorporarem noves variables.

Pel que fa específicament als variables narratives contextuais, ja d'entrada cal recuperar les nombroses aportacions que s'han consolidat des de la dècada dels 90. A Finlàndia, per exemple, Mustonen i Pulkkinen (1993) van codificar 43 variables per a cada acte agressiu. Aquests investigadors van organitzar les variables en quatre grups: (a) context del programa (com la temporalitat de les escenes, realisme i atmosfera), (b) justificació de

²⁸ Vegeu, per exemple, Vilches (2000).

l'agressió (base motivacional, intencionalitat, legalitat), (c) gravetat de l'agressió (severitat dels actes i les seves conseqüències) i (d) dramatització de les representacions (angle o tir de càmera, quantitat de patiment, realisme en la mostració de les conseqüències). Per la seva banda, Potter (1999) examina set d'aquests factors contextuais: recompensa i penalització; conseqüències malfaents (danys), motivació, justificació, realisme, identificació i humor.

L'observació d'aquests i altres factors contextuais ha ampliat la perspectiva de l'estudi dels efectes de la violència mediàtica, ja que permet identificar amb més precisió quines situacions de violència resulten més preocupants per als espectadors. Tot i això, caldrà recordar sempre que la percepció de cada espectador està condicionada pel seu propi repertori d'experiències i habilitats cognitives i emocionals i, no ho oblidem, pel tipus de coneixement del mitjà televisiu i el paper que li atorga –conscient o no- a la televisió com a forma de mediació amb la pròpia realitat social de l'individu. A continuació, intentarem precisar la rellevància que tenen alguns d'aquests factors contextuais de la narració violenta en el marc de la ficció televisiva. Primer de tot, ens caldrà explicitar què entenem per ficció a la televisió.

3.2.1. Una ficció televisiva?

Si la noció de violència ja ens semblava prou elusiva, també ens sembla elusiu el significat del concepte de ficció quan intentem precisar-lo. En el nostre treball ens centrarem exclusivament en aquell tipus de ficció televisiva que agrupa les sèries, *telemovies* i produccions cinematogràfiques²⁹. Deixem de banda la consideració de ficció d'aquells altres productes televisius que, tot i participar dels mecanismes de ficcionalitat, formen part del que els experts qualifiquen com a entreteniment o entreteniment lleuger (*light entertainment*). No

²⁹ D'acord a l'informe de *l'Eurofiction Economia 1999-2001*, s'identifiquen cinc formats de ficció: sèries, serials (o telenovel·la), *tvmovie*, minisèrie (de 2 a 6 capítols a Europa, a Brasil pot arribar a 40 episodis) i antologia (conjunt d'episodis produïts per diferents productores o televisions amb un mateix títol). Vegeu la síntesi que fa el coordinador d'*Eurofiction Espanya*, Lorenzo Vilches (2003).

es consideren, doncs, les comèdies de situació, els concursos, els espectacles musicals o de varietats, els *talk shows* i, d'acord amb Gunter (1998: 205), els dibuixos animats, tot i que aquí la categorització seria altament discutible i en farem esment amb la referència a investigacions específiques. En línies generals, ens endinsem en allò que els anglosaxons acostumen a anomenar *dramatic fiction*.

Encara alguna precisió més pel que fa a la denominació de ficció. En algun treball anterior (Aran et al., 2001) ja havíem comentat que la distinció tradicional entre ficció i no ficció –entenent com a ficció els continguts que no connecten directament amb la realitat i que són producte de la invenció–, pot resultar en el panorama televisiu actual d'hibridació de gèneres discursius una restricció terminològica anacrònica.

Tanmateix, hi ha el risc contrari, que és confondre la polidiscursivitat de la televisió des d'una mirada multiforme que eviti l'anàlisi concreta dels mecanismes intrusius de la ficció. Estem plenament d'acord amb Casetti (1992) quan explica que la narració de *fiction* en televisió sembla que s'hagi expandit o dilatat, tant en l'espai com en el temps de transmissió. Però aquí ficció, o *fiction*, respectant el sentit anglosaxó del terme “drama”, que equivaldria a “conflicte”, obre un escenari de per si molt més ampli que ens allunyaria d'una anàlisi volgutament centrada en les produccions que explícitament s'emmarquen en la ficció dramàtica. La necessitat de concreció es fa especialment necessària en l'anàlisi particular del tractament de la violència en la ficció.

Sembla evident, d'entrada, que la ficció dramàtica contribueix de manera significativa a la presència de violència en la televisió. Aquesta contribució és particularment clara en les pel·lícules cinematogràfiques que s'hi emeten, més que no pas en altres formats. Tot i això, hem de tenir present que la presència de canals temàtics especialitzats en pel·lícules distorsiona el còmput total de violència en la programació televisiva. Els resultats del *National Television Violence Study* referits a les temporades 1994-95 i 1995-96 sobre un total

de 2.700 hores de programació televisiva anual als EUA, ja indicaven que el 85% de programes amb violència s'emetien a través de la televisió per cable. Per gèneres, el 90% de les pel·lícules analitzades contenien com a mínim una acció violenta, seguides de les sèries (72%) i, a molta distància, pels *reality-shows* (30%) i les comèdies (27%). Cal precisar que l'estudi, subvencionat per la *National Cable Television Association* i portat a terme per Donnerstein (1998³⁰), no va analitzar pròpiament els continguts violents (Garrido Lora, 2001: 148). A Espanya, en un estudi de la Facultat de Dret de la Universitat de Màlaga de l'any 1996, es van analitzar 345 hores i 15 minuts de la programació setmanal de les principals cadenes en obert (TVE-1; Antena 3, Telecinco i Canal Sur) (Garrido Lora, 2001: 155-156). Tot i que no s'hi van incloure ni les retransmissions esportives, ni els concursos ni la publicitat, destaquen també en la presència de violència les pel·lícules i telesèries, seguides dels dibuixos animats i els programes infantils. A conclusions similars arriba l'estudi de Clemente i Vidal Vázquez de l'any 1997, referit a la presència d'actes violents a Telemadrid i Onda Madrid, per encàrrec de Javier Urrea, Defensor del Menor de la Comunitat de Madrid (Urrea, 1998: 139-140). Quant als gèneres, hi ha més presència de violència en les pel·lícules i telefilms, seguides de les retransmissions esportives i, en tercer lloc, als dibuixos animats.

Independentment de la seva ubicació dins de l'oferta de canals, la percepció dels espectadors és que les pel·lícules són les principals fonts de violència televisiva, i en especial d'una violència intensa (Morrison, 1993). Ens manquen investigacions en l'àmbit català i espanyol sobre la percepció de la presència de violència dels teleespectadors, i l'observació d'una certa tendència a la *mediafobia* (Cardús, 1998: 32-44). D'altra banda, és interessant remarcar que són els mateixos espectadors els qui veuen amb preocupació la possible censura d'aquesta presència de violència (Gunter, 1998: 172).

³⁰ Les conclusions principals d'aquest estudi van ser presentades al Seminari Internacional "Violència i mitjans de comunicació (I). Cinema i televisió", celebrat a València, el novembre del 1997.

3.3. Principals paràmetres narratius contextuais

Vista la importància d'ampliar els paràmetres narratius contextuais, que poden arribar a presentar fins a 43 (Mustonen & Pulkkinen, 1993) o 42 variables (Potter, Vaughan, Warren, Howley, Land i Hagemeyer, 1995), ens cenyirem a la proposta de Potter (1999) que examina les set més rellevants: recompensa i penalització; conseqüències malfaents (danys), motivació, justificació, realisme, identificació i humor. Totes set variables estan presents en la majoria dels models d'anàlisi de la violència que es fan servir en l'actualitat, i la seva rellevància s'entén perquè actuen com a claus interpretatives en els esquemes personals que els espectadors construeixen en conceptualitzar les formes de violència. Per això les recuperarem en l'anàlisi final.

3.3.1. Recompensa i penalització

En primer lloc, Potter suggereix fer una distinció matricial entre la dimensió física i tangible present en la representació de violència, i els elements interns al perpetrador de l'acció violenta. En un cas, hem de fer la relació de guanys i pèrdues que es presenten, com ara béns materials o verbalitzacions i gestos que indiquin el benefici o cost resultants de l'acció violenta. En l'altre cas, cal observar la dimensió subjectiva del personatge agressor, que pot incloure des de reaccions emocionals (felicitat, remordiments) fins a estats psicològics (estrès en ser capturat, alleugeriment en escapar, satisfacció en executar una revenja...).

Després d'aquest primer estadi d'identificació de les variables, encara cal observar la seva prevalença i atorgar-li el grau d'intensitat.

3.3.2.

3.1.1 Danys

Mees (1990) distingeix entre tres tipus de danys: a) patiment –angoixa i dolor– (interferències contra la llibertat personal en clau de perill físic o mental); b) danys legals (violació d’una norma acceptada en les interaccions socials); c) danys morals (ignorància o menyspreu cap als aspectes morals de les actituds fonamentals de la gent).

També aquí caldrà observar la prevalença dels tres tipus de danys i atorgar-hi un grau d’intensitat.

3.3.3. Motivació

Segons Mees (1990), les motivacions dels personatges s’entenen en termes de culpabilitat moral, i així distingeix tres modalitats intencionals que conceptualitzen els motius dels actes violents: a) desconsideració inintencionada (l’agressor podria considerar els possibles danys, però no ho fa); b) desconsideració intencionada (l’agressor coneix les conseqüències malfaents dels seus actes, però prioritza els seus propis interessos), i c) malícia (l’agressor accepta i persegueix la crueltat).

A més, aquestes tres modalitats es poden distingir segons dues dimensions de responsabilitat: actiu *versus* passiu, i directe *versus* indirecte. La primera d’aquestes dimensions es refereix al grau d’involucració en l’acte violent, la segona al grau de culpabilitat moral. Per tant, una responsabilitat passiva implica tant tots aquells que col·laboren en l’eficàcia de l’agressivitat de l’acte, com aquells que, tenint-ne coneixement, no fan res per evitar-ho.

Una darrera variable, i segurament la més important, és la distinció entre aquells motius que són ofensius i els que són defensius. Mustonen i Pulkkinen (1993) van observar,

en les seves anàlisis de contingut de la televisió finesa, cinc valors dels motius d'agressió ofensiva: instrumental, masoquista, reactiu-expressiu, sàdic i altruista.

3.3.4.

3.3.4. Justificació

La justificació dels actes violents apel·la directament als judicis que infereixen els espectadors. Aquesta interpretació pot estar vinculada al mateix context narratiu. Ball-Rokeach (1972) argumenta que quan la violència es presenta com a legítima, les conductes dels personatges són vistes per altres personatges amb lloança i acceptació. Els mateixos personatges es poden veure a si mateixos com a morals i responsables, com a bona gent, perquè la seva conducta és vista així tant per ells com per d'altres.

Ball-Rokeach fa una distinció, al nostre parer essencial, entre violència desviada i violència normativa. La violència desviada és socialment desaprovada i causada per “some personal or social system deficit while normative or socially approved violence is caused by normal processes of conflict, change and control” (Ball-Rokeach, 1980: 45). Podria ser el cas de determinades actuacions de la policia en la ficció dramàtica. En conseqüència, la justificació està relacionada amb els motius. La dificultat apareix sempre de la banda de la pròpia filosofia moral dels espectadors, com assenyalen Rule i Ferguson (1986). Gunter (1985) reforça aquesta posició en exposar com el context legal o moral de les conductes representades és una mediació important de la percepció social de la violència. Així és com les agressions defensives o altruistes poden ser interpretades com a més lleus que les ofensives, intencionals o sàdiques.

3.3.5.

3.3.5. Realisme

El grau de realisme de les ficcions televisives està determinat per una sèrie de trets que difícilment es poden isolar de la interpretació que tenen els espectadors del que és real. Tot i això, intentarem fer-ne una aproximació rigorosa.

D'una banda, la proximitat amb la vida real dels personatges i situacions és un tret clar de representació realista. Aquesta proximitat ja es pot observar en la semblança dels trets físics i del nom dels personatges respecte a algú de la vida real. Podríem parlar de mecanismes de familiaritat. Aquí entra en joc la manera com es presenten els personatges, el que nosaltres entenem com a grau de formalització de la ficció. Els actors accentuen el realisme de les escenes de violència, molt més que els dibuixos animats i els ninots (per exemple, titelles). Aquest major grau de realisme intensifica les respostes emocionals cap a la violència ficcional, també entre els espectadors infantils (Cantor, 1994; Busquet, J. et al., 2002).

Un altre tret de realisme es troba als escenaris. Els escenaris contemporanis tenen una consideració més seriosa (una percepció de major gravetat) que els d'època.

També el gènere o format és un tret rellevant en la interpretació del grau de realisme de la ficció televisiva. Les investigacions de Downs (1990) basades en cintes de vídeo mostrades a infants indiquen que aquests atorguen un major grau de realisme al que, segons la seva discriminació, consideren que no és un dibuix animat. A conclusions similars vam arribar en l'estudi realitzat pel Grup de recerca "Violència i televisió" de la Universitat Ramon Llull (Busquet, J. et al. 2002). Pel que fa als adults, Gunter i Furnham (1984) van observar la consideració de major realisme atribuïda als drames criminals, per sobre de les consideracions més fictionals atribuïdes als *westerns*, a la ciència-ficció i als dibuixos animats. Fora de la ficció, encara que no és el nostre objecte d'estudi, la consideració de major realisme l'obtenen lògicament les notícies. En conseqüència, el que més preocupa als adults pel que fa a la

violència dins de la seva “dieta televisiva” són les notícies i programes d’actualitat informativa (Aisbett & Wright, 1989).

3.3.6. Identificació

Els mecanismes d’identificació amb els personatges de ficció assenyalen que els herois són els dipositaris per excel·lència. Altres trets vinculats a la identificació són una aparença atractiva (Hoffner & Cantor, 1985) i la percepció de semblança amb un mateix (Lieberman, 1975; McLeod, Atkin & Chaffee, 1972; Perry & Perry, 1976; Tannenbaum & Gaer, 1965).

3.3.7. Humor

La conceptualització de l’humor té també una gran complexitat, ja que remet a consideracions molt personals. D’entrada, no tots riem del mateix, ni tan sols la presència de rialles en el discurs condiona una lectura en clau d’humor. Precisament, dins de la narració de ficció televisiva, Gunter (1999: 93-94) proposa quatre tipus de presència humorística: a) l’humor a través dels ulls del perpetrador (seria el cas de molts personatges sàdics que, com el Jocker de *Batman*, troben diversió en la violència, a diferència de la percepció de les víctimes i de la mateixa audiència); b) l’humor a través dels ulls de la víctima (seria el cas de personatges que troben divertit caure o rebre cops, mentre la resta no ho troben graciosos); c) l’humor a través dels ulls de la totalitat de personatges implicats (situacions de violència grupal que es viuen pels interfectes com un joc o un ritual, mentre que per a l’audiència no tenen aquest valor humorístic), i d) l’humor vist només a través dels ulls dels espectadors (seria el cas de situacions viscudes amb serietat per part dels personatges però que, sovint a través de l’exageració o la interpretació, provoquen la hilaritat de l’audiència. Laurel i Hardy

són un exemple emblemàtic, entre tants altres). Ens sembla que és només en aquest darrer cas quan els espectadors etiqueten la presència d'humor en el discurs i la identifiquen com a gènere, el cinema còmic.

La presència d'humor permet que l'audiència intensifiqui o rebutgi la influència de la violència. Aquí ens trobaríem una altra vegada en la tensió entre els riscos de minimització de la violència i les virtuts de l'alliberament d'hostilitat a través de la catarsi. A banda de les aportacions d'Aristòtil i Freud, A. A. Berger (1988) ens parla dels beneficis de l'humor fi per allunyar-nos de la influència de la violència. Un humor fi que permet trencar amb els nostres prejudicis i guanyar en perspectiva. És l'humor que anomenem intel·ligent, que té un valor social i cultural, i ajuda la gent a negociar amb l'ansietat i l'estrès. Berger (1988: 247) ens diu “*Comedy emphasizes survival; tragedy leads, almost inexorably, to death and destruction*”.

Per la seva banda, Baron (1977) creu que l'humor no hostil redueix la subsegüent agressió entre les persones prèviament enutjades. Ho fonamenta en dos arguments: a) l'humor indueix emocions incompatibles amb l'agressió i b) l'humor distreu l'atenció de l'enuig previ, si aquesta és la predisposició inicial.

Pel que fa a la relació entre humor i tipus de violència, Potter i Warren (1996) van observar que aquest vincle apareix típicament en l'espectre més lleu de la violència, majoritàriament la violència verbal.

L'aspecte més controvertit de l'humor és el seu efecte de trivialitat de la violència. Aquesta és l'acusació més greu que es fa a la presència d'humor en la ficció televisiva. Com hem vist, però, cal posar en joc totes les variables i identificar les variacions de l'humor respecte a tres paràmetres clau: el to (des de l'hostilitat fins a l'autoironia, el “*self-effacing*”), la intensitat (sempre difícil de mesurar) i el tipus (ironia, *slapstick*...).

3.4. Característiques de la violència en la ficció televisiva a Espanya

En l'àmbit espanyol, Carmen García Galera és l'autora d'una de les escasses investigacions aplicades que s'han fet sobre la presència i percepció de violència en les nostres pantalles. García Galera (2000: 26-27) adopta, en el seu estudi empíric –realitzat amb infants de 8 a 12 anys de tres escoles de Madrid–, la proposta de Gebner i presenta les quatre característiques principals de la violència televisiva que, sense pretendre precisar segons gèneres, incideixen particularment en els atributs de la ficció:

1. *“Es una violencia gráfica. (en el sentido de realista). (...) Con este propósito (d’aconseguir atraure l’atenció de l’espectador), determinados programas de televisión emiten, cada vez con mayor frecuencia, imágenes de violencia tan cercanas a la realidad que el espectador casi puede experimentar el sufrimiento de la víctima. De hecho, tanto en los programas informativos como en las películas, la cámara busca, cada vez más, la imagen más sangrienta y morbosa.*
2. *Es una violencia divertida.* Bajo el género de comedias, se encierran diversos programas cuyo contenido encierra una gran diversidad de escenas de violencia que llegan a resultar divertidas para los receptores. Este fenómeno ocurre, con frecuencia, en los dibujos animados o en series destinadas a la audiencia infantil y juvenil. Entre los efectos que esta diversión mediante la violencia televisiva pueden producir cabe destacar el que el niño perciba como verdadera diversión la violencia a la que se ve expuesto y que la traslade con mayor frecuencia a sus relaciones sociales. Así pues, la violencia es considerada como entretenida y, además, provoca una sensación agradable en el niño.
3. *La violencia se ve justificada.(...)* En casi todos estos programas, la violencia del héroe está justificada en tanto que se utiliza con fines fundamentalmente altruistas, solidarios.(...)
4. *La violencia es recompensada.* En relación con el punto anterior, los actos violentos suelen obtener su recompensa ya que han servido para ayudar a alguien o para alcanzar unos objetivos determinados. Este *premio* viene en

forma de ascenso, de éxito con las mujeres, de admiración por parte de todos los compañeros, etc., lo cual resulta verdaderamente atrayente, en especial, para los jóvenes, quienes en su proceso de desarrollo físico, intelectual y social sueñan con conseguir este tipo de recompensas personales (...).”

Al nostre parer, la classificació de García Galera se centra només en alguns dels paràmetres a tenir en compte (detallisme gràfic o dramàtic; grau de formalització; i antecedents i conseqüències de l'acte violent) i, encara més important, arriba a generalitzar uns aspectes dominants oblidant-ne d'altres molt més elusius. Però, reconeixent-ne les seves virtuts, el més discutible d'aquest tipus d'estudis empírics és que fonamenten les seves conclusions en una part de l'espectre metodològic, essencialment les enquestes adreçades als infants, i renunciïn a metodologies combinades amb l'etnografia que ampliarien l'abast dels resultats. És evident, com diu Michaud (1980:13), que l'aparell matemàtic de les anàlisis estadístiques dóna l'aparença de rigor. Però no és suficient per comprendre les operacions interpretatives dels espectadors. De fet, els experiments de laboratori no reflecteixen les condicions de la recepció quotidiana dels espectadors i els qüestionaris tampoc ens semblen un instrument suficient per conèixer les opinions i actituds dels espectadors davant la violència televisiva i menys encara per observar els seus comportaments a llarg termini. Com afirma Núria García Muñoz en la seva tesi doctoral (1996: 36),

“El testimonio de las personas, los dispositivos conversacionales abiertos (Callejo, 1995: 9), o la observación participante o no participante de los usos cotidianos de los sujetos respecto al consumo televisivo proporcionan la principal fuente de información para el análisis de las relaciones entre la audiencia y los medios de comunicación”.

D'aquí que sigui el mateix Callejo (1995: 9) que defensi el grup de discussió com a estratègia d'investigació sobre les vivències i el significat que la societat, configurada en audiència, dona a la televisió i al seu ús. D'altres investigadors preferiran l'entrevista en profunditat (Orozco, 1992; Renero, 1992; Jensen, 1992) o bé una metodologia complexa combinada amb la investigació etnogràfica, com la que realitzaren Silverstone, Hirsh i Morley (1991) o la mateixa Núria Garcia Muñoz (1996).

En qualsevol cas, l'extrapolació de dades resulta sempre una operació agosarada, més quan el saber popular les adopta amb rapidesa, o fins i tot amb alarma. Un saber popular que Fermín Bouza (2002: 4) comprèn, tot i que ens adverteix dels riscos de la seva instrumentalització:

“Lo enrevesado de este tema de la violencia en televisión y la violencia infantil es que la cuestión tiene una presentación razonable de sentido común: ¿cómo no van a ser negativos todos esos crímenes que se ven en una película? Y sobre esta base de sentido común, cualquier política restrictiva tiene cabida, al tiempo que los buenos ciudadanos que quieren mejorar las cosas se entretienen en estas censuras, mientras las causas reales de la violencia permanecen intocadas y se desarrollan sin freno alguno políticas fuertemente inductoras de desigualdad y, cómo no, de violencia, como muestran las series temporales de datos comparados de criminalidad y los análisis reiterados de economistas (algún reciente premio Nobel), sociólogos y psicólogos.”

Reconeixent les virtuts del model proposat per Gebner, l'anàlisi de les característiques de la violència en la televisió, particularment en la ficció, demana urgentment una “acomodació” als contextos culturals particulars. De fet, dins de la mateixa tradició de l'anàlisi de contingut, hi ha dos moviments que s'identifiquen, d'una banda, amb la tradició anglosaxona i, de l'altra, amb la continental:

“ K. E. Rosengren (1981: 10-11) estableix dues grans escoles de l'anàlisi de contingut durant el segle XX: la primera, sorgida en el món anglosaxó, es caracteritza per l'orientació quantitativa, s'ocupa de microfenomens i és apolítica i conservadora. L'escola continental és qualitativa, s'ocupa de problemes macrosocials i s'identifica amb posicions radicalment crítiques en l'àmbit polític.” (Sáez, 1999: 72).

A aquestes alçades, és evident que la nostra perspectiva s'inclina a favor de l'escola continental, tant per les virtuts de les metodologies qualitatives (sense menyspreu de l'orientació quantitativa, en tot cas, amb la seva col·laboració), com per la dimensió social que, al nostre parer, reclama l'anàlisi de la violència televisiva.

3.5. La dimensió social del tractament de la violència en la ficció televisiva

Tot i la importància que té la incorporació de determinats factors contextuais en l'anàlisi de les representacions de violència en la televisió, encara queda un llarg camí per recórrer. Intentarem esbossar alguns dels aspectes que, al nostre parer, requereixen encara avui ser incorporats en l'anàlisi de la violència televisiva i la interpretació que fan els espectadors.

1. L'anàlisi de la violència televisiva parteix encara d'una conceptualització restrictiva de la violència, entesa com a expressió física (i en alguns casos també verbal). Difícilment hi ha aportacions des de l'anàlisi de contingut que ampliïn aquest espectre a les **dimensions estructurals i culturals de la violència**. La definició que en el seu moment va proposar George Gebner continua essent el marc de referència. Recordem que Gebner (1972) definia la violència televisiva com:

“L'expressió palpable de la força física contra un mateix o els altres, que et força a actuar contra la teva pròpia voluntat amb el perill que et fereixin o et matin, o de ferir o matar tu.

L'expressió d'una força danyina o letal havia de ser creïble i real en els termes simbòlics del drama. La violència jocosa o fins i tot absurda pot ser creïble i real, fins i tot quan té un efecte que se suposa còmic.”³¹(Gebner, 1972: 31).

Aquesta definició, que hauríem de considerar –segons la classificació d'Aróstegui– inscrita dins de les definicions *restrictives*, fonamenta la majoria de les descripcions i les anàlisis de contingut que es fan a l'hora de precisar les característiques de la violència a la televisió. És precisament aquesta restricció del terme la que considerem extemporània i inadequada per entendre la complexitat i diversitat del significat de la violència actual i les seves representacions mediàtiques.

2. Emmarcats dins de les representacions ficcionalitzades de la violència televisiva, cal observar-la d'acord amb les **convencions de gènere** que fonamenten les regles narratives del discurs televisiu. Els gèneres defineixen uns marges interpretatius per als espectadors i alhora fluctuen d'acord amb la càrrega interpretativa que cada espectador els atorga. Dins de les convencions de gènere, apareixen una sèrie de **factors contextuais** que qualifiquen l'acte violent. Cada espectador, per la seva banda, emmarca aquestes variables en el seu coneixement de la narració televisiva (habilitat mediàtica) i en el seu context de recepció (rellevància del mitjà dins del conjunt d'interaccions socials).
3. Per sobre de les convencions de gènere i aspectes contextuais de les narratives de violència, encara hi ha un macronivell d'anàlisi que apel·la a **aspectes intertextuals** i a la incidència del **discurs autoral**.

³¹ “The overt expression of physical force against self or other, compelling action against one's will on pain of being hurt or killed, or actually hurting or killing. The expression of injurious or lethal force had to be credible and real in the symbolic terms of the drama. Humorous and even farcial violence can be credible and real, even if it has a presumible comic effect.”

D'una banda, els **aspectes intertextuals** permeten que ens referim a les **indústries culturals** on estan inserides les pràctiques mediàtiques (rutines de producció, tendències del mercat i estratègies de difusió), però també emmarquen la narració violenta en la tradició, en els **referents culturals** (geogràfics, idiomàtics...) que la sustenten. El que per a nosaltres resulta violent pot tenir una percepció diferent en d'altres latituds. La dificultat rau, altra vegada, en l'establiment d'un consens de mínims exigibles (criteris de qualitat) i de màxims tolerables (norma social).

Pel que fa al **discurs autoral**, observem la necessitat d'interpretar la càrrega discursiva que l'autor/autors aboquen en la narració de violència. Per fer-ho, ens hem de moure en els **aspectes ideològics** que anuncien la presència d'un autor i el seu posicionament respecte al tractament de la violència. Una narració amb violència no indica forçosament un discurs pro violència.

4. Finalment, entren en joc els moviments que marquen **l'opinió pública** i l'expressió de la transgressió d'uns límits a través de **l'alarma social**. Aquí hem d'entendre les pràctiques mediàtiques dins de l'esfera més àmplia, la del context social i polític que regula les actuacions i percepcions de l'ordre social. Serà aquest **discurs de l'ordre** el que redefinirà què entenem per violència. D'aquesta manera, en tornar a l'inici, es tanca el cercle.

Aquests quatre grans eixos estan presents en la proposta que fem per entendre el tractament de la violència en la ficció televisiva des de l'anàlisi dels mecanismes de visibilitat mediàtica i percepció social. S'entén així, que la comoditat inicial del còmput d'actes violents,

amb afany d'objectivitat, esdevingui només un primer pas, i fins i tot un parany, per aprofundir en les operacions interpretatives dels espectadors:

“De bon principi, un "recompte de la violència" semblava un enfocament apropiat, un enfocament sense pretensions desapassionades i que prometia uns resultats rotunds. Seria més endavant, després de reflexionar-hi, que el comptatge de la violència es posaria en dubte”³² (Fowles, 1999 : 4)

I, com hem assenyalat, encara no n'hi haurà prou d'observar la recepció individual sinó que s'ha de treballar en aspectes de contextualització cultural i en el coneixement de les estratègies empresarials de la indústria televisiva. Els mateixos Gebner, Morgan i Signorielli (1995) van observar, a partir dels anys 90, un declivi de la presència de continguts violents a la televisió tradicional (*networks*) a favor de la seva desviació cap als canals per cable. D'aquesta tendència, també se n'han fet ressò a França alguns dels estudis promoguts pel *Conseil Supérieur de l'Audiovisuel* (1995). Per la seva part, el Consell de l'Audiovisual de Catalunya ha recollit en investigacions quantitatives la major presència de violència en els productes procedents dels EUA, respecte a les mostres europees (López, 1998:36).

El nou panorama televisiu és un fet significatiu a l'hora d'analitzar l'estudi de la violència televisiva. Els anys 90, però, coincideixen curiosament amb una de les crisis que periòdicament sacsegen el paisatge científic, però sobretot el mediàtic i social, referits a la presència de violència als mitjans. Avançat ja el segle XXI, ens cal entendre aquest moment àlgid en la preocupació per la influència de la violència mediàtica des de la màxima integració possible d'aquells factors que ens parlen no només de com funcionen els mitjans, sinó també de com funcionem com a espectadors i, en darrera instància, com a ciutadans.

³² “At first, “violence counting” seemed to be an appropriate approach, one with dispassionate pretensions and the promise of robust findings. (...) It would only be later, on reflection, that violence counting became suspect”.

3.3.8.

A.

-

-

-

-

-

-

3.3.8.1.1.1.1.

3.3.8.1.1.1.2.

3.3.8.1.1.1.3.

•

•

•

•

•

•

Idees principals

1. L'anàlisi de la violència televisiva parteix encara d'una conceptualització restrictiva de la violència, entesa com a expressió física i, en alguns casos, també verbal. Aquesta definició restrictiva fonamenta la majoria de metodologies que s'hi apliquen, basades en l'anàlisi de contingut. La necessitat de "cientificitat" de les ciències socials fa que, d'una manera

periòdica, es torni al patró clàssic del que és una anàlisi de contingut, que, segons Berelson (1952), és una tècnica d'investigació per a la descripció objectiva, sistemàtica i quantitativa del contingut manifest de la comunicació.

2. A partir de Gebner i els seus col·laboradors, s'estén la pràctica d'aplicar, a l'anàlisi de la violència televisiva, l'anomenada teoria de l'esquema, basada en els esquemes interpretatius que guien la interpretació de les experiències viscudes. Des d'aquesta perspectiva, s'entén l'anàlisi de contingut com una tècnica d'investigació destinada a formular, a partir de certes dades, inferències reproduïbles i vàlides que puguin aplicar-se al seu context. És un pas més en la revelació d'aspectes implícits en els continguts manifestos.
3. L'aportació de les variables narratives contextuais, a través de l'anàlisi narrativa, afavoreix, d'una banda, que les anàlisis de contingut ampliïn la noció de violència a les seves dimensions estructurals i culturals. De l'altra, exigeix incorporar els factors contextuais que qualifiquen l'acte violent i observar-lo d'acord amb les convencions de gènere que fonamenten les regles narratives del discurs televisiu de ficció. Els paràmetres contextuais principals que creiem que s'han de tenir en compte són: recompensa i penalització, danys; motivació, justificació, realisme, identificació, humor. A l'hora de plantejar un model d'anàlisi de la violència en la ficció televisiva farem esment d'un paràmetre que travessa molts aspectes de la representació de l'acte violent i de l'estructura d'aquestes representacions. Es tracta del tipus de construcció de la violència que planteja la tensió que hi ha en la ficció televisiva entre història i discurs, entre el món dels fets i la seva disposició en tant que relat. En l'estructura de les representacions apareixen, com a elements bàsics, els aspectes temporals i espacials de l'organització del discurs en relació amb la història narrada (durada, freqüència, ordre; distància i visualització), així com aspectes específics del tipus de representació dels

significants visuals i sonors (tipus d'imatge, enquadrament, angulació de càmera i moviments, il·luminació, efectes sonors, muntatge...).

4. Per sobre de les convencions de gènere i aspectes contextuais de les narratives de violència, encara hi ha un macronivell d'anàlisi que apel·la a **aspectes intertextuals** i a la incidència del **discurs autoral**. D'una banda, els **aspectes intertextuals** permeten que ens referim a les **indústries culturals** on estan inserides les pràctiques mediàtiques (rutines de producció, tendències del mercat i estratègies de difusió), però aquests aspectes també emmarquen la narració violenta en la tradició, en els **referents culturals** (geogràfics, idiomàtics...) que la sustenten. El que per a nosaltres resulta violent pot tenir una percepció diferent en altres latituds. La dificultat rau una altra vegada en l'establiment d'un consens de mínims exigibles (criteris de qualitat) i de màxims tolerables (norma social).

Pel que fa al **discurs autoral**, observem la necessitat d'interpretar la càrrega discursiva que l'autor/autors aboquen en la narració de violència. Per fer-ho, ens hem de moure en els **aspectes ideològics** que anuncien la presència d'un autor i el seu posicionament respecte del tractament de la violència. Una narració amb violència no indica forçosament un discurs pro violència.

5. Finalment, entren en joc els moviments que marquen **l'opinió pública** i l'expressió de la transgressió d'uns límits a través de **l'alarma social**. Aquí hem d'entendre les pràctiques mediàtiques dins de l'esfera més àmplia, la del context social i polític que regula les actuacions i percepcions de l'ordre social. Serà aquest **discurs de l'ordre** el que redefinirà què entenem per violència. D'aquesta manera, en tornar a l'inici, es tanca el cercle.
6. Al nostre parer, l'anàlisi de contingut és sempre una condició necessària però no suficient per entendre les complexes operacions interpretatives que fan els espectadors. És per aquest motiu que defensem un treball més extens que

abraci l'anàlisi de la recepció, i que recorri a metodologies pròpies de l'etnografia, els estudis culturals i la sociolingüística.

II PART

L'espectador en l'acte de la recepció: infància i violència televisiva.

Plantejament de la investigació i estudi de cas

“Es complicado especular acerca de si son concebibles mundos más simples donde todos los fenómenos estén en la superficie observable, por así decirlo, donde sólo se den cambios de color y de forma, dentro de una gama finita de posibilidades, y de estricto acuerdo con algunas leyes simples de forma universal”

Hempel, 1995 (1966): 116-117)

4.1.

Premisses teòriques: la construcció d'un model d'espectador infantil

Així com hem dedicat la primera part del treball a argumentar que el concepte de violència està socialment construït i és històricament relatiu, ara ens proposem exposar que la noció d'espectador infantil ha estat també "construïda", particularment per la mirada adulta. De fet, la idea que la infància és una construcció social té una ampla acceptació³³ i llur significació està subjecta, en paraules de David Buckingham (2002: 18), a processos de lluita i negociació, tant en el discurs públic com en les relacions interpersonals i familiars. La premissa principal d'aquesta tesi és que l'"infant" no és una categoria natural ni universal, determinada senzillament per la biologia. Som del mateix parer que Buckingham en entendre que aquesta premissa no exclou poder descriure i convenir a anomenar "infants" aquells individus marcats per la biologia, però assumint que és en certa manera una visió relativista.

La demarcació de la infància com a fase distintiva de la vida sorgeix la segona meitat del segle XIX i defineix en termes de modernitat la noció d'infància. Postman (1994 (1990)) precisa que, com no hem de confondre els fets socials amb les idees socials, la idea de la infantesa seria una invenció del Renaixement, apareguda pels volts del segle XVI i polida i fonamentada en el nostre temps. Segons Postman, juntament amb la ciència, l'estat-nació i la llibertat religiosa, la infantesa, com a estructura social i condició psicològica, va ser probablement la invenció més humanitària del Renaixement. D'acord amb Hendrick (1990), la demarcació de la infància està referida a l'allunyament dels infants de les "activitats socialment significatives". L'eradicació progressiva de l'infant com a mà d'obra, la denúncia dels abusos infringits a la seva salut mental i psíquica, i la demanda d'integració en processos educatius reglats han afavorit una comprensió més complexa de les necessitats dels infants,

³³ Vegeu JAMES, JENKS i PROUT (1998); JAMES i PROUT (1990), JENKS (1996), JORDANOVA (1989), STAITON ROGERS i STANTON ROGERS (1992) i BUCKINGHAM (2002).

però també de llurs aportacions, i des d'edats primerenques. Sense la pretensió de fer-ne un estudi històric, una panoràmica ràpida mostra que avui dia està superada la imatge d'una *tabula rasa* per explicar els processos d'aprenentatge i maduració dels infants.

Semblaria, en conseqüència, que actualment està eradicada la percepció de l'infant com a mirall que rep acríticament i reflecteix mimèticament tot allò que veu i l'envolta. Però aquesta percepció ha estat i, pensem, és encara en el centre de moltes de les divergències sobre l'educació i la pròpia definició d'infància. Una percepció controvertida ja en testimonis de rellevància històrica, i que sovint s'ha expressat amb la caricaturització de dos punts de vista sobre l'aprenentatge dels infants. Ens referim a la polarització que es fa de les posicions de Plató i Rousseau. Plató entén l'educació com un viatge intel·lectual cap a un saber acumulatiu i orientat vers la responsabilitat cívica. Rousseau adreça insistentment la seva mirada cap a la naturalesa com a guia de l'educació, en la creença que els infants han de ser ensenyats només a través de l'experiència. Com expressa el mateix Rousseau, el més emblemàtic de l'anomenada perspectiva "progressista" (Egan, 1991: 18), en referir-se a la necessitat d'allunyar els infants de la "contaminació" d'un ensenyament basat en les paraules:

"Sus brillantes y pulidos cerebros reflejan, como en un espejo, las cosas que les mostramos, pero nada queda en ellos. El niño recuerda las palabras y las ideas se reflejan; sus oyentes las entienden, pero para él carecen de sentido" (Rousseau, Llibre primer d'Emili, 2007: 146 [1762])

L'esquematització entre "tradicionalistes" i "progressistes" ha marcat canvis d'opinió en els sistemes educatius de les democràcies occidentals, com observa Egan en la seva fascinant anàlisi de la comprensió de la realitat en l'educació. Substituïm el binomi pel d'educació "centrada en els temes" o la "centrada en el nen", o més recentment l'aparent oposició entre "habilitats bàsiques" i "experiència". D'Egan (1991: 18-19), precisament,

recollim unes paraules que ens remetent a la voluntat que hem manifestat des de l'inici d'observar els fluctuants mecanismes de "construcció" de significats socials:

"En épocas de paz, prosperidad y confianza relativas, se aprecia la tendencia a la implantación de ideas progresivas, "centradas en el niño" y a estimular el desarrollo de la imaginación y de las diferencias individuales. En tiempos de inseguridad relativa y de depresión económica, parece que se otorga preferencia a las "habilidades básicas", "las 3-Rs"³⁴ y al logro uniforme del éxito académico."

Per la nostra part, estem d'acord amb la possibilitat de conjuguar ambdós aspectes, des d'una perspectiva general que entén que la naturalesa humana és cultural, com desenvoluparem més endavant.

Una altra concepció esquemàtica a què han estat sotmesos els infants durant molts anys és aquella variació del mateix tema que els entenia només com a víctimes o com a culpables de les tensions que es despertien en el si de tot entramat social. Com en un mirall, els infants esdevenen el testimoni més pur, per bé o per mal, de la humanitat com a matèria modelable. A partir de la concepció dels nens com a "naturals", apareix tant la idea romàntica de l'infant innocent i vulnerable, com la visió pessimista que creu en el seu pòsit antisocial i violent. En l'obra fonamental de Duby sobre la història de la vida privada (1989) trobem citat per Perrot un exemple descarnat d'aquest miratge, aquí un mirall esmicolat, trencat.

"Si (los jóvenes) se suicidan con tanta facilidad es porque se hallan mal integrados en las solidaridades sociales. Por otra parte, el apetito sexual del adolescente le impulsa a la violencia, a la brutalidad, incluso al sadismo (por ejemplo, con los animales). Experimentan el gusto por la violación y la sangre"
(Perrot, 1989: 22)

³⁴ L'autor es refereix amb les 3-R a *Reading, Writing and Arithmetic* (Lectura, Escriptura i Aritmètica o Càlcul).

La visió de *tabula rasa*, més esfereïdora per a la sensibilitat contemporània que la del mirall, ha donat pas en l'actualitat a una rellevància més que notable de la figura de l'infant, si més no en el Primer Món, fins a arribar paradoxalment a extrems alarmants. Els infants, considerats com un bé escàs en societats opulentes però envellides, protagonitzen noves exigències i reben un sobreproteccionisme que provoca tiranies insospitades. En l'actualitat, com destaca Holland (1992: 14), la idea de la infància és dipositària de qualitats que els adults consideren precioses i problemàtiques, i alhora és un món d'ensomni on podem retirar-nos davant les pressions i responsabilitats de la maduresa. L'exemple paradigmàtic d'aquest prisma adult que, necessitat d'escapisme, pot confondre imaginació amb puerilitat, és el tan denostat en ambients intel·lectuals "univers Disney".

"Vemos, por lo tanto, que Disney aprovecha del "fondo natural" del niño sólo aquellos elementos que le sirven para inocentar el mundo de los adultos y mitificar el mundo de la niñez. En cambio, todo aquello que verdaderamente pertenece al niño, su confianza ilimitada y ciega (y por lo tanto manejable), su espontaneidad creativa (como ha demostrado Piaget), su increíble capacidad de amar sin reservas y sin condiciones, su imaginación que se desborda en torno y a través y adentro de los objetos que lo rodean, su alegría que no nace del interés, ha sido mutilada de este fondo neutral (Dorfman, A.; Mattelart, A., 1993 [1972]: 29).

Una altra vegada, ens trobem en un procés històric que, com amb la violència, ha accentuat, més encara, ha canviat la consciència i sensibilitat socials. Com recull Buckingham (2002: 46-47), els historiadors de la infància han admès de forma activa la seva dependència de les representacions. Fins i tot recentment s'ha qüestionat l'obra de Philippe Ariès (1962), argument fundacional de la línia crítica sobre la "invenció" de la infància. Pel que sembla, el treball d'Ariès és un tipus de recerca que s'ha centrat més en l'evolució de les idees que els adults tenen sobre la infància que sobre la pròpia realitat dels infants.

En resum, el pensament modern oscil·la entre dos pols: d'una banda, persisteix una visió marcada per la metàfora del mirall, revisitada quan avui dia aquest mirall s'entén essencialment com el feix d'electrons que la televisió projecta i l'infant rep; de l'altra, s'han gairebé sublimat alguns aspectes diferencials dels infants com a grup específic respecte a l'univers adult i, malgrat els avantatges de tot reconeixement identitari, es corre el risc de passar per alt tot allò que és comú i gens trivial, en graus i competències diverses, al coneixement i percepció humanes.

4.1.1. Una cultura dels infants?

El proteccionisme que pot generar la primera actitud, de caràcter defensiu, s'emmarca en la llarga tradició de la sospita sobre els mitjans i sobre la pròpia cultura popular. L'implícit és la idea que els mitjans exerceixen una enorme influència, gairebé sempre de caràcter negatiu, i particularment sobre els infants. En conseqüència, cal allunyar els infants d'aquesta influència perversa o bé, en el millor dels casos, ensenyar-los a analitzar críticament els mitjans per a esdevenir consumidors crítics, racionals i distants. Com desenvolupa Buckingham (2005), aquesta actitud defensiva té tantes intensitats diverses com motivacions, essencialment les de resistència cultural, política i moral. La resistència moral s'activa molt especialment, i sobretot als Estats Units, quan es desperta la por dels efectes del sexe i la violència en els mitjans.

Neil Postman és una de les veus més autoritzades per posar en evidència la difuminació o desaparició de les fronteres entre el món infantil i el món adult. Una veu crítica amb la renúncia que els adults fan de la seva tasca de preparació de l'infant per al maneigament del món simbòlic de l'adult. Hi podem estar d'acord, però ens desconcerta quan

la seva provocativa argumentació contra determinats aspectes de la societat del benestar es focalitza contra la impremta -que en crear un món abstracte del pensament va deixar el control del cos en mans d'un únic mecanisme regulador, la vergonya- i contra la televisió, com a paradigma d'una estructura social que s'inicia ja amb el telègraf i que posa tot a disposició de tothom.

D'altra banda, un excés d'accent sobre determinats aspectes de la identitat específica de la infància pot crear el miratge que els infants fan eleccions individuals deslliurades de les pràctiques col·lectives o socials. Com afirma amb contundència el mateix Buckingham (2005: 39), la retòrica missionera de l'escolarització pública, amb la seva pretensió d'"emancipar" els estudiants del poder i transformar-los en agents socials autònoms, ha estat condemnada com una altra il·lusió de modernitat capitalista. Des del model britànic en què precisament la tradició de servei públic ha estat potent, s'ha desfermat en les darreres dècades el fenomen dels infants com a objectiu comercial. El desenvolupament de l'anomenada "cultura dels nens" té cada vegada més un caràcter global i estretament vinculat a les inversions en un mercat que depassa la televisió infantil i abraça operacions comercials àmplies amb els mitjans moderns. Per concloure amb paraules del mateix Buckingham aquestes reflexions sobre la tensió entre dues visions de la infància:

"Al menos en el ámbito de las industrias mediáticas, el niño vulnerable necesitado de protección ha ido desapareciendo paulatinamente para dar paso a un niño que es un "consumidor soberano". (Buckingham, 2005: 55)

Seguint amb aquesta línia de pensament, força minoritària en la seva formulació més complexa, també apareixen veus encara poc amplificades des dels Estats Units. Carmen Luke n'és una d'elles i ens adverteix, en la seva anàlisi del discurs nord-americà sobre televisió i

nens entre els anys 50 i 80, de la necessitat d'interpretar des de la problematització i no des de l'automatisme.

“Des dels inicis de la recerca sobre els mitjans de comunicació de masses, els nens han constituït un grup propi per al que s’han formulat preguntes de recerca específiques. Aquesta història de la recerca sobre la televisió i els nens, igual que la història de la recerca dels mitjans de comunicació de masses i les audiències en general, ha estat feta como una aplicació d’aquests models. No hi ha cap descripció històrica que consideri aquests paradigmes i veritats com a problemàtics.”³⁵(Luke, 1990: 3-4)

Aquesta desautomatització de la relació nens-televisió, hem intentat plantejar-la en la nostra recerca amb una aproximació a la noció d’espectador infantil que, com a objecte d’estudi, no quedi isolat, sinó que s’expliqui precisament per la concurrència de factors que emmarquen els infants en la cultura mediàtica. Una cultura que recull en els seus motius, estructura i estil gran part d’aquella narrativa infantil, executada per adults, que Dorfman i Mattelart (1993 [1972]: 16) ja van explicar en el seu moment com a justificació del que els adults pensen que és o ha de ser un infant.

“Por eso, la literatura infantil es quizá el foco donde mejor se puede estudiar los disfraces y verdades del hombre contemporáneo, porque es donde menos se los piensa encontrar. Y es esta la misma razón por la cual el adulto, carcomido por la chatura cotidiana, defiende encefalecidamente esa fuente de eterna juventud: penetrar ese mundo es destruir sus sueños y revelar su realidad.” (Dorfman, A.; Mattelart, A.,1993 [1972]:19-20)

³⁵ “Since the onset of modern mass media research, children constituted a distinct group for whom separate research questions were formulated. The history of research on Tv and children, like the broader mass media-audience research history, has been written as an instantiation of these models. No history has been undertaken which renders these paradigms and truths themselves problematic.”

Però així com els adults utilitzarien, segons aquests autors, l'univers de les fantasies infantils com a subterfugi, en l'actualitat sembla haver-se abandonat el moviment invers, aquella idea de les primeres teories sobre les raons del consum televisiu per part dels infants que entenien el mateix mitjà principalment com una drecera per aproximar-se a l'univers adult.

“Los términos de fantasía y realidad y, principalmente, la satisfacción del entretenimiento con las emisiones ofertadas por este medio –televisión- cuestionaron las primeras teorías que afirmaban el deseo infantil y primordial de introducirse en el mundo de los adultos a través de la televisión “el atajo más rápido que se ha suministrado hasta ahora, la entrada de servicio más accesible al mundo de los adultos”” (Shayon, 1951: 55).

4.1.2. La cultura mediàtica, un espai d'interaccions

Al nostre parer, més que un pont amb aquest univers adult o una mena de ritual iniciàtic, els mitjans de comunicació, i particularment la televisió, actuen de ple com un element important de la cultura de la infància. Es tractaria d'explicar la televisió d'acord amb la mirada d'alguns (encara escassos) teòrics de l'educació mediàtica, particularment David Buckingham, no com un fenomen perjudicial i malfaent al qual fer front, sinó com un fet de la vida moderna. El psicòleg suec Rönnerberg (1987: 34³⁶) creu que els *media* han rellevat el paper dels infants de més edat com a “dipositaris o portadors de la tradició” i com a font de models de joc. En qualsevol cas, la televisió interacciona amb la resta d'elements d'aquesta cultura infantil, és un referent que fa funcions diferents d'acord amb les necessitats més lúdiques de les edats primerenques o d'identificació subgrup al en el cas dels preadolescents.

A mesura que els infants van entrant en la pubertat, la simulació lúdica i l'assignació de rols que estructuren el joc es van abandonant a favor d'una major verbalització. Com

³⁶ Citat a Children, Technology and Culture. The impacts of technologies in children's everyday lives. Editat per Ian Hutchby and Jo Moran-Elis. London: Routledge, 2001, p.34.

recollíem en textos anteriors³⁷, entre preadolescents i adolescents és molt habitual el comentari sobre els *media* més populars, encara que no hagin compartit el moment del seu visionat. Els *media*, sobretot programes de televisió, cinema i jocs d'ordinador o vídeo consoles, passen de ser un dels motius inspirador dels jocs infantils a actuar com a punt de trobada de les converses preadolescents. El coneixement directe dels mitjans de comunicació demostra el grau de competència dels individus i es fa necessari per sentir-se membre d'un grup, encara que la cohesió del grup es fonamenti en altres motius com l'amistat o les pràctiques esportives.

“El coneixement dels *media* funciona com una mena de clau d'accés al grup, però essencialment és un factor estructurador del grup i els adolescents l'activen en aquest sentit, en tant que vincle intergrup. Si bé encara és massa d'hora per parlar de subcultures juvenils, sí que és el moment d'entendre l'ús que els adolescents fan dels mitjans de comunicació com un signe identitari. Dit d'altra manera, els *media* participen en el complex procés de construcció dels adolescents cap a una identitat adulta.” (Medina, P.; Munté, R.-A.; Aran, S., 2006: 3).

Expressat en un sentit similar, apareix la noció del nou “bagatge d'històries infantils” (*kidslore*):

“Els mitjans i el contingut dels mitjans de fet poden ser vistos com una part molt important del nou “bagatge d'històries infantils” (*kidslore*): la tradició cultural pròpia dels nens.”³⁸(Süss et al. A: Hutchby, 2001: 34)

Fins aquí hem observat que el concepte d'espectador infantil està marcat per premisses teòriques diverses, de les quals proposem resumir quatre tendències:

³⁷ Vegeu per exemple Medina, P.; Munté, R.-A.; Aran, S. ,“New girls with new hopes: How does it appear in Spanish Tv Fiction?”. Comunicació presentada al Congrés “Tv Fiction Exchange”, MMU, Anglaterra, setembre 2006 (en premsa).

³⁸ “ Media and the media content can in fact be seen as a very important part of the new “kidslore”: children’s own cultural tradition”.

1. la mimesi (dels infants respecte a un univers adult percebut amb distorsions);
2. la projecció (dels adults en un univers infantil condicionat per la imatge d'una etapa sense conflictes);
3. la drecera (com una via que permet l'accés ràpid dels infants a l'univers adult)
4. la interacció, que amb graus diferents de modelització, entén el paper de la televisió com un element actiu dins l'entorn cultural de l'infant.

Aquesta recerca se sent pròxima a aquest darrer vessant que emmarca l'ús mediàtic en un context quotidià menys enigmàtic respecte a les altres línies, però sense deslliurar-lo de complexitat.

D'aquesta interacció entre l'ús de les tecnologies mediàtiques i de llurs continguts en relació amb d'altres aspectes de la vida quotidiana ens n'han parlat àmpliament investigadors com Lull, Morley, Silverstone i Buckingham. L'ús mediàtic s'ha d'entendre precisament com a part integrant de les activitats diàries, de les interaccions amb l'entorn domèstic, dels cercles de proximitat... Encara més, aquests autors creuen que, fins a cert punt, l'ús del *media* només pot ser ben entès si s'observa dins del marc de la comunicació interpersonal (Lull, 1980; Morley i Silverstone, 1992). Més endavant veurem com Buckingham (1993) parteix de les seves investigacions amb infants per particularitzar que els judicis sobre la realitat de la televisió no són simplement fenòmens cognitius, sinó que actuen com a compromisos al servei de diverses funcions interpersonals. És Lull (1980) qui defineix des d'aquesta perspectiva sis tipus diferents d'usos socials de la televisió:

- . la televisió pot actuar com un recurs de l'entorn;
- . la televisió pot ser usada per regular les activitats diàries;
- . la televisió també pot facilitar la comunicació en oferir temes comuns de conversa;
- . veure la televisió pot servir per perseguir o evitar el contacte amb altra gent;
- . els programes de televisió poden ser mitjans d'aprenentatge social;

. la televisió pot ser usada per demostrar competència o domini.

Aquesta tipologia de Lull es basa en observacions etnogràfiques de situacions familiars, però també es poden trobar aquests usos socials en altres tipus d'entorns socials. Quan abans ens alineàvem amb la idea que la naturalesa humana és cultural, ho fèiem des de la perspectiva que entén la realització de les persones i en particular dels infants, “a través de la iniciació dins d’una cultura determinada i de l’adequació a una societat concreta i a la seva economia” (Egan,1991: 18).

Per tancar aquestes primeres reflexions sobre els usos socials de la televisió, ens cal reivindicar les veus d’investigadors llatinoamericans, amb les seves aportacions fonamentals dins dels Estudis Culturals. Un d’ells, Orozco, es refereix a interaccions de primer, segon i tercer ordre en relació amb els mitjans. Veiem una aplicació en un ús social de la televisió per part d’infants, en què la interacció de segon ordre l’escenari de la comunicació és distint del de la interacció televisiva de primer ordre:

“El record, l’evocació mental d’una imatge, una dita o un guió televisiu i la resurrecció de sensacions televidenciades en altres moments i llocs de la vida quotidiana, ‘recontacten’ els subjectes amb els referents televisius. En el cas dels nens, que en arribar a l’escola comenten el que van veure la tarda anterior en la televisió, i fins i tot juguen al que van veure, suposa un contacte televisiu en un escenari diferent.” Orozco (2001: 45).

En qualsevol cas, una de les conclusions que clarament emergeixen d’aquesta línia de recerca ens obliga a revisar aspectes metodològics essencials: a l’hora de parlar dels efectes de les imatges en els infants no n’hi ha prou de centrar-se en dos únics pols, el contingut de les imatges i l’espectador. Com a mínim, cal afegir-hi els grups de relació i proximitat amb els

quals s'identifica aquest espectador. Ens proposem analitzar aquests altres aspectes en el següent apartat.

4.1.3. La influència de la televisió

Ja hem vist aquelles veus autoritzades de la recerca anglosaxona que assenyalen el desplaçament d'algunes de les visions dels infants com a éssers innocents i vulnerables cap a una imatge de consumidors sofisticats, exigents i, fins i tot, experts en els mitjans. Aquest desplaçament del que diversos autors, com Buckingham (2005: 63), anomenen “l’*ethos* àmpliament centrat en el nen” i que va eclosionar a Anglaterra entre 1960 i 1970, ara ha donat pas al model consumista. Des de l'àrea francòfona, també arriben veus que alerten d'aquest camuflatge de la sobirania (o dictadura) del consumidor sota uns drets dels infants que no els defineixen veritablement com a actors socials independents (o interdependents, diríem) i responsables. Arribem a una mena de territori comú en què queda acotada la interacció entre els mitjans i els infants: “els mitjans, a més de formar part integrant de l'entramat de la vida quotidiana dels infants, estan incrustats en les seves relacions socials” (Buckingham, 2005: 75). Aleshores, tal com precisa Tisseron (2000: 12-13), la influència de la televisió depèn de fet com a mínim de quatre sèries de factors: el context de les imatges presentades; les expectatives dels espectadors; l'entorn immediat de l'espectador i l'entorn cultural en un sentit ampli.

Estarem d'acord que quan ens referim al contingut de les imatges haurem d'incorporar-hi forçosament el context narratiu; quan ens referim als espectadors haurem de tenir present quines expectatives projecten sobre la pantalla de televisió i, finalment, que l'entorn té una significació cultural més àmplia que l'estrictament referida a l'espai del visionat televisiu o per extensió a l'escenari familiar. Aquesta interacció entre la història

personal de cadascú i la influència de la dinàmica de grups en els comportaments, ens sembla particularment rellevant en el cas dels espectadors infantils³⁹.

Per exemple, no hauríem de confondre la pràctica acomodaticia del visionat televisiu amb la passivitat intel·lectual. Segons Fowles (1999: 90), encara que els infants siguin quiets davant la televisió, les seves ments estan treballant, processant i reprocessant els continguts. La crítica a la passivitat del mitjà no s'adreça mai, segons l'autor, contra l'experiència lectora i sembla provenir d'una malintencionada insistència a desmerèixer el mitjà televisiu. Altres autors apel·len a l'activitat com a element constitutiu dels infants, també quan són telespectadors. Gunter&Mc Ateer (1990:34) ja ho havien expressat amb contundència: "Els nens són essencialment espectadors actius, no pas passius." ⁴⁰

D'altres, apel·len a la capacitat dels infants de seleccionar, d'interactuar i integrar en les seves converses els programes televisius.

"Escullen uns programes en comptes d'uns altres, interactuen assertivament amb els programes, i comenten el que han vist amb altres nens." ⁴¹(Palmer, 1986: 138).

Com haurem d'analitzar al llarg d'aquest treball, la influència de la televisió en els infants i més particularment, la de la violència televisiva, està emmarcada en el que s'anomena una sèrie més ampla de "pànics morals"⁴² sobre la infància. Expressions com "la mort de la infància" formen part de la retòrica del rebuig dels *media* i fabulen sobre una suposada "Edat d'Or" o paradís perdut.

³⁹ En aquest treball, i amb l'experiència prèvia de recerques amb *focus-group* (vegeu BUSQUET, J. (Coord.); ARAN, S.; BARATA, F.; MEDINA, P.; MORÓN, S. *Infància, violència i televisió. Usos televisius i percepció infantil de la violència a la televisió*, 2002. Investigació realitzada amb l'ajut del CAC., a Internet: www.audiovisual.net/recerca/presentacio-violencia.html.), vam fer l'opció de centrar el treball de camp en entrevistes en l'entorn escolar i obertes a l'explicació dels infants de les seves preferències lúdiques i de les dinàmiques de consum mediàtic a llurs famílies.

⁴⁰ "Children are constitutionally active, not passive, viewers".

⁴¹ "They choose some shows rather than others, they interact assertively with the programs, and they discuss what they have seen with other children."

⁴² D'acord amb l'expressió àmpliament difosa de Stan Cohen (1972).

“Como muchos críticos han señalado, este tipo de “pánicos mediáticos” tienen una extensa historia, que se remonta hasta el filósofo griego Platón, quien proponía prohibir en su República ideal las obras de los poetas dramáticos, arguyendo que corrompían las mentes impresionables de los jóvenes. En los tiempos modernos, este miedo coincide con preocupaciones más generales por el inminente desmoronamiento del orden social a manos de las “masas” indisciplinadas (y en particular, por las tendencias delictivas de la juventud masculina, urbana y de clase trabajadora).” (Buckingham, 2002 : 141)

Paradoxalment, compartint com a substrat un mateix determinisme tecnològic sorgeix la posició contrària, aquella que converteix el to apocalíptic en un optimisme ingenu dipositat en les generacions electròniques i la bondat dels mitjans.

4.1.4. Estètica dels infants o màrqueting adult?

Fins aquí hem vist com una nova perspectiva demana a l'univers adult un canvi de mirada, que no vegi el visionat televisiu ni com una virtut incondicional ni com una errada i una debilitat, sinó com un testimoni de com els infants desenvolupen progressivament una major capacitat de maduració. És en aquest sentit que Fowles (1999:130) fa la seva defensa aferrissada dels moments d'omnipotència que els infants obtenen de l'espectacle televisiu i que es pot concretar en una actitud dels adults que no negui ni denigri espectacles com els “Power Rangers”, per posar un exemple controvertit, sinó que els aboni com a part de la barreja de fantasmes que la pantalla ofereix i que l'infant utilitza i transforma a la seva voluntat. En altres paraules, la considerada intrusió dels adults en la selecció de l'oferta de programes infantils es vol reconvertir en una acceptació d'una més sòlida “estètica dels infants” (McCormack, 1993). Des del Canadà també ens arriba aquesta defensa de la consistència de les interpretacions dels telespectadors infantils. Thelma McCormack escriu en referència als criteris de les autoritats del Canadà:

“El que es necessita en comptes de més regulació de la televisió “en interès dels nens”, és una nova manera d’entendre com els nens creen, processen i interpreten la televisió dins del context més ampli de la seva cultura històrica, així com l’acceptació d’una estètica del nens més sòlida”. ⁴³(McCormack,1993: 22).

També és cert que quan els infants es mouen en l’avantguarda del que Marsha Kinder (1991) anomena “intertextualitat transmediàtica” ens podem estar referint a un fenomen exclusiu de mercadotècnia, que abraça des del text tradicional al canal televisiu o al parc temàtic en un mateix *packaging*. La potencial riquesa dels préstecs i intercanvis de “textos mediàtics” podria acabar en una calculada operació de màrqueting. Tot i això, assumint el risc que producció i consum han saltat barreres, que la comunicació de masses i la interpersonal es desdibuixen, que cultura superior i popular s’equiparen, assumint que fins i tot el resultat final d’aquest escenari postmodern sigui que els infants actuals poden compartir més coses amb nens d’altres cultures que amb els seus propis pares (Ohmae, 1995), o precisament per tot això, cal observar amb instruments de la investigació contemporània que els infants, indefectiblement, són uns espectadors molt més actius del que s’acostuma a reconèixer socialment. No hem volgut aquí qualificar d’autònoms i crítics aquests espectadors infants perquè la càrrega elogiosa d’aquests termes sovint menysprea que tota forma de coneixement és “dependent”. ¿Quines formes de coneixement autònom existeixen? ¿No és això precisament el que s’aprèn a construir? I la crítica, ¿no ha fet sovint de l’infant un agent massa “desenvolupat” però sense ancoratges? L’abús dels termes autonomia i crítica, que nosaltres mateixos hem defensat en tantes ocasions com a contrapunt a una educació dirigista, ara ens demana una major contenció expressiva a favor de la noció de recepció activa i reflexiva.

⁴³ “What is needed nor rather than more regulation of television “in the interests of children”, is a new understanding of how children create, process, and interpret television within the larger context of their historical culture, and the acceptance of a more robust children’s aesthetic”.

Aquesta “problematització” de l’activitat espectral infantil ens permet presentar els següents objectius de la nostra recerca, fer una proposta d’anàlisi de la relació entre visibilitat mediàtica i percepció social de la violència en la ficció televisiva, i aplicar-la a l’estudi de les operacions de sentit i de contextualització que l’infant fa davant del discurs televisiu violent.

4.2. Objectius de la investigació

4.2.1. Visibilitat mediàtica i percepció social de la violència en la ficció televisiva: revisió de les principals aportacions teòriques i proposta d’anàlisi interpretativa

En aquest apartat ens proposem d’observar els vincles que connecten els diversos mecanismes de visibilitat de la violència en la ficció televisiva amb la percepció que tenen els espectadors. Per tal d’aconseguir-ho, ens cal d’entrada presentar les línies d’investigació principals sobre la noció de “vincl” o relació, que en l’àmbit acadèmic s’ha reflectit en l’estudi dels anomenats efectes dels *media*. Adoptem aquí la matriu que presenta W. J. Potter (1999: 124), i que esquematitza un eix temporal (efectes immediats i a llarg termini) i un segon eix segons el tipus d’efecte (fisiològic, emocional, cognitiu, actitudinal i comportamental). L’element interessant d’aquesta matriu és que ofereix una oportunitat per entendre la combinació d’efectes.

Efectivament, la seva síntesi resulta eficaç a l’hora de conceptualitzar cada tipus d’efecte. Així doncs, són efectes fisiològics aquells que afecten els processos corporals automàtics d’una persona, com ara el ritme cardíac, la pressió sanguínia, la dilatació de les pupil·les, la GSR⁴⁴ o resposta psicogalvànica, sudoració i similars. Els efectes emocionals tenen una base fisiològica, però l’individu és conscient d’aquests canvis fisiològics i els etiqueta com a positius (per exemple, l’ enamorament) o de manera negativa (por, ira...). Els efectes cognitius són aquells de tipus intel·lectual que proporcionen a la ment nova informació

⁴⁴ GSR, galvanic skin response.

o bé aquells que en ser generats activen la mateixa ment, com per exemple la generalització. Els efectes actitudinals són la creació, l'alteració o el reforçament de les creences personals. Finalment, els efectes comportamentals activen les persones per tal de realitzar una acció.

<i>Tipus d'efecte</i>	<i>Temporalitat: immediata</i>	<i>Temporalitat: llarg termini</i>
Fisiològic	Lluita o fugida temporal	Habitució fisiològica
Emocional	Por temporal	Habitució emocional
Cognitiu	Aprenentatge d'actes específics i lliçons	Generalització de models Aprenentatge de normes socials
Actitudinal	Creació o canvi d'actituds	Reforçament d'actituds o creences
Comportamental	Imitació o còpia Desinhibició Activació, desencadenament o instigació Atracció	Generalització cap a nous comportaments

W. J. Potter (1999: 124)

Com observem dins de la investigació sobre els efectes, en el millor dels casos es creu que els receptors de la violència televisiva tendeixen a un procés de desinhibició envers la violència. Podríem dir que la línia més moderada de l'estudi dels efectes de la televisió planteja una assumpció inquietant: a menor preocupació per la violència representada en els *media*, major probabilitat de desensibilització cap a aquella forma de violència i, encara que discutible, major probabilitat d'incorporar conductualment aquell tipus d'acció violenta. D'aquí la gran preocupació pels efectes a llarg termini: es creu que un primer estadi d'habitució fisiològica i emocional a la violència pot conduir, a escala cognitiva, a un aprenentatge de normes i patrons socials i, finalment, a canvis de comportament.

Sense negar que una presència continuada indiscriminada de violència mediàtica pot provocar entre els espectadors un efecte desinhibidor -o també un revulsiu o un element d'atracció-, aquesta recerca rebutja la creença que el nostre entorn està fet a semblança de l'escenari televisiu sense altre tipus d'interaccions. Podem contraargumentar que aquesta

creença pertany al territori de les veus del carrer, tot i que algunes recerques científiques han alimentat una percepció social difícil de quantificar però força estesa que redueix la relació entre individus i continguts televisius a un vincle monocausal⁴⁵. Allò que veus és allò que ets, per simplificar. O més ben dit, hi ha una impressió prou generalitzada que la violència que consumeixen “els altres” els fa ser més violents.

Observem també com els tipus d'efectes a considerar poden ser diferents, però el que es manté com a constant en la majoria de recerques és la preocupació sobre la possibilitat que la violència televisiva (per extensió, la mediàtica) indueixi a conductes violentes. Més concretament, la recerca sobre la relació entre la violència i els espectadors infantils segueix estan “dominada per una interpretació especialment reduccionista dels seus efectes” (Buckingham, 2002: 145). També segons aquest autor, implícitament es considera que l'origen de la violència imitativa dels nens es troba en el fet que no són capaços de distingir entre ficció i realitat.

Per tots aquests motius, la matriu de Potter ens serveix per a dos propòsits complementaris. D'una banda, ens permet visualitzar ràpidament les limitacions de treballar des de “cel·les” o compartiments estancs, però aprofitant la riquesa de fer “dialogar” aquestes mateixes perspectives. Hem de ser molt més precisos sobre els tipus d'efectes que estem tractant, siguin conductuals, emocionals, ideològics o actitudinals. I hem d'observar les relacions que s'estableixen entre aquests diferents graus d'efectes, per exemple quan les reaccions emocionals (impressió, disgust, excitació...) poden conduir cap a determinades conductes. De l'altra, l'observació de les tendències tradicionals en la recerca sobre els efectes ha validat l'accent que en la nostra recerca hem volgut posar sobre el diàleg particular entre els efectes emocionals i els actitudinals, aspecte que s'explicarà més endavant. Estudis recents

⁴⁵ Per la contundència de la seva anàlisi crítica respecte a aquelles opinions i investigacions que a partir de correlacions entre visió i conducta estableixen una prova de causalitat, fent abstracció d'aspectes com el context o els motius, vegeu Buckingham (2002), particularment el capítol 6.

⁴⁶ sobre els “efectes” emocionals que la televisió i el vídeo produeixen en els infants no neguen que tinguin uns efectes poderosos; de fet sovint són els mateixos infants qui decideixen veure’ls per experimentar-los. Però siguin aquestes respostes que generen de caràcter negatiu o positiu, o totes dues alhora, encara hi ha una qüestió oberta: la qüestió del possible benefici o perjudici dels infants sigui quina sigui la naturalesa de les respostes. Una resposta emocional estimada com a negativa, com la por, la tristesa o la preocupació, ¿no pot tenir conseqüències beneficioses, per exemple, des del punt de vista de l’aprenentatge? No és una qüestió senzilla, té un grau de complexitat que connecta amb la mateixa dificultat d’entendre la violència representada no com un fenomen singular sinó necessàriament interdependent de significats i propòsits. Un fenomen, en conseqüència, contextualitzat.

Per tot això ens ha semblat fonamental, en la primera part d’aquest treball, revisar i contextualitzar la noció de violència, i en aquesta segona part observar la interlocució que els espectadors fan amb la televisió. Creiem que és una interlocució més sofisticada que la que es pot recollir en la relació de tipus d’efectes o variables de contingut. ¿Com és, si no, que el grau d’intensitat de la violència percebuda per anàlisis de contingut no coincideix amb els resultats obtinguts entre el públic?

Precisament W. James Potter proposa a *Els 11 mites de la violència mediàtica*, una interessant taxonomia entorn de les creences i pressuposicions sobre el fenomen de la violència en els mitjans de comunicació. Cada capítol estableix un mite sobre la violència mediàtica, n’identifica l’origen, l’acceptació social i els fonaments, per després relativitzar-lo i posar en evidència la seva condició de quasi-dogma. Dels 11 mites disseccionats i analitzats en el llibre, ens afecten directament els deu següents:

1. La violència als mitjans no m’afecta a mi, però pot afectar els altres.
2. Els mitjans no són responsables dels efectes negatius dels seus missatges violents.

⁴⁶ Vegeu el recull que fa Buckingham i les seves propostes (2002).

3. Els infants són especialment vulnerables als riscos negatius de l'exposició a la violència mediàtica.
4. Hi ha massa violència als mitjans.
5. La violència mediàtica reflecteix la violència social.
6. Els mitjans tan sols responen als desitjos del mercat.
7. La violència és un element essencial en tota ficció.
8. Reduir la quantitat de violència als mitjans és la solució.
10. Els sistemes de qualificació i censura ajudaran a resoldre el problema.
11. No hi ha res que jo pugui fer a títol personal per reduir els efectes del problema.

Més específicament, encara, les creences socials que afecten la nostra recerca i que sovint busquen o tenen la complicitat en fonamentacions teòriques són les referides als punts 1,3,4,5,8 i 10. En definitiva, aquelles percepcions que es preocupen per una noció de violència quantificable (i com a tal, directa i visible) i pel vincle entre violència mediàtica i violència social, que abraça tot l'espectre d'intervencions, des de la màxima permissivitat o laxitud del fenomen (entès com a baixa autocrítica per l'efecte de tercera persona) fins a les formes de control absolut.

En el nostre entorn immediat, les anàlisis que el Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC)⁴⁷ feia sobre continguts violents proporcionaven uns indicadors d'intensitat que reflectien una escala de quantitat de violència d'una seqüència televisada que no necessàriament coincidia amb la percepció de grau de violència dels espectadors, com quedava palès en moltes de les queixes de telespectadors adults. Aquesta constatació, abonada per recerques encarregades pel propi CAC⁴⁸, va fer abandonar indicadors numèrics com els índexs DIG i Gebner a favor d'altres paràmetres. D'aquí l'interès que tenim a comparar en aquest estudi els resultats dels darrers paràmetres d'anàlisis tècniques i els de les

⁴⁷ Organisme pioner a Espanya com a ens consultiu sobre l'àmbit audiovisual català, d'acord amb altres models europeus.

⁴⁸ Vegeu en aquest sentit la recerca empírica feta per BUSQUET, J.(Cord.); ARAN, S.; BARATA, F.; MEDINA, P.; MORÓN, S. (2002) i fonamentada en una recerca teòrica anterior del mateix equip.

interpretacions dels infants de la nostra mostra, tal com ens proposem de fer en el capítol d'Interpretació de les entrevistes.

En aquesta línia, sorgeixen més interrogants que donen complexitat als requeriments científics. ¿Ens ha de preocupar que l'humor i la fantasia rebaixin el grau de violència percebuda pels espectadors? ¿No ens ha de preocupar més que només estiguem atents a un tipus de representació de la violència, física i explícita, quan sovint és aquesta violència física la que té més grau de control en les nostres societats?

Insistim-hi una vegada més. Des de la perspectiva de l'estudi dels efectes, ens sembla imprescindible fer una especial atenció a la seva combinació, tal com suggereix la perspectiva de *l'umbrella terms* (paraigua de termes), que Potter resumeix amb els efectes de por, desensibilització i aprenentatge. ¿Què ofereix *l'umbrella terms* que no sigui present en una més estricta combinació d'efectes, com són les idees de la catarsi o del cultiu (construcció irreal i sobredimensionada del risc de victimització)? *L'umbrella terms* no ofereix nous tipus d'efectes, però apel·la a la diversitat de processos que requereixen una marcada diferenciació de llurs mecanismes operatius. Aquest abast ampli dels fenòmens té com a contrapartida una major dificultat en acotar la conceptualització del que entenem per efectes. En part, per aquest motiu, preferirem parlar d'influència més que d'efectes⁴⁹.

Finalment, de totes les propostes de W. J. Potter la que ens han estat més útil i coherent per a la nostra proposta d'observació dels discursos dels infants sobre el visionat de programació infantil amb violència es troba en la nova perspectiva teòrica que el mateix autor aporta dins de les teories interaccionistes, la "*Lineation theory*", que desenvoluparem en l'apartat referit a la Metodologia de la investigació.

⁴⁹ Som conscients que en emprar el terme "influència" hi ha tot un corrent que l'entén com la referència exclusiva a l'exercici de persuasió de la televisió— o exercici intencional de poder sobre els altres— (Reardon, 1981: 211); d'acord amb aquest corrent, la nostra noció d'influència es correspondria al model d'influència relacional (aquell que es centra en la relació entre emissor i receptor).

En resum, i d'acord amb la conjectura que hem anat argumentant, l'anàlisi dels efectes o de la influència dels *media* demana una major dedicació tant a la diversitat d'operacions interpretatives que fa l'espectador, com a les seves interaccions amb l'entorn social en què es mou. Com afirma Buckingham (2002: 146-147), buscar proves dels "efectes de la violència dels mitjans" significa obstinar-se a formular preguntes simplistes sobre temes socials molt complexos. A partir d'aquí veurem com la perspectiva teòrica de la construcció social de la realitat, fonamentada en l'etnometodologia i la sociologia fenomenològica, amb llurs enfocaments propers a l'interaccionisme simbòlic, ens permet donar rellevància a la complexitat dels processos que organitzen tant els comportaments com la mateixa concepció de l'ordre social. El record de les paraules d'Alessandro Baratta (1986 (1982): 85-86), les negretes són nostres), resulta indicat per resumir l'abast d'aquests processos interpretatius dels individus:

"El interaccionismo considera que la sociedad está constituida por una infinidad de interacciones concretas entre individuos, a quienes un proceso de tipificación confiere un significado que es abstraído de las situaciones concretas, y continúa extendiéndose por medio del lenguaje. Asimismo, según la etnometodología la sociedad no es una realidad que pueda ser conocida sobre el plano objetivo, sino como producto de una "construcción social", obtenido gracias a un proceso de definiciones y tipificaciones por parte de individuos y de grupos diversos. Y en consecuencia, **según el interaccionismo y la etnometodología, estudiar la *realidad social* (por ejemplo, la desviación) significa esencialmente estudiar estos procesos partiendo de los que se aplican a simples comportamientos y llegando hasta las construcciones más complejas, como la propia concepción del orden social**"

Fins aquí creiem que ha quedat prou clar que en la nostra recerca hem volgut insistir en les virtuts de treballar amb metodologies combinades, una perspectiva possible i necessària a l'hora d'abordar la presència i interpretació de la violència en la ficció televisiva. Un primer

punt de partida seria la confluència entre les perspectives quantitatives i les qualitatives. McQuail (2000: 329) ens resumeix la comparació entre ambdós models dins del marc general de l'anàlisi de contingut:

<u>Anàlisi de contingut del missatge</u>	<u>Anàlisi estructural dels textos</u>
Quantitatiu	Qualitatiu
Fragmentari	Holístic
Sistemàtic	Selectiu
Generalitzador, extensiu	Il·lustratiu, específic
Significat manifest	Significat latent
Objectiu	Relatiu al receptor

Les limitacions de cadascuna d'aquestes metodologies es poden convertir en virtuts si es practiquen des de la seva complementarietat i si es refereixen a un context més ampli com és l'anàlisi del discurs. Però, amb tot, ens caldrà salvar l'obstacle que separa la percepció dels investigadors de la percepció tant dels productors dels sentits originals, com dels receptors com a destinataris finals del procés. El gran repte està precisament a aproximar aquestes tres instàncies, emissors-receptors-investigadors, i superar determinades abstraccions científiques. Aquí entren en joc l'estudi dels sistemes de significació que té cada cultura particular i un major rigor adreçat a les operacions interpretatives que fan les audiències. Les aportacions que ofereixen l'interaccionisme, l'etnometodologia i el constructivisme actuen de marc teòric de la nostra proposta d'anàlisi de la recepció.

L'interaccionisme ens ha permès observar que les persones no actuen en funció de com són les coses sinó de com les entenen. El sentit de les coses, doncs, depèn de com estan en el marc social, no com a coses físiques sinó que té a veure amb els símbols: és un cercle d'interaccions amb l'activitat simbòlica. L'etnometodologia considera com les persones donen sentit a l'experiència per comportar-se coherentment en societat. Per últim, de l'anàlisi

d'aquestes conductes, el construccionisme passa finalment a ocupar-se ja no de “la cosa” sinó de com s’ha construït.

Es tracta, en resum, de desenvolupar una anàlisi de la violència en la ficció televisiva que abasti tant l’observació de les unitats de contingut i les estructures discursives, com les atribucions de significat que fan els espectadors en tant que “comunitats interpretatives”. Les persones, en donar sentit i significació a les coses que les envolten, creen i recreen contínuament la realitat social. És un trajecte d’anada i tornada.

4.2.2.El tractament de la violència en la ficció televisiva: anàlisi del discurs i anàlisi de la recepció

Endinsant-nos en el territori de les percepcions dels espectadors sobre el tractament de la violència en la ficció televisiva, voldríem resumir aquí alguns dels paràmetres de l’anàlisi de contingut que millor exemplifiquen el contrast o la redundància amb les construccions que fan els espectadors. Per fer-ho, ens basarem, com a esquema de partida, en la recerca que Barrie Gunter i Jackie Harrison (1998) ens ofereixen sobre un total de 648 programes de la televisió anglesa al llarg de dues setmanes de l’any 1994 (a banda dels canals terrestres – BBC1, BBC2, ITV i Channel 4, es van registrar 168 programes de tres canals via satèl·lit). Malgrat que l’anàlisi de contingut que presenten Gunter i Harrison no és la més recent i està ubicada a Anglaterra, considerem que és particularment rellevant per diversos motius, com ara l’exhaustivitat dels programes i la comparació que estableix amb estudis similars d’anys anteriors, però especialment perquè presenta un relació de variables àmplia, sense oblidar que la seva procedència europea resulta més pròxima al nostre context cultural que la majoria d’estudis fets als Estats Units. D’altra banda, cal destacar que Gunter i Harrison recullen experiències similars realitzades a les televisions del Canadà, Holanda, Israel, el Japó, l’Orient Llunyà, Nova Zelanda i Austràlia.

Amb la pretensió de ser més exhaustius, incorporarem encara les conclusions de les principals anàlisis de contingut sobre violència ficcional que W. J. Potter (1999) recull. D'entre aquest tipus d'anàlisis, per a nosaltres tenen una especial rellevància els estudis que David E. Morrison porta a terme a l'Institut d'Estudis en Comunicació de la Universitat de Leeds⁵⁰, ja que han permès treballar amb una mostra demogràfica particularment involucrada en l'experiència amb la violència real, des de policies i veterans de la Segona Guerra Mundial, fins a pares i mares amb infants de curta edat. Una experiència que obre noves possibilitats a l'anàlisi de la recepció. També hem incorporat alguns dels paràmetres que aporta David Buckingham en les seves recerques sobre entrevistes a infants (1993, 2002).

Basant-nos, doncs, en les recerques de Gunter i Harrison (1998); Potter, W. J. (1999), Morrison (1999), Buckingham (1993, 2002), en la nostra pròpia experiència investigadora a Busquet et al. (2002) i, més recentment, en els treballs de la continuadora de Morrison, Milwood (2003), exposem a continuació aquells paràmetres que representen més clarament el consens i les dissensions entre les recerques basades en l'anàlisi de contingut i les recerques sobre la percepció dels espectadors pel que fa a la violència en la ficció televisiva.

D'acord amb les classificacions dels autors de referència, apareixen els següents paràmetres: gènere i format televisius; seriació de les produccions televisives; temporalitat del relat; entorn geogràfic del relat; formes de violència representades; context motivacional de la violència representada; grau de lesions (conseqüències) de la violència representada; personatges del relat; realisme en la representació. Com s'observarà, alguns d'aquests paràmetres no han estat estudiats sistemàticament des del doble vessant de l'anàlisi de contingut i la percepció dels espectadors, però els hem mantingut donat perquè són rellevants en algunes de les recerques esmentades.

⁵⁰ L'orientació de David Morrison i el seu equip respecte a la percepció de la violència ha estat detallada en el capítol 3 "L'anàlisi de la violència en la ficció televisiva".

- **Prevalença de gèneres i formats:** La violència en la ficció dramàtica té la major prevalença respecte de la resta de gèneres televisius. Les pel·lícules cinematogràfiques ocupen el lloc més destacat pel que fa a la presència de violència, en particular les d'arts marcial i el gènere d'horror. En segon lloc, apareixen les pel·lícules futuristes, les produccions d'acció tipus James Bond i el gènere fantàstic.

Dins de les produccions dramàtiques específiques per a la televisió, la violència apareix de manera destacada en subgèneres ficticials, com els drames criminals i la ciència-ficció.

Pel que fa a la quantificació d'actes violents per minut, diversos investigadors assenyalen que els dibuixos animats són el tipus de programes més violents (Gerbner, 1972; Gerbner i Gross, 1976; Halloran i Croll, 1972). Però creiem que per mostrar la necessitat de fer interactuar dades com aquesta, cal afegir que al Japó, com a exemple emblemàtic, hi ha més incidents de violència en els dibuixos animats que en les històries de Samurais, però en aquesta mena de drames la violència es fa durar el doble de temps (Gunter, 1985: 23-24).

Quant al tipus de procedència en la radiodifusió, els films de cinema més violents s'emeten a través de subscripció a canals temàtics de cinema via satèl·lit. (Gunter, 1998: 202-203).

Percepció

Pel que fa a la percepció dels teleespectadors, manquen estudis comparatius entre la violència de la ficció i la no-ficció. D'una banda, sabem que hi ha estudis que atribueixen una major percepció d'intensitat a la violència ficticial (Fuenzalida, 1997), però alhora la preocupació que se'n deriva va sempre adreçada cap als altres (particularment cap al risc d'imitació dels infants).

Pel que fa als dibuixos animats per a infants, alguns estudis assenyalen que els infants no els acostumen a percebre com a violents, malgrat que, com hem vist, encapçalen les llistes de programes més violents dels investigadors (Van Der Voort, 1986).

Finalment, si ens centrem en la recepció dels adults, la violència que més preocupa és la que presenten els formats no ficticials. Aquí hi ha un treball pendent per discernir entre les projeccions que fan els espectadors i el consum i ús real que fan dels programes de ficció. La correcció política emmascara moltes de les respostes del públic, tal com ja s'ha constatat en les enquestes que demanen quins són els programes més vistos. La introducció d'altres metodologies de recollida de dades és una necessitat imperiosa.

- **Temporalitat**: La violència ficticial es presenta majoritàriament en els temps presents, seguida de les recreacions històriques (passat). En darrer lloc, apareix la violència ubicada en escenaris futuristes.

Percepció

Pel que fa a la percepció dels espectadors, la violència es percep amb més intensitat com més pròxim és l'escenari a la seva experiència vital (Gunter, 1985; Morrison et al, 1999; Busquet et al, 2002; Milwood, 2003).

- **Entorn geogràfic**: La violència ficticial es representa majoritàriament a les ciutats i poblacions dels Estats Units. En segon lloc, apareix en entorns rurals o petites poblacions dels Estats Units i de la Gran Bretanya. L'experiència d'una anàlisi de contingut (Caron i Couture, 1977) feta al Canadà a finals dels 70 assenyala una dada ben curiosa: l'oferta televisiva en parla anglesa (de

procedència bàsicament nord-americana) presentava més criminalitat en els drames, mentre que els serials en francès més populars al Quebec indicaven que els conflictes eren no violents i majoritàriament de caràcter verbal. Una altra dada que ens sembla rellevant està referida a la comparació entre la programació televisiva dels Estats Units i del Japó, d'especial rellevància perquè són els dos grans exportadors de dibuixos animats: els minuts de violència per hora són idèntics en ambdós països (Gunter, 1985: 23-24), però amb diferències, com s'observa en els apartats que dediquem a gènere i realisme.

Percepció

Igual que la temporalitat, la violència es percep entre els espectadors amb més intensitat com més pròxim a la seva experiència vital és l'escenari i, particularment, quan l'escenari és una dramatització de l'entorn domèstic. Com recull Gunter (1998:36) de diversos estudis sobre percepció, “the closer to home the violence is portrayed as being in terms of place and time, the more serious it is judged to be”. A títol d'exemple, estudis amb telespectadors britànics conclouen que perceben que la violència és més “greu” en els programes britànics que en els dels Estats Units (Gunter, 1985).

- **Formes de violència**: Les dades de les anàlisis de contingut remetent a les formes físiques de violència (violència directa), incloses les amenaces (violència psicològica). Les formes més habituals s'expressen a través d'empentes o travetes, cops de puny de l'agressor a la víctima, amenaces verbals i diversos tipus de trets que impliquen l'ús de pistoles.

Si seguim amb la comparació entre la televisió nord-americana i la japonesa, tot i saber que ambdues presenten un nombre equivalent de violència, el tipus de representació del model japonès mostra amb molt més èmfasi el patiment (Gunter, 1985: 24). I els personatges “bons” tenen el triple de probabilitats de ser ferits o morts que en la ficció dels Estats Units.

Percepció

Referint-nos estrictament a la violència física, el tipus d'acte violent que causa més nivell d'ansietat entre els espectadors, són les punyalades amb arma blanca, molt per sobre de l'ús d'armes de foc, tot i que les punyalades representen només una mica més de l'1% del total d'actes violents (Gunter, 1998: 204).

- **Context motivacional:** La violència ficcional presenta com a formes més comunes les activitats criminals o les disputes entre dos individus. D'acord amb dades de l'*Asian Mass Communication Research and Information Centre*⁵¹ (Gunter, 1995: 25), a molts països asiàtics la violència té un caràcter interpersonal entre individus malvats de classes benestants i motivada per *vendettas* o conflictes interfamiliars.

Percepció

Pel que fa a la percepció dels espectadors, l'anomenada violència domèstica és la que més els preocupa, especialment a les dones (Morrison, 1993). Amb dades del 1998, aquesta violència domèstica és escassa en l'àmbit de la ficció; ocupa un 2% del total d'actes violents (Gunter, 1998: 202).

⁵¹ Dades que en la recerca concreta que referim abracen vuit països asiàtics: Bangladesh; India, Indonèsia; Japó, Malàisia, Paquistà, Filipines i Tailàndia.

- **Grau de lesions (conseqüències):** Les ferides lleus són més habituals que les greus. Però, quan hi ha conseqüències greus, el desenllaç presenta la mort per sobre de les ferides severes o de la mutilació de les víctimes. D'acord amb diverses anàlisis de contingut, la violència en produccions japoneses no és més sagnant que la d'altres països de procedència diversa. Però aquesta simple dada pot emmascarar que en les produccions japoneses la sang apareix tant en el cas de lesions i ferides, de manera remarcable en rostre i cos dels supervivents, com en cas de decés, a diferència del que passa en produccions foranes.

Percepció

Pel que fa a la percepció dels espectadors, es considera altament pertorbadora la mostració explícita del patiment, sobretot d'acord amb les convencions occidentals. Quan la mostració de conseqüències es fa explícita, la consideració de gravetat augmenta entre els espectadors, però aquesta intensificació afecta el material considerat realista i no el de caràcter fantàstic (Gunter, 1998: 34).

- **Personatges (characters):** Tant agressors com víctimes són majoritàriament adults joves, homes i blancs. Rarament s'hi presenta gent gran o infants. Les dones apareixen com a agressores en un de cada 10 actes violents, molt per sota de la seva presència com a víctimes (Gunter, 1998).

Malgrat la menor presència de personatges femenins involucrats en els actes violents, percentualment elles són més víctimes que ells. El mateix succeeix amb els personatges adolescents i amb els personatges de raça negra respecte als de raça blanca.

Percepció

Referint-nos a la percepció dels espectadors, i a banda de consideracions fonamentals sobre la representativitat sociodemogràfica de les ficcions televisives, els personatges acostumen a tenir una lectura en clau de representació de valors i contravalors. Si bé alguns estudis específics (vegeu-ne l'estudi E-5/1998 encarregat pel Consell de l'Audiovisual de Catalunya sobre els valors als programes d'animació infantil emesos a Catalunya) confirmen la hipòtesi que els valors continguts als productes de l'Europa occidental són diferents dels productes japonesos i americans –una observació que posa de manifest una altra vegada la relació directa amb l'origen de cada producció–, cal una anàlisi particularitzada d'aquests valors respecte al que els espectadors llegeixen en clau de motivacions dels personatges i el seu grau de victimització. Recordem que els espectadors atribueixen un major nivell de violència a aquelles situacions en què les víctimes estan més indefenses, i justifiquen més les accions defensives.

Finalment, hi ha dos paràmetres que no s'acostumen a analitzar en profunditat en les anàlisis de contingut però que, al nostre parer, travessen de ple les percepcions dels espectadors:

- **Seriació de les produccions**: D'acord amb Gunter (1998: 172), encara hi ha un altre factor que incrementa la preocupació per la presència de la violència en la ficció televisiva, la seriació de les produccions. És un factor ignorat en la majoria d'anàlisis de contingut. La involucració de l'espectador en una producció televisiva s'incrementa quan hi ha una continuïtat de les trames (sèries amb progressió

dramàtica), més que davant el visionat d'episodis independents (que resolen en ells mateixos una trama única). Aquest factor el considerarem contextual.

- **Realisme**: La majoria d'anàlisis de contingut es refereixen al realisme com a concepte oposat a la fantasia o inversemblança. Pel que fa particularment a la programació infantil, l'atribut de realisme intensifica la gravetat de violència representada, però no tant perquè sigui "possible" com perquè s'identifica amb detallisme gràfic i explicitació formal-estètica. Les anàlisis de contingut no discriminen si la violència realista o ficcional és més o menys greu, però sí que fonamenten en la creença que els infants confonen ficció amb realitat, i aquest equívoc indirectament agreujaria la gravetat de la violència ficcional.

Des de la perspectiva de la nostra recerca, el grau de realisme de les imatges/sons és un paràmetre formal que es veu afectat tant o més que pel detallisme gràfic o la versemblança, per un segon aspecte contextual que es refereix a la percepció de proximitat de l'espectador a la història mostrada. En un estudi adreçat a espectadors adults, Gunter (1985) va recollir que com més pròxima era la situació dramàtica a la vida quotidiana, més intensament es percebia la violència mostrada, i amb més preocupació. El mateix succeeix quan els espectadors són infants. En un estudi de Van der Voort (1986) es demostra que els infants observen amb més preocupació la violència representada en termes de ficció realística. La nostra experiència amb grups d'infants d'entre 7 i 12 anys en cinc escoles de Barcelona ciutat (Busquet et al., 2002) va arribar a unes conclusions similars: els infants d'aquestes edats saben distingir les convencions de la realitat i la ficció, i en general atribueixen un grau major d'intensitat a aquelles manifestacions més properes a la vida real. El més

preocupant apareixia sempre en les al·lusions que feien més enllà del material televisiu de ficció que se'ls va mostrar i que es referien a aspectes reals com el terrorisme, la delinqüència, la discriminació i les guerres. Una proximitat que s'ha d'entendre no només en clau geogràfica, sinó també cultural. Segons Gunter (1985: 97-98):

“En general, els tirotejos i la violència física que ténen lloc en escenaris contemporanis com els que apareixen en les sèries policíiques o de delinqüència nordamericanes o britàniques eren percebuts en termes de força major gravetat que incidents similars en escenaris de pel·lícules o sèries de l'Oest i en termes de considerablement major gravetat que incidents similars representats en escenaris futurístics de ciència ficció o en dibuixos animats. Per dir-ho més clarament, la violència en escenaris contemporanis policíacs o de delinqüència es considerava més violenta, més realista, més turbadora, més personalment inquietant, més procliu a pertubar la gent en general, i menys humorística i menys apropiada per als infants que la violència en escenaris més distants de la vida real.”⁵²

Ara bé, autors àmpliament referenciats en la nostra recerca com Morrison o deixebles seus com Andrea Millwood, no estan plenament d'acord amb la tesi que tot infant i adult viu amb més preocupació la violència ficcionalitzada que els resulta més pròxima a la seva vida quotidiana. De fet, són del parer que la intensitat de la percepció disminueix amb l'edat. D'aquesta discrepància ens ocuparem en el capítol proper per tal de contrastar-la amb la interpretació de les nostres dades.

De tots els factors que hem assenyalat, en destaquem dos a l'hora d'analitzar el tractament de la violència en la ficció televisiva i la interpretació que fan els espectadors: la

⁵² “In general, shootings and physical violence occurring in contemporary settings such as those found in British and American crime-drama series were perceived in somewhat more serious terms than similar forms of violence occurring in western settings and in substantially more serious terms than similar incidents depicted in futuristic science fiction or in animated cartoon settings. Put more explicitly, violence in contemporary crime-drama settings was rated as more violent, more realistic, more frightening, more personally disturbing, more likely to disturb people in general, and less humorous and less suitable for children than violence in settings more distanced from everyday life”.

proximitat/familiaritat de les situacions (que s'entendria com una forma de realisme) i la formalització realista (segons paràmetres de gènere/intencions, judici moral i detallisme visual i sonor). Són aquests dos paràmetres els que al nostre parer aglutinen aspectes concrets de la resta i que analitzarem amb especial atenció en el capítol dedicat a la Interpretació de les entrevistes. Com a paràmetres aglutinadors d'altres, pot ser que assenyalin algunes de les pors col·lectives que es projecten en la pantalla de televisió.

En conseqüència, creiem que hem d'entendre les representacions mediàtiques com a formes simbòliques que sustenten les nostres vides, però també com a formes d'ideació amb què alimentem malsons i pors, i també somnis i anhels. La cultura mediàtica esdevé, doncs, una forma de consum, però també, en tant que llenguatge, una forma de diàleg amb nosaltres mateixos i amb els altres.

“La cultura no es, por tanto, la existencia de lo que se suele llamar bienes culturales, sino nuestra presencia ante ellos, nuestra posibilidad de ser alguien ante la herencia recibida y, sobre todo, nuestra posibilidad de hacer algo con ella” (Lledó, 1998: 39).

4.2.3. L'estudi de les operacions de sentit i de contextualització que l'infant fa davant del discurs televisiu violent

¿Com comprenen els infants la cultura mediàtica que els rodeja? ¿I com hi participen?
¿Com entenen els infants la relació entre la televisió amb continguts violents i el món real?

Si durant els anys 60 a 80 s'han desenvolupat nombroses recerques sobre les imatges com a sistemes de signes, autors com Tisseron (2000:14) -un psicoanalista que es reconeix atípic per la seva proximitat a la sociologia-, reivindiquen més contemporàniament l'interès de contemplar i completar aquest bagatge amb estudis sobre els usos col·lectius de les imatges.

Com indica Buckingham (2002:146), avui dia existeix un cos crític cada vegada més gran adreçat a les deficiències metodològiques i teòriques dels estudis que defensen una

prova de causalitat en les correlacions entre visionat televisiu i conducta. Algunes anàlisis⁵³ han demostrat la poca solidesa i de vegades la contradicció d'aquests descobriments. L'autor assenyala també que la recerca sobre altres aspectes de les relacions entre els nens i els mitjans –fins i tot en l'àmbit de la psicologia tradicional- s'han apartat molt dels supòsits conductistes que segueixen configurant la major part de les investigacions sobre la violència. Com recull del judici de diversos estudiosos,

“...estas investigaciones no consiguen demostrar su hipótesis principal: que la violencia mediática hace a las personas más agresivas de *lo que de otro modo hubieran sido*, o que les hace cometer actos violentos *que de otro modo no hubieran cometido*. Tal vez pueda influir en la forma o el estilo de esos actos, pero por sí misma no es causa suficiente que los provoque. Las investigaciones sociológicas sobre la violencia en la vida real señalan coherentemente que sus causas son multifactoriales, y muy raramente confirman las exageradas afirmaciones sobre el impacto de los medios.” (Buckingham, 2002:146).

Del sentit a l'ús, aquest seria el camí que va de la semiòtica i la psicologia a l'etnografia i la sociologia. Precisament per aquest motiu, no és el nostre objectiu essencial la presentació d'un instrument o artefacte que permeti mesurar la capacitat persuasiva del discurs televisiu en tant que discurs mediatitzat, sinó obtenir, des de l'observació dels discursos dels infants sobre una mostra delimitada de programació infantil, una identificació de les variables que condicionen el sentit i la diferent construcció de significats que l'infant realitza individualment davant del discurs televisiu violent en un context mediàtic.

Com sabem per Beaugrande (1980:67), la manera com es construeixen els conceptes s'ha d'explorar en tres processos: l'adquisició, l'emmagatzematge i l'ús. Ens interessa, doncs, aproximar-nos a la construcció del concepte de violència des de la mirada d'un espectador

⁵³ Buckingham assenyala com a particularment significatius els treballs de CUMBERBATCH i HOWITT (1989), GAUNTLETT (1995) i VINE (1997). Vegeu també MEDINA, P. (1998).

infantil que no està isolat d'un entorn mediàtic, ans al contrari, es troba en un entorn que ofereix, a través de l'estudi de les operacions discursives, l'anàlisi de la societat que les emmarca. En paraules de Ferrara (1980:321-340), l'estudi del llenguatge desemboca en l'estudi de la societat. Més modestament, a partir de la nostra observació dels discursos d'infants sobre una mostra delimitada de programació infantil, podem dissenyar els següents objectius de la nostra investigació:

- Comprendre com incideixen en la recepció espectral una sèrie de variables que determinen la construcció del sentit i del significat de l'acte comunicatiu i els usos que se'n deriven.
- Identificar les variables que intervenen en el sentit i la diferent construcció de significats que l'infant realitza individualment davant del discurs de ficció televisiva amb violència, en un context mediàtic.
- Oferir una noció de violència televisiva segons la interpretació dels telespectadors infantils.

4.3. Justificació de la hipòtesi de treball

Dels objectius exposats, es desprèn que l'assumpció de la investigació és que efectivament hi ha una sèrie de variables que condicionen el sentit i la diferent construcció de significats que l'infant realitza individualment davant del discurs televisiu violent en un context mediàtic. Com hem vist, aquestes variables poden venir donades per aspectes intrapersonals, grupals, familiars i finalment socials, d'acord amb el marc teòric de les teories de la recepció que emmarquen el consum televisiu en els usos col·lectius que se'n generen. Dit d'altra manera, els nostres objectius es poden reconèixer en les següents hipòtesis:

1. Dins de l'àmplia gamma de factors que hi intervenen, hi ha variables en el procés d'interpretació dels infants de la violència televisiva per a infants que tenen més rellevància que d'altres.
2. Les variables de caràcter personal o grupal dels subjectes, tenen especificitats en el cas dels espectadors infantils.
3. Les variables en clau d'influències i reinterpretacions que realitzen els subjectes - com a operacions específiques d'atribució de significació- no limiten en el cas dels infants la seva capacitat de discriminar tipus o formes de violència en la ficció televisiva per a infants.
4. Els infants defineixen la violència amb una significació de caràcter no necessàriament restringit.

Fins aquí hem resumit succintament les nostres preguntes que, centrades en la noció de violència televisiva, volen entendre els camins interpretatius que recorren els infants, per accedir als codis adults entesos com a estàndards de referència.. Les dificultats metodològiques de treballar amb les hipòtesis exposades són considerables, però han de ser manejables. Per exemple, la idea que els efectes de les imatges són inseparables de la dinàmica dels grups no és una novetat. Com apunta Tisseron (2000: 12 -les negretes són nostres-), sobre aquesta idea,

“La idea ha estat formulada des del 1948 per dos sociòlegs americans especialistes en comunicació, Elihu Katz i Paul Lazarsfeld (*Personal influence*. New York: Free Press, 1955). Però malgrat llur evidència, aquesta idea ha estat de seguida pràcticament

abandonada en les recerques, sens dubte a causa de les **dificultats metodològiques** que comporta.”⁵⁴

D’aquestes dificultats metodològiques en podem esmentar dues d’acord amb l’autor, com ara el rol jugat pel grup en la gestió de les imatges, i els efectes catastròfics de la separació de les disciplines de la psicologia i la sociologia.

La nostra opció, com explicarem en l’apartat dedicat a la metodologia de la investigació, s’ha inclinat per fer un treball d’observació individual dins d’un context grupal com és l’escola. Aquest treball demana:

- a. una verbalització per part de l’infant des les seves rutines i preferències de visionat televisiu
- b. una verbalització de les seves interpretacions de dos visionats amb presència de violència en particular.

L’ampliació dels enfocaments dels estudis més enllà dels missatges obliga a incloure en l’anàlisi de tot acte de comunicació un extens conjunt de variables que incideixen en la capacitat persuasiva de l’acte comunicatiu alhora que determinen la construcció del sentit i del significat. Del conjunt de variables que, en l’obra de Reardon *La persuasión en la comunicación* (1991 [1981]), ajuden a determinar la capacitat persuasiva del discurs i la seva eficàcia comunicativa, tant des de la perspectiva de la medició de les actituds com de l’observació dels comportaments, nosaltres en reformulem dos grans grups, que ens acompanyaran fins a les conclusions finals:

Factors individuals i grupals

- El gènere dels individus que hi participen.

⁵⁴ “Elle a été formulée dès 1948 par deux sociologues américains spécialistes de la communication, Elihu Katz et Paul Lazarsfeld (*Personal influence*. New York: Free Press, 1955). Mais, malgré son évidence, cette idée a ensuite été pratiquement abandonnée dans les recherches, sans doute à cause des difficultés méthodologiques extrêmes qu’elle pose.”

- L'edat i el grau de complexitat cognitiva.
- La credibilitat social atribuïda a la font.
- La relació entre personalitat del receptor i context de recepció.
- La capacitat de contraargumentació dels receptors.

Mecanismes persuasius

- L'especificitat de les actituds i tipus de violència representada.
- Les influències normatives.
- El recurs a les emocions.
- Les variables del missatge (estil, redundància i estratègia).

De llurs dificultats metodològiques, però també dels seus avantatges, en parlarem immediatament.

4.4. Metodologia de la investigació

Pel que fa a la definició de metodologia de la investigació, ens adherim a la proposta que dins del camp de l'antropologia proposa Rossi i que clarament diferencia entre mètode i tècniques.

“Con el término “método” queremos designar los principios que rigen la selección del objeto de estudio, la formación de los conceptos adecuados y las hipótesis, es decir, la recopilación y selección de los datos”. (Rossi, 1981 (1980): 158)

En el nostre cas, la metodologia escollida recull els principis de les teories de la recepció per tal d'aconseguir l'observació dels discursos dels infants sobre una mostra delimitada de programació infantil amb violència. El recurs a les teories no és merament

formal, sinó que expressa la necessitat de relacionar la mostra, els interrogants que es plantegen i el mètode escollit, amb un repertori definit de conceptes.

“Incluso cuando el aspecto subrayado es puramente descriptivo, las cuestiones planteadas, los datos recogidos (objeto), y la organización de estos datos (método) dependerán siempre de la previa intelección de la cultura y de los conceptos empleados para describirla (teoría)”. (Rossi, 1981 (1980): 157).

Una teoria és, doncs, un marc interpretatiu que es proposa reconèixer els processos subjacents als fenòmens manifestos. En paraules de Hempel, al nostre parer un dels filòsofs de les ciències naturals més interessants per al nostre propòsit,

“Las teorías se introducen normalmente cuando estudios anteriormente realizados de una clase de fenómenos han revelado un sistema de uniformidades que se pueden expresar en forma de leyes empíricas. Las teorías intentan, por tanto, explicar estas regularidades y, generalmente, proporcionar una comprensión más profunda y exacta de los fenómenos en cuestión. A este fin, una teoría interpreta estos fenómenos como manifestaciones de entidades y procesos que están detrás o por debajo de ellos, por así decirlo.” (Hempel, 1995 (1966): 107)

Precisament Hempel ens serveix per destacar la complexitat d'elevat les limitacions de l'observació directa de l'objecte d'estudi a lleis, mentre que el recurs teòric permet establir un comú denominador molt més comprensiu. Aquest difícil equilibri travessa el nostre treball; també hem cregut que l'ús estricte de metodologia quantitativa permet la descripció o la contrastació però, és imprescindible l'ús de mètodes qualitatius per tal d'explicar més comprensivament els processos.

“...Parece un hecho notable que incluso si nos limitamos a estudiar los aspectos más o menos directamente observables y medibles de nuestro mundo e intentamos explicarlos

(...) por medio de leyes redactadas en términos observables, nuestros esfuerzos tendrían tan sólo un éxito limitado. Porque las leyes que están formuladas al nivel observacional vienen a cumplirse tan sólo de un modo aproximado y dentro de un ámbito restringido; mientras que mediante el recurso teórico a entidades y eventos que subyacen a lo superficial y familiar, se puede alcanzar una explicación mucho más comprehensiva y exacta. (Hempel, 1995 (1966): 116-117).

En síntesi, la nostra orientació teòrica és dialèctica i crítica. Pel que fa a la selecció del nostre objecte d'estudi, les operacions interpretatives que fan els telespectadors infantils, reconeixem les dificultats de treballar descripcions de subjectes que no són independents de l'observador però que alhora es converteixen en objectes inadequats quan són tractats com objectes naturals o coses. D'aquestes dificultats també ens en parla Rossi (1981 (1980):159).

Pel que fa a la formació dels conceptes adequats, partim d'una noció de cultura en tant que estil de vida dels grups humans. Un estil de vida que s'ha d'entendre emparentat amb allò que Rossi i O'Higgins precisament consideren tant costums (normes socials) com valors (criteris de conducta social).

Així, cada cultura concreta és concebuda com “un sistema concret de percebre i organitzar els fenòmens naturals, les coses, els esdeveniments, la conducta i les emocions” (Goodenough, 1957). Com podem concloure, ens movem en un ampli marc teòric molt relacionat amb els gramàtics transformacionistes, com Chomsky, i la seva recerca d'estructures mentals a priori i universals subjacents al llenguatge. Però també amb l'antropologia cultural de Lévi-Strauss, influenciat per la lingüística. (Rossi, (1981 (1980):128-129). I més específicament encara, per la lingüística del text que, com escriu Van Dijk (1983:22), “estudia les relacions entre una determinada estructura del text i els coneixements, les actituds i les actuacions d'individus, grups o institucions”. De tot aquest mapa d'influències ens en parla àmpliament Albert Sáez (1999:51), que en aquesta ocasió, com en d'altres, ens ha servit de guia.

Com veiem, a partir del marc inicial de les teories de la recepció, comptem amb la concurrència d'altres plantejaments com ara l'antropologia psicològica, que estudia la influència de la cultura en els processos mitjançant els quals els humans aprenen a pensar i comportar-se, i l'antropologia lingüística, que estudia el llenguatge com a transmissor de significats que ajuden a comprendre els valors, les creences, la ideologia i altres aspectes de la cultura. Són aquests alguns dels trajectes que millor permeten una inversió del trajecte tradicional o, si més no, permeten equilibrar l'èmfasi de les observacions sobre la influència de la cultura en l'home per observar com l'home influeix en la cultura.

Finalment, i d'acord amb la formulació de la nostra hipòtesi (recordem-la, hi ha una sèrie de variables que condicionen el sentit i la diferent construcció de significats que l'infant realitza individualment davant del discurs televisiu violent en un context mediàtic), ens sembla interessant aquesta orientació en posar el nostre èmfasi en els usos socials que fem de la televisió violenta, més que en l'objecte d'estudi en si mateix. Com diu Tyler (1969:3), l'objecte d'estudi no són els fenòmens materials com a tals, sinó la manera com aquests s'organitzen en el cap de les persones. En conseqüència, les cultures no són fenòmens materials, sinó organitzacions de fenòmens materials.

Rodrigo (2001:150-153) ofereix una panoràmica dels mètodes de les ciències socials i en recollir la tríada entre metodologia empírico-analítica, la constructivista i la sociocrítica (Del Rincón et al., 1995) o la de Neuman (1994) organitzada en positivisme, ciència social interpretativa i ciència social crítica, ens proposa la següent tricotomia, a la qual ens acollim: positivista, interpretativa i crítica.

D'acord amb aquests plantejaments, i ubicats en el mètode interpretatiu, ens sentim particularment pròxims a l'orientació de les anomenades Teories interaccionistes (en especial a les propostes de W. James Potter), i metodològicament creiem que és essencial treballar des de l'anàlisi multivariada. Les teories interaccionistes, enfront de les biològiques, ecològiques i

cognitives, consideren tant les qualitats intraindividuals com les característiques més rellevants de l'entorn de la persona. S'hi poden reconèixer perspectives diverses com la força arraconada teoria de la catarsi o les més preeminents de l'aprenentatge social o de la cognició social. Veiem com Saperas (1998: 138-139) fa un resum de les aportacions de l'interaccionisme simbòlic a les teories de la comunicació:

- a. Trenca amb l'hegemonia de l'estructural funcionalisme.
- b. Impulsa la introducció de tècniques qualitatives.
- c. Introdueix en la investigació comunicativa les nocions de sentit i de coneixement social.
- d. Suposa la refutació de la consideració lineal del procés comunicatiu.
- e. La noció de producció adquireix major importància.
- f. Es redescobreix el comunicador.
- g. La notícia és un objecte preferent de la investigació i una unitat bàsica del coneixement social.
- h. Es produeix la introducció de l'estudi dels formats informatius i dels formats generals dels mitjans de comunicació.
- i. L'anàlisi de l'audiència evoluciona cap a l'anàlisi de la recepció.
- j. Es fragmenta la noció d'efecte, ja no s'estableix segons les intencionalitats del comunicador, sinó com un procés cognitiu.
- k. Es dóna la voluntat de col·laboració o de diàleg amb les altres formes de la sociologia aplicades a l'estudi de la comunicació.

Per la seva banda, Potter (1999) proposa un pas més en encapçalar una nova perspectiva teòrica dins de l'interaccionisme, la "*Lineation theory*", que ens permetrà organitzar els fonaments argumentals. De la "*Lineation theory*" ens interessa d'entrada la seva perspectiva inclusiva, que dedica la seva atenció a aprofitar i integrar aspectes d'altres perspectives teòriques que permeten repensar el fenomen de la violència mediàtica sense esmerçar temps en la refutació d'allò que no s'adequa al seu plantejament teòric. De les quatre grans línies en què treballa la "*Lineation theory*" (indústria mediàtica; continguts mediàtics;

efectes dels continguts violents en l'audiència i en la societat; processament dels missatges mediàtics) ens interessa particularment aquesta darrera. Tal com indica la seva denominació en clau metafòrica, de la "*Lineation theory*" se'n deriven aquestes quatre "línies":

"La *línia de programació* per a pensar sobre la indústria i com aquesta produeix i programa la violència; la *línia narrativa* per a pensar sobre els continguts; la *línia d'influència* per a pensar sobre com associar les representacions violentes amb els seus efectes; i les *línies del llindar* que divideixen les maneres qualitativament diferents de processar el missatges mediàtics." ⁵⁵ (Potter, 1999: 211)

Pel que fa a l'enfocament metodològic, també ens interessa particularment la proposta de Potter. L'anàlisi multivariada és emprada més per la simultaneïtat d'influències que no pas per la preocupació pel nombre de variables que hi intervenen (Potter, 1999: 214). Una altra vegada apareix la necessitat de treballar des de la interacció, amb un accent més probabilístic que determinista.

Fins aquí, la descripció genèrica del marc teòric que ens inspira i l'enfocament metodològic. Per acabar, volem explicitar quins aspectes metodològics ens permeten enquadrar la nostra investigació. Fem nostres els fonaments argumentals que organitzen la "*Lineation theory*" (Potter, 1999: 211), d'acord amb quatre axiomes:

- primer, es requereix una perspectiva més àmplia del propi fenomen resumit en violència mediàtica;
- segon, es necessita una més àmplia conceptualització de les nocions o constructes de violència i efectes;

⁵⁵ "*Programming line* for thinking about the industry and how it produces as well as programs violence; *narrative line* for thinking about content; the *line of influence* for thinking about how to connect violent portrayals with effects; and *threshold lines* that divide the qualitatively different kinds of processing of media messages".

- tercer, es necessita una major mirada multivariada que focalitzi en els efectes de caràcter probabilístic;
- i quart, cal reconèixer la importància de les interpretacions individuals.

4.4.1. Model d'interpretació

Formulades les grans preguntes en l'apartat dedicat als objectius de la investigació, i exposat el marc teòric que fonamenta la nostra recerca, ens cal ara definir quin model d'interpretació guia i estructura els objectius plantejats. La nostra investigació aplicada s'ha centrat en la interacció dels espectadors infantils amb els textos televisius amb presència de violència d'acord amb dos grans processos, l'emoció i la comprensió. No ha estat la nostra intenció estudiar l'atenció ni els procediments d'aprenentatge, tot i que en algun aspecte s'hi faci alguna referència esporàdica en el marc de l'esquema de Potter (1999) presentat anteriorment sobre els efectes dels *media*. Donada la temporalitat immediata del plantejament del nostre treball de camp, ens centrarem en l'observació dels efectes o influències emocionals i cognitius.

Amb aquest punt de partida, ens ha semblat particularment significatiu estudiar com els infants de la nostra mostra etiqueten llurs reaccions davant de l'estímul d'unes imatges amb violència. L'observació emocional ens ha de permetre, d'una banda, reconèixer si hi ha un cert grau de consciència d'aquest procediment d'"etiquetació" i, de l'altra, si l'infant organitza aquestes "etiquetes" com a positives o negatives. Finalment, es podrien esbossar els marges de proximitat entre el suposat efecte emocional immediat que és la por davant la representació de la violència i l'habitució emocional a més llarg termini.

Un segon avantatge d'aquesta orientació temporal immediata és que permet posar l'accent en els efectes cognitius com a activació intel·lectual davant de noves informacions, però des de l'assumpció que fem que el llindar entre un aprenentatge immediat i els efectes a

més llarg termini -com l'aprenentatge de normes socials i la generalització de models- és prou difús i discutit.

Aquí ens hem acollit al model de Moscovici (1976) que distingeix entre dos processos fonamentals en les pràctiques quotidianes de modelització de la realitat, l'objectivació i l'ancoratge. D'aquest model nosaltres n'hem fet una adaptació particular⁵⁶. Allà on es feia esment a l'objectivació, com a atribució progressiva d'un estatus de realitat a allò que inicialment és una noció abstracta, aquí nosaltres ens hem acollit a l'observació de les emocions com a configuradores d'un *noyau figuratif*, d'un nucli figuratiu. Allà on l'ancoratge es referia al segon procés d'integració cognitiva d'una representació en tant que operativa, aquí ens hem preocupat pels processos de comprensió. Emocions i comprensió guien a partir d'ara el nostre model d'interpretació.

4.4.1.1. Les emocions

D'acord amb una determinada línia teòrica⁵⁷, l'emoció guia els processos cognitius. En el cas que ens ocupa, l'emoció precediria els processos cognitius implicats en el visionat audiovisual. Com veurem de seguida, la nostra perspectiva aprofita l'anàlisi de les emocions per entendre-les com a patrons socialment determinats per l'experiència, i d'aquí que des d'una concepció constructivista de les emocions (Armon-Jones,1988), estiguem d'acord que tota emoció té un component cognitiu. En conseqüència, més que centrar-nos en el caràcter ontològic de les emocions, hem dirigit la nostra atenció cap al caràcter fenomenològic de les emocions. D'aquesta aproximació comunicativa de les emocions, en resumim tres premisses (Armon-Jones,1988: 33-34):

⁵⁶ Les observacions sobre aquest estudi de Moscovici les hem comentat en l'apartat dedicat a la "Percepció social del relat violent" (2.2.1).

⁵⁷ Vegeu Bermejo (2005) i, sobretot, la panoràmica que fa Rodrigo (2001:63) de les emocions a la comunicació.

- i. Les emocions es caracteritzen pel fet que llurs continguts no són naturals sinó determinats per uns sistemes de creences culturals i morals d'una comunitat determinada.
- ii. Les emocions són apreses per la persona en aprendre les creences, els valors, les normes i les expectatives de la seva cultura.

Ja Berger i Luckmann (1983:167) ens havien advertit que la socialització primària comporta alguna cosa més que un aprenentatge merament cognoscitiu. I en el cas de la socialització secundària, en què té un lloc destacat l'abast dels mitjans de comunicació, Rodrigo (2001) afegeix:

“No afirmo que ineluctablemente las personas sigan los dictados de comportamiento emotivo de los medios de comunicación, pero me parece indicutible que los medios de comunicación establecen patrones de conducta en situaciones emotivas”.

- iii. Les emocions són patrons socioculturalment determinats per l'experiència i es manifesten en situacions socials específiques. Les emocions requereixen prèviament una comprensió i avaluació del que ens emociona.

Segurament hauríem de discernir entre les emocions bàsiques, com ara l'enuig o l'alegria i aquelles “emocions socials” (Harris, 1992:83-103) que s'aprenen d'acord amb les normes socials. Segons Harris, seria el cas de l'aprenentatge entre els infants de l'orgull, la vergonya i la culpa.

A nosaltres ens ha interessat **observar la capacitat dels infants per reconèixer i processar les emocions experimentades davant del visionat de les seqüències** (en la línia de les investigacions *emotions experienced*⁵⁸). Essencialment, els infants verbalitzen les emocions que es mantenen o apareixen immediatament després de veure les dues seqüències.

⁵⁸ En més d'una ocasió, els infants es refereixen a les emocions que es representen en la pantalla (*emotions portrayed*) i aquestes poden activar les seves pròpies emocions, a través de mecanismes com ara la identificació o l'empatia.

4.4.1.2. La comprensió

D'acord amb Bermejo (2005:96), la majoria dels corrents d'investigació cognitivistes se centren en dues línies:

- “- En la primera se ha indagado la influencia de las estructuras y procesos cognitivos del sujeto en la (re)construcción del objeto televisivo, bien del significado del programa, bien de sus representaciones en torno a algún aspecto del mismo (procesos de producción, realismo, intención de la publicidad).
- La segunda corriente de investigación se ha interesado por la influencia de la estructura del objeto televisivo sobre la comprensión del programa por el niño. Las investigaciones se han centrado preferentemente bien sobre la comprensión del contenido del programa (su estructura causal, el argumento y la motivación de los personajes), bien sobre las características formales (“saliencia” perceptiva y función informativa de los códigos).”

La nostra recerca ha buscat un punt de trobada entre ambdues tradicions. D'una banda, s'ha buscat **la influència de les estructures i processos cognitius del subjecte en la (re)construcció de l'objecte televisiu**, sobretot pel que fa a l'activació de les convencions de gènere narratiu, els mecanismes de realisme i el reconeixement dels processos de producció audiovisual. Vindrien a ser com els esquemes interpretatius, definits com les estructures cognitives de la gent que representen el seu coneixement sobre un concepte o sobre un tipus d'estímul, incloent-hi els seus atributs i la seva relació entre els atributs (Fiske i Taylor, 1991). De l'altra, **també hem considerat la influència de l'estructura de l'objecte televisiu sobre la comprensió de l'infant**, preferentment sobre la comprensió dels continguts amb violència d'acord amb l'argument i motivació dels personatges, així com amb les seves “marques” de representació formal (com determinades representacions de la violència són més clarament reconegudes per l'infant).

4.5. Delimitació del corpus i tècniques d'anàlisi

“Con el término técnicas queremos dar a entender los procedimientos operativos de los que el antropólogo se vale para recopilar y analizar los datos, como pueden ser los cuestionarios, los tests psicológicos, los sistemas de muestreo, etc.” (Rossi, 1981 (1980): 158)

Ubicada la nostra recerca en la metodologia interpretativa, més concretament en la perspectiva construccionista, cal observar quines han estat les tècniques d'anàlisi que hem emprat, particularment la complementació entre l'anàlisi de contingut com a tècnica i l'anàlisi del discurs.

D'acord amb la definició inicial de les tècniques d'anàlisi, podem distingir dins de la metodologia de recerca entre les investigacions de caràcter quantitatiu i descriptiu i aquelles més qualitatives, profundes i més interpretatives (McQuail, 2000: 324). Unes i altres investigacions tenen en comú la preocupació sobre la “ubicació” de la significació. On es troba el sentit? Com s'interroga Jensen (1991), ¿la significació coincideix amb la intenció de l'emissor, està incrustada en el llenguatge o és principalment una qüestió relativa a la interpretació que fan els receptors?

Avancem aquí en forma de taula la nostra voluntat d'acotar dins de l'àmplia oferta de mètodes aquells que hem escollit d'acord amb els usos que requeríem, i d'acord amb l'ordre en què els hem fet intervenir.

Usos dels mètodes emprats en la recerca

		Metodologia	Metodologia
Etapas	Mètode	<i>Recerca quantitativa</i>	<i>Recerca qualitativa</i>
<i>1</i>	<i>Anàlisi textual</i>	Anàlisi de contingut (aplicació de la tipologia de la	

		violència a les dues seqüències de vídeo)	
2	<i>Entrevistes</i>	<i>Survey research</i> (Entrevista, part I: qüestionari)	Preguntes obertes o semidirigides (Entrevista, part II)
2	<i>Observació</i>		Fonamental per entendre “una altra cultura” (Silverman, 2005:12)
2	<i>Enregistrament d’audio</i>		Emprat per entendre com els entrevistats organitzen el seu discurs.
3	<i>Anàlisi textual</i>		Comprensió de les categories que activen els infants en les entrevistes.
4	<i>Anàlisi del discurs</i>		Dimensió interpretativa tant de la dimensió enunciativa dels missatges dels infants (anàlisi <u>en</u> la situació comunicativa) com de la pragmàtica (el discurs dels infants incorporat en les funcions i institucions socials)

4.5.1. L’anàlisi de contingut

L’opció de concentrar en el propi missatge la font de significació ha estat històricament la més atractiva, en part perquè resulta la més pràctica i abastable. La presència física del text és vàlida per a l’anàlisi directa i té l’evident avantatge de ser “*non-reactive*”, segons McQuail (2000: 325). Aparentment no caduca, en comparació amb altres paràmetres de temporalitat més marcada, com el context i la pròpia significació original atribuïble als emissors i receptors d’aquell precís context. Però les troballes de l’anàlisi de contingut no poden mai “parlar per elles mateixes”, en paraules de McQuail (2000: 325). No només es nodreixen d’una gran varietat de llenguatges, codis i convencions, sinó que sovint es fa evident que s’hi amaguen significacions més profundes.

L’anàlisi de contingut ja va ser definida per Berelson (1952: 18) com “*a research technique for the objective, systematic and quantitative description of the manifest content of communication*”. Aquesta formulació assumeix que la superfície del significat d’un text és

ambigua i pot ser llegida i expressada per l'investigador en termes quantitativs. De fet, hi ha un cert nombre d'elements (el nombre de paraules o espais/temps assignats a una sèrie de temes) que poden actuar de guia sempre que anem més allà de la simple comptabilitat i classificació d'unitats de contingut. Servir de guia, insistim-hi. Ara bé, l'assumpció fonamental roman en el supòsit que la codificació dels continguts mediàtics està d'acord amb el llenguatge de la realitat a la qual es refereixen.

L'assumpció contrària ens porta a superar les dades numèriques i els valors de freqüència per buscar significats latents, o bé per emmascarament o bé per omisió. Ens endinsem en la identificació i comprensió del discurs particular en què s'inscriu un text (Jensen i Jankowski, 1991).

Ambdues varietats de l'anàlisi de contingut demanen mesures de rellevància científica. De McQuail ja hem presentat el resum de les principals característiques de tots dos tipus d'anàlisi de contingut⁵⁹. De les diferències entre l'anàlisi de contingut tradicional (quantitativa) respecte a l'aproximació més interpretativa que suposa l'anàlisi qualitativa, McQuail (2000: 327-328) ens fa una somera relació de recerques que han combinat la perspectiva "Berelsoniana" amb la "Barthiana". Un exemple d'aquesta hibridació és el treball del *Glasgow Media Group* (1976,1980,1985) referit als informatius de la televisió britànica, que combinava una anàlisi quantitativa rigorosa i detallada de les notícies industrials amb l'intent de "desembalar" el més profund significat cultural de cada història noticiada. Segurament és Gerbner i el seu equip de col·laboradors amb els "Indicadors culturals" l'exemple més emblemàtic d'arribar al "significat estructural" de les formes dominants que sorgeixen en la televisió a través de la sistemàtica anàlisi quantitativa dels elements manifestos en la representació televisiva.

⁵⁹ Vegeu l'apartat "Objectius de la investigació".

D'altra banda, sabem que l'extensió d'una metodologia de recerca legitimada en les ciències socials com és l'anàlisi de contingut, va lligada al desenvolupament de la recerca sobre mitjans de comunicació (Sáez, 1999: 71). Com precisa Sáez (1999: 75), l'acceptació de l'anàlisi de contingut com a tècnica d'estudi sistemàtic del discurs passa per demostrar la correlació entre els criteris utilitzats en el procés d'aïllament i d'inferència de les dades en el text i els processos cognitius dels receptors en una situació comunicativa determinada. "S'intenta –escriu Bardin (1986: 92)- d'establir una correspondència entre les estructures semàntiques o lingüístiques i les estructures psicològiques o sociològiques". Ara bé, el que ens interessa destacar és que, malgrat la seva àmplia presència en ciències socials, l'anàlisi de contingut, en la seva orientació més quantitativa o qualitativa, no ha resultat un instrument suficient per explicar el sentit ampli del discurs.

"L'anàlisi de contingut (*text*), sigui *quantitativa o qualitativa*, és un instrument incapaç d'explicar en solitari el significat i el sentit del discurs dels mitjans de comunicació, tot i que qualsevol estratègia que es proposi aquest objectiu no pot obviar l'interès que aporta al conjunt la quantificació de la freqüència d'alguna mena de variable." (Sáez, 1999: 78)

Nosaltres no entrarem en la descripció d'altres mètodes que no pertanyen estrictament a les tendències descrites, com és, entre altres, l'aproximació psicoanalítica (Wolfenstein i Leites, 1947; McGranahan i Wayne, 1948, Kracauer, 1949, o Williamson, 1978). Ja sabem gràcies a autors com Rossi i O'Higgins (1981 (1980) : 37-38), que dins mateix de la psicologia hi ha estils com el dels plantejaments *behavioristes*, que expliquen els fenòmens psicològics com processos d'imitació i aprenentatge a diferència dels psicoanalistes que expliquen els mateixos fenòmens com a processos psicològics inconscientment motivats. Són diferències d'estil no només en l'ús de determinats conceptes explicatius (mecanismes innats

en lloc d'adquirits), sinó també en l'ús de mètodes diferents (per exemple, estudis experimentalment controlats *versus* l'observació clínica i l'anàlisi en profunditat).

4.5.2. Les entrevistes en profunditat

Precisament hem pogut treballar una adaptació d'aquesta segona línia, gràcies al particular mestratge que signifiquen Serge Tisseron i David Morrison en la tradició de l'observació clínica i l'anàlisi en profunditat. Pot sorprendre l'aprofitament de la perspectiva sociopsicològica de Tisseron, ja que assumim que no ens competeix fer estudis exclusivament psicològics, però sí que és pertinent per a la nostra recerca observar com es construeixen les emocions en i a través dels mitjans de comunicació.

En el nostre treball de camp, l'observació s'ha realitzat a través d'un instrument metodològic com són les entrevistes en profunditat, prèvia selecció de la mostra de subjectes, infants agrupats segons dos nivells escolars, 2n curs i 6è curs de primària (7-8 anys i 11-12 respectivament), i d'acord amb un visionat en vídeo de dos exemples extrets de la programació infantil (corpus audiovisual).

Ja des dels anys 70 i 80, l'anomenada "crisi de la representació" ajuda a entendre aquesta nova demanda de metodologies i tècniques que facin tant la recerca com la pròpia escriptura més reflexiva, i necessitada d'incorporar la influència d'aspectes com el gènere, el grup classe social o ètnic en la recerca (Lindlof & Taylor, 2002: 280⁶⁰). Una crisi que no busca inaugurar la veritable objectivitat d'una representació respecte a una altra, sinó assenyalar les influències sovint invisibles que influencien tant les imatges culturals com la mateixa pràctica investigadora.

⁶⁰ Vegeu les referències de la "crisi de les representacions" a Brown, 1977; Clifford and Marcus, 1986; Marcus and Fischer, 1986, Ruby, 1982 i la síntesi que en fa Van Maanen, 1995a.

4. 5.3. De l'anàlisi de contingut a l'anàlisi discursiva

Si acceptem la definició de Krippendorff (1990: 28) de l'anàlisi de contingut com a “tècnica d'investigació destinada a formular, a partir de certes dades, inferències reproduïbles i vàlides que puguin aplicar-se al seu context”, podríem concloure que és un mètode que hem aplicat a dos nivells en la nostra recerca: en la selecció i anàlisi del corpus audiovisual que se'ls mostrava a aquests mateixos infants, i en l'anàlisi dels discursos dels infants seleccionats com a mostra.

Creiem oportú recordar aquí que fins i tot l'exhaustiu Estudi Nacional sobre la Violència a la Televisió (1997-1998) realitzat als Estats Units i considerat el primer i més ampli intent rellevant de desenvolupar un plantejament més “contextual” de la violència mediàtica, acostuma a ser emprat per l'anàlisi de contingut com a mitjà per avalar una sèrie d'afirmacions que no estan corroborades sobre els “efectes” (Buckingham, 2002: 146).

Molt més modestament, pel que fa a l'anàlisi dels textos/discursos dels infants seleccionats com a subjectes, l'anàlisi del discurs ens ha semblat que ens oferia tres clars avantatges:

1. És sensible al context de manera que entén la interpretació del missatge com a integrants d'un sistema de comunicació més ampli i afectat per la pragmàtica (univers de les funcions i institucions socials);
2. Prioritza l'estudi dels significats més que la sistematització taxonòmica de la realitat. Com extraïem de Garrido Lora (2001: 14), “procura entendre les dades que empren com a fenòmens simbòlics i no com un conjunt d'esdeveniments físics”, característica que entronca amb aquella concepció de la cultura que abans esmentàvem.
3. Pot aplicar-se a diverses tipologies expressives, no només al relat escrit.

4.5.4. Delimitació del corpus

Com a requisits de la selecció d'infants hem prioritzat els següents:

- Equilibri numèric de dos grups d'edat diferents amb suficient capacitat verbal i expressiva (2n i 6è curs de primària).
- Equilibri numèric entre nens i nenes.
- Equilibri numèric entre escolars d'entitats públiques i concertades (mixtes) .
- Representativitat sociocultural equilibrada entre barris de Barcelona ciutat (Eixample i Sarrià-Sant Gervasi)

Pel que fa als criteris d'edat, ens hem situat en les franges del 7 i 11 anys d'acord amb l'estudi previ de les següents diferències (Busquet, J. (Cord.) et al, 2002; Aran et al., 2003; Buckingham, 2005:80-82):

- Cap els set anys, els infants poden distingir tipus de programes d'acord amb el grau de realisme que ells hi perceben.
- A partir dels set anys, alguns autors consideren que els infants desenvolupen perfectament els esquemes narratius (Meadowcroft i Reeves, 1989).
- Entre els 7 i els 11 anys d'edat, els judicis que emeten sobre la qualitat de l'actuació o del realisme de la decoració són cada vegada més "crítics" (Davies, 1997; Dorr, 1983; Hodge i Tripp, 1986).
- A partir dels vuit-nou anys, els infants es tornen més conscients de les possibles motivacions dels productors de televisió (Davies, 1997; Dorr, 1983; Hodge i Tripp, 1986).
- Entre els nou i els dotze anys els infants demostren una major comprensió social general en els seus judicis sobre la televisió, assenyalant carències i qüestionant l'allò vist (Hawkins, 1977).
- A partir dels onze o dotze anys d'edat, els infants poden començar a reflexionar sobre l'impacte ideològic de la televisió i els possibles efectes de les imatges de certs grups sobre les audiències. També estan en condicions de desenvolupar una apreciació estètica del poder que té la televisió de crear la il·lusió de realitat de diferents maneres (Buckingham, 1996a).

Pel que fa a l'anàlisi del corpus audiovisual que se'ls mostrava als infants, la selecció de la mostra (dos exemples de la programació televisiva per a infants) s'ha seguit el que seria més

concretament una anàlisi narrativa d'acord amb tres elements essencials: uns fets, uns personatges i un procés de transformació o canvi. En aquesta selecció d'exemples s'han prioritzat els següents requisits:

- Adreçada a infants (mostra emesa per televisió i senyalitzada per a menors de 13 anys)
- Presència de violència en la narració
- Diversitat de tipus de violència
- Graus diferents de reconeixement d'aquesta violència (més explícita o menys)
- Formalització diversa (animació *versus* actors)
- Brevetat del missatge i durada similar d'ambdós exemples

4.5.5. Dissenys analítics i procediment utilitzat

“Cuatro son los términos generalmente empleados para describir los datos culturales. *Forma*, para designar los aspectos externos u observables de, digamos, un ritual; *sentido*, para designar los significados e intereses que la gente asocia con los rasgos culturales y las costumbres; *uso*, para designar la aplicación práctica de los instrumentos o artefactos fabricados en cada cultura; *función*, para indicar la contribución de cada elemento cultural al mantenimiento y desarrollo de la cultura en su conjunto”. (Rossi, 1981: 60)

Pel que fa als dissenys analítics i els procediments emprats hem centrat la recerca amb els infants en una matriu de dues entrades⁶¹:

a/ l'anàlisi de les verbalitzacions en tant que capacitat d'associació (construcció d'un discurs al voltant d'unes imatges);

b/ les representacions (verbals) d'actes en tant que mobilitzadores d'emocions.

⁶¹ En aquest apartat fem una adaptació dels supòsits de la recerca etnogràfica de Tisseron (2000).

Amb aquest objectiu, hem seguit de prop el model que Serge Tisseron exposa com a resultats de les entrevistes fetes durant tres anys a cent escolars d'onze a tretze anys en el llibre *Enfants sous influence. Les écrans rendent-ils les jeunes violents?* (Tisseron, 2000). Ara bé, nosaltres no hem codificat una tercera entrada que Tisseron centra en les manifestacions corporals dels infants (moure cames i braços, mímiques, impaciència, tics...), tot i que en farem alguna observació genèrica en les conclusions finals. Per contra, hi hem fet intervenir una mirada transversal que permetés una anàlisi de les variables més habituals d'acord amb els resultats obtinguts a (a) i (b) –essencialment, les variables d'edat, gènere, escola-.

La intenció d'aprofitar parcialment el model de Tisseron és partir del que diuen (i no diuen) els infants per extreure'n unes percepcions individuals que, coincidents o no, formen part del procés continu d'interacció social que dona significat a la realitat social.

a) Anàlisi de les verbalitzacions en tant que capacitat d'associació (construcció d'un discurs al voltant d'unes imatges)

D'acord amb Tisseron (2002: 45), l'aspecte quantitatiu del discurs dels infants mesura l'anomenada “capacitat d'associació” : quants i quins infants construeixen un discurs al voltant de les imatges amb violència (previ reconeixement o no de la violència de les imatges, és a dir, independentment de la naturalesa de les imatges vistes). En conseqüència, la capacitat d'associació no es mesura per la capacitat de parlar de les emocions, sinó per tenir un discurs sobre les imatges. Aquest discurs pot referir-se a les emocions, però també als records, a les representacions d'acte, als judicis morals...

L'aspecte qualitatiu ens permet observar si els infants que han reconegut o interpretat com a violentes les imatges vistes tenen major necessitat de verbalitzar les seves emocions. Aquest aspecte qualitatiu també podria permetre observar la presència d'elements intensificadors de la violència (què és el que es percep com a pitjor de la

violència). A partir d'aquest recorregut ens podem aproximar als **definidors de violència**.

b) les representacions (verbals) d'actes en tant que mobilitzadores d'emocions.

Es tracta d'observar la relació d'emocions que suscita el visionat d'imatges violentes (emocions mobilitzadores i desmobilitzadores). S'hi podria discriminar la incidència dels diversos graus de formalització de la violència (ritual, realista, autèntica)⁶² També aquí es podria fer una anàlisi de la possible incidència en les emocions d'una major capacitat de reconeixement de la violència i d'una major necessitat de verbalització. Per exemple, una apreciació positiva de la violència, quines emocions mobilitza més? ¿Quin tipus d'emoció es mobilitza segons si el grau de formalització s'entén com a ritual, realista o autèntic?

Per entendre millor la noció de representacions d'actes, ens acollim a la versió original que ofereix Tisseron: els infants poden imaginar-se realitzant actes o imaginar allò que els personatges de les seqüències podrien haver fet. L'autor es refereix a expressions com “jo no m'ho hauria deixat fer” o “aquell hauria d'haver fet allò altre”. A la pràctica, Tisseron (2000:48) reconeix quatre dominis principals afectats per aquestes anomenades representacions d'acte: la lluita (habitualment en relació amb la necessitat de defensar-se, però de vegades també amb l'agressió); la fugida, la pacificació i la passivitat-submissió. Tots aquests aspectes els recollirem en els capítols dedicats a l'anàlisi i interpretació.

La matriu que hem fet servir per treballar les dues entrades exposades s'ha fet segons un model de qüestionari amb una primera part de preguntes tancades, referides als hàbits de

⁶² D'acord amb la classificació que hem adoptat de Morrison (1999). Vegeu el capítol “L'anàlisi de la violència en la ficció televisiva”.

consum televisiu i als jocs tant a casa com a l'escola; i una segona part amb preguntes de caràcter més obert, en relació a les preferències, usos i motivacions del visionat televisiu mostrat a l'inici d'aquesta segona part. Finalment, s'introdueixen com a reflexions finals la significació atribuïda pels infants a la noció de violència.

D'acord amb l'esquema marc proposat per Tisseron, el nostre treball de camp fa una adaptació dels quatre grans factors d'influència amb l'objectiu específic d'observar com en la interpretació que fan els infants de la violència televisiva intervenen aquests factors en la "construcció" de la noció de violència:

- contingut imatges	Comentaris sobre el que passa i com s'explica Emocions. Definició de violència
- expectatives espectadors	Coneixement i expectatives de gènere narratiu Graus d'implicació en el relat: preocupació per la credibilitat de les situacions, mecanismes de diversió o evasió.
- entorn immediat	Relació amb referents propers (família i escola)
- entorn sociocultural ampli	Família i escola d'acord amb el barri. Rols social pares-fills. Rols de gènere. El paper dels media – informació, entreteniment que consumeixen-. Definidors socials de violència.

El qüestionari té en la primera part un total de 32 preguntes tancades, i en la segona part es plantegen, després del visionat, 24 preguntes obertes (Annex I). El buidat de les respostes ha permès isolar determinats resultats d'acord amb els objectius proposats i també establir comparatives segons variables com ara l'edat, el gènere i la titularitat del centre escolar.

4.5.5.1. El treball de camp

La indiscutible importància dels subjectes de la recerca –certament, no hi hauria treball de camp sense aquests actors-, la fascinació que arriben a desvetllar particularment en la investigadora els testimonis dels infants entrevistats, no ens ha de fer confondre els seus punts de vista amb explicacions sociològiques. Seria, apunta Silverman (1993: 200), com equiparar el sentit comú amb la sociologia i aquesta és finalment la recepta fàcil dels investigadors de camp mandrosos.

Un altre risc derivat de la intensa experiència que suposen les recerques amb caràcter etnogràfic és pensar que els suposats límits de la sociologia estructural es poden superar amb un programa d'entrevistes semiestructurades i el desig de capturar l'”autèntica” experiència. En aquest cas, Silverman (1993:199) ja no parla d'investigadors mandrosos sinó d'investigadors ingenus. Per evitar tal parany, l'autor ens remet a Durkheim.

“La solució de Durkheim, amb qui estic totalment d'acord, es mantenir-se a un nivell d'anàlisi i veure el que es pot dir sobre les dades en aquest nivell, sense mirar de resoldre preguntes filosòfiques o, ocasionalment, dels participants sobre el “caràcter essencial de la realitat”.⁶³ (Silverman, 1993: 198)

Aquesta pretensió d'abraçar i en conseqüència de definir què és l'essència de la realitat planejava sobre el nostre treball de camp. Una i altra vegada ens hem repetit que la nostra pretensió, tot i ser certament ambiciosa, no havia de ser tan desmesurada com per voler definir què és la infantesa ni què és la violència. No busquem veritats ontològiques. No busquem essències. En tot cas hem de saber reconèixer-nos en l'aportació que es pot fer des d'una mirada, una aportació carregada de filtres subjectius però també de practicitat. La pregunta “Què és la violència?” s'ha transformat en “Com és el discurs dels infants sobre la violència

⁶³ “Durkheim’s solution, with which I fully concur, is to stay at one level of analysis and to see what you can say about data at that level, without seeking to resolve philosophical, or occasionally participants’ questions about the “essential” character of “reality”.

ficcional? ¿Quan es refereixen a la violència? ¿Quina relació s'estableix entre aquest discurs en relació a d'altres?

Per acotar el nostre objecte d'estudi, hem volgut entrevistar els infants fora de l'entorn domèstic. No volíem isolar el fenomen "família". No és el nostre objecte d'estudi, tot i reconèixer que la pràctica de veure la televisió s'hi inscriu. La pràctica, que no l'exercici d'interrelació amb tants d'altres estímuls. És més, d'acord amb la perspectiva d'investigadors com Gubrium i Holstein (1987) i el mateix Silverman (1995: 202), no creiem tampoc que la família pugui ser isolada en un únic escenari sinó que abraça més espais, esquitxa les vivències dels infants en altres contextos. D'una manera intencionada, hem preguntat als infants per les pràctiques i rutines intrafamiliars des d'un espai proper però extern com és l'escola.

Des d'aquesta opció s'explica encara millor que ens situem dins de la perspectiva de les ciències socials interpretatives que metodològicament fan servir el model d'hipòtesi-generació qualitativa. Els conceptes marc no estan referits a l'estructura i als fets socials sinó a les construccions socials, als significats. La nostra opció ha estat circumscriure'ns a una mostra limitada de subjectes amb la intenció de generar hipòtesis generadores, conjectures -no hipòtesis quantitatives testables- per conèixer els matisos de les pràctiques d'interpretació social de la realitat.

"Ningú no dubta que el compromís d'explicar la interpretació del subjecte sobre la realitat social és un *sine quan non* de la recerca qualitativa."⁶⁴ (Bryman, 1988: 72)

Sovint, però, ens trobarem que els elements individuals d'aquesta interpretació social de la realitat estan ancorats en formes d'organització social. No es tracta aleshores d'entendre

⁶⁴ "There can be little doubt that the commitment to explicating the subject's interpretation of social reality is a *sine quan non* of qualitative research."

l'organització social com una força externa i matèria exclusiva d'una perspectiva positivista. Es tracta d'emmarcar l'organització social dins del conjunt d'arguments que fonamenten les respostes a un "com", no a un "què".

““El que ens ha d'interessar, com ens va mostrar Saussure (1974), no són els elements individuals sinó les seves relacions.”⁶⁵ (Silverman, 1995: 207).

En emmarcar la lingüística de Saussure en el context dels principis metodològics de la recerca qualitativa, Silverman aconsegueix mostrar-nos amb l'exemple una de les seves sis regles per a la recerca qualitativa: mai apel·lis a un únic element com a explicació, busca'n relacions. Si més no, en la nostra recerca hem intentat que els diversos elements s'interpel·lessin entre ells i hem observat l'articulació d'aquest procés. Una opció, la nostra, que mira d'acomplir, com diuen en anglès, “*to say a lot about a little (problem)*” en lloc de “*to say a little about a lot*”.

Finalment, si seguim els consells de Silverman, hem d'entendre les formes culturals a través de les quals les “veritats” són assolides. I aquí el treball de camp tanca una mena de cercle en emmirallar-se en la recerca conceptual prèvia. El que una societat considera violent s'explica en gran part per la seva pròpia història i, també, per aspectes més difícilment corroborables amb evidències però igualment poderosos, com ara els sistemes de creences o “*moral tales*” (Baruch, 1981). El cercle és finalment un triangle: el relat dels subjectes, el filtre de l'investigador i el context sociocultural.

⁶⁵ “What we are concerned with, as Saussure (1974) showed us, is not individual elements but their relations”.

La “triangulació”⁶⁶ no està exempta de riscos. D’una banda, l’observació de dades està mediada tant pels raonaments del mateix investigador com dels subjectes participants. La sensibilitat cap als testimonis dels subjectes hauria d’arribar fins on la recerca d’autenticitat es confon amb l’anomenada síndrome del “turista” (Silverman, 1995:4), allà on la fascinació exerceix de trampa per a l’assedegat investigador qualitatiu que insaciablement buscarà la novetat i la diferència.

En la nostra recerca, la tria de mètodes ens ha ajudat en la ponderació. Els mètodes que es combinen són l’anàlisi de dades de les entrevistes en profunditat amb les perspectives d’experts en el camp i/o la metodologia d’estudi” (com ara la Dra. Olga Jubany, investigadora de l’àmbit de l’antropologia social, de la UB i la *London School of Economics*). L’opció de les entrevistes ens ha permès organitzar una primera part més orientada cap al qüestionari sobre el consum televisiu (preferències i estils de consum), i una segona clarament plantejada en preguntes obertes (*open-ended questions*) que busquen sobretot encoratjar els subjectes a mostrar, a través de la pràctica, les seves pròpies definicions sobre la violència ficcional a la televisió infantil. D’acord amb l’interaccionisme, els entrevistats són entesos com a subjectes experimentats que construeixen activament els seus mons socials:

“La qüestió principal és generar dades que ens donin una idea autèntica sobre les experiències de la gent; les maneres principals d’aconseguir-ho són les entrevistes no estructurades i obertes que normalment es basen en prèvia observació participant en profunditat”⁶⁷ (Silverman, 1995: 91)

⁶⁶ S’entén normalment com a triangulació la combinació en un estudi únic de diferents mètodes o fonts de dades (Taylor i Bogdan, 1996: 91-93, on referencien a Denzin, 1978; Patton, 1980). També s’entén com a forma de triangulació la investigació en equip. La triangulació és la maximització de les perspectives i, per tant, l’objectivitat de l’anàlisi mitjançant l’aplicació de diferents mètodes. En qualsevol cas, pot referir-se a l’aplicació de diferents mètodes i esquemes metodològics d’experts per superar la inferència personal a l’hora de recollir i analitzar les dades.

⁶⁷ “The primary issue is to generate data which give us an authentic insight into people’s experiences; the main ways to achieve this are unstructured, open-ended interviews usually based upon prior, in-depth participant observation”.

¿Quin és el propòsit de fer una primera part de l'entrevista més dedicada als hàbits de consum televisiu dels infants entrevistats? D'una banda, tenir una sèrie d'elements que permeten un cert grau de contrast amb comentaris de la segona part (possible coneixement previ dels exemples a visionar; intensitat i estils familiars de consum televisiu; interaccions entre preferències televisives i jocs infantils; reconeixement espontani de continguts violents). Però sobretot, es pretenia crear un cert clima de confiança per minimitzar alguns dels aspectes que poden distorsionar les respostes a les entrevistes, i que exposem a continuació d'acord amb el model de Denzin (1970: 133-138):

- (A) Els enquestats que tenen diferents rols interaccionals amb l'entrevistador/a.
- (B) El problema de la "auto presentació" especialment en les fases primeres de l'entrevista.
- (C) El problema de les relacions "volàtils" i "efímeres" amb les quals els enquestats estan poc compromesos i que per tant "poden inventar contes sobre ells mateixos que contradiuen els fets reals".
- (D) La dificultat d'endinsar-se en el món privat de l'experiència.
- (E) El *status* relatiu de l'entrevistador i l'entrevistat.
- (F) El "context" de l'entrevista.

En qualsevol cas, una recomanació que es fa és tractar d'investigar sobre aquests aspectes per entendre'ls més com a condicions que no pas com a problemes. És Cicourel (1964) qui recomana afrontar aquestes condicions des d'un profund coneixement de l'entorn social que s'ha de "problematitzar". Encara més, els "errors" no són obstacles sinó una demostració de les propietats de la interacció social: "pensar en l'error no només com a prova de poca fiabilitat sinó també com a prova de les relacions interpersonals "normals"⁶⁸ (1964: 74). Ara bé, la perspectiva de l'etnometodologia que proposa Cicourel no està tampoc exempta de problemes. Com apunta Silverman (1995: 98), sovint aconseguim focalitzar l'atenció en les eines conversacionals dels participants més que en el contingut del que diuen i la seva relació

⁶⁸ "to conceive of the error as evidence not only of poor reliability but also of "normal" interpersonal relations".

amb el món exterior a l'entrevista. D'aquí que Silverman opti per aplicar amb una perspectiva qualitativa els criteris de *rellevància i validesa*, tal com comentarem més endavant.

També hem fet aparèixer en el treball de camp com a mètodes complementaris l'observació i la transcripció. L'observació no s'ha fet pròpiament en el context on naturalment succeeix el visionat televisiu, la llar, però s'ha intentat recrear en una aula de l'escola un cert temps i un espai còmode per presenciar-ne el procés. Així com l'observació participant es duu a terme en situacions de camp "naturals", els entrevistadors fan els seus estudis en situacions específicament preparades (Taylor i Bogdan, 1996: 102). Aquí es tractaria d'un estadi intermig, entès com a entrevista-observació. Si, d'acord amb Kirk i Miller (1986:9), "la recerca qualitativa és una particular tradició de les ciències socials que fonamentalment depèn d'observar la gent en el seu propi territori", nosaltres ens hem aproximat a la perspectiva de Hammersley, (1990: 1-2) que creu que, si més no, es tractaria de fer servir els contextos quotidians més que no pas les condicions experimentals.

El registre de les converses en cassette d'àudio va ser una opció fonamental, un cop comprovat en el testatge previ que als infants els incomoda particularment que es prenguin notes durant l'entrevista. Calia trencar la sensació que allò era una mena d'examen i mirar d'establir una relació fluida i cara a cara.

Una tècnica més pròpia de la metodologia quantitativa també va tenir un paper complementari: l'anàlisi de contingut de les dues seqüències de vídeo escollides per la investigadora permetia discriminar una sèrie de paràmetres per contrastar-ne la percepció des de la mirada dels infants. L'anàlisi textual apareix, doncs, amb dues cares, en tant que instrument per fer una relació de categories de recerca (essencialment els tipus de violència presents en les seqüències) i per organitzar les categories que activen els subjectes participants.

Però la recerca qualitativa ha de proporcionar una versió més àmplia de la teoria que no sigui una simple relació entre variables: “una teoria ha d’incloure referències a mecanismes o processos mitjançant els quals es genera la relació entre les variables identificades”⁶⁹(Hammersley i Atkinson, 1983: 20). Silverman (1995: 31) ens adverteix que en l’observació de com la gent “veu” les coses es pot degenerar ràpidament en una perspectiva de sentit comú o psicologista. També a nosaltres ens ha interessat complementar la recerca dels “significats” amb l’estudi de les pràctiques.

Tot plegat ens permet emmarcar la present recerca dins d’un model de recerca qualitativa en acomplir-se àmpliament les prescripcions fonamentals (Silverman, 1995: 29):

- Recerca dirigida, no determinada

“La recerca de camp hauria d’estar dirigida teòricament més que no pas determinada per consideracions tècniques.” (Silverman, 1995: 29)

- Desplaçament cap al *com* es fan les coses

“ Els fenòmens socials es poden examinar com a assumptes *procedimentals*, desplaçant les qüestions sobre el perquè les persones fan tal cosa al *com* han de fer (rutinàriament, sense fer-se notar, però de manera reconeixible i predisposada).” (Sharrock i Watson, 1988)

Finalment, estarem d’acord amb Cicourel i Hammersley i Atkinson, que els membres d’una societat fan servir rutinàriament teories sobre l’ordre social (Silverman, 1995: 29). En observar aquesta rutina en el procés d’interpretació de la violència ficcional, ens sorgeix una reflexió última, adaptada a la idea marc expressada per Silverman: la recerca de camp ha de mirar de problematitzar els raonaments que el sentit comú fa servir en definir variables (per exemple, què constitueix la “violència”) i en l’establiment dels problemes bàsics de la recerca (aquí, la identificació de la violència social amb les seves representacions fictionals).

⁶⁹ “a theory must include reference to mechanisms or processes by which the relationship among the variables identified is generated”.

4.5.5.2. El testatge

Com posar a prova les hipòtesis amb dades qualitatives? (Becker i Geer, 1960). Per tal d'afrontar els biaixos que poden aparèixer en la possible distorsió dels informants sobre la realitat social o com poden amagar el que realment pensen davant l'entrevistador, l'interaccionisme té una sèrie de recursos. D'entrada, les respostes no s'haurien d'entendre com a simples informes vertaders o falsos sobre la realitat. Cal anar més enllà de les consideracions de veritat o mentida.

“En comptes d'això, podem tractar les respostes com a *mostres* de perspectives i formes morals”⁷⁰ (Silverman, 1995: 107)

O, en altres paraules:

“En tractar amb material subjectiu, l'entrevistador per descomptat no està intentant descobrir l'actitud o sentiment vertaders de l'informant. Hauria de reconèixer que l'ambivalència és una condició bastant comuna de l'home – que els homes poden tenir i de fet tenen sentiments contradictoris en un moment donat. A més a més, els homes tenen sentiments variables segons la situació en què es troben”.⁷¹ (Whyte, 1980: 117)

Les contradiccions i l'ambigüitat són difícils de tabular, però formen part de la complexa realitat social. Algunes de les eines de què disposem en la recerca qualitativa per emmarcar aquestes ambigüitats del discurs dels subjectes és posar a prova els testimonis a què els investigadors donem rellevància. Es tractaria d'evitar la temptació que aquests extractes seleccionats, en comptes de ser testats, actuessin més en suport dels arguments preconcebuts

⁷⁰ “Instead, we can treat such responses as *displays* of perspectives and moral forms”.

⁷¹ “In dealing with subjective material, the interviewer is, of course, not trying to discover the true attitude or sentiment of the informant. He should recognise that ambivalence is a fairly common condition of man –that men can and do hold conflicting sentiments at any given time. Furthermore, men hold varying sentiments according to the situation in witch they find themselves”.

per la investigadora. Baruch (1982) suggereix dues estratègies: la tabulació d'un bon nombre de casos, i la investigació de les excepcions, els *deviant cases*.

En la nostra recerca hem assumit els límits de treballar amb una mostra petita i hem intentat analitzar aquestes respostes anòmales més enllà d'una pura desviació estadística. El nombre reduït de casos ens ha permès precisament fer una anàlisi no només del testimoni en si (anàlisi narrativa) sinó des de quina instància contextual ens parla l'infant (anàlisi de l'estament factual). D'acord amb aquestes dues possibilitats, hem d'assumir que les limitacions de la tabulació d'un nombre reduït de casos ha permès observar amb prudència, tant en els casos "desviats" com en els majoritaris, de què ens parlaven els infants i des d'on, en un sentit figurat. El valor narratiu dels seus testimonis ens parla sobretot de com entenen i emmarquen la presència de violència ficcional a la televisió infantil. Però també ens dona claus perquè, com a investigadors i adults, ens aproximem a la seva pròpia conceptualització del que és un infant i la seva mirada.

És des d'aquesta doble anàlisi, narrativa i fàctica, que investigadors com Glasnner i Loughlin (1987) donen credibilitat als testimonis d'infants des d'una "metodologia de l'escolta"⁷². Tant se val com l'anomenem; el que defensem és una investigació que s'interrogui sobre la naturalesa i els recursos del marc d'explicació emprat pels entrevistats.⁷³

4.5.5.3. La rellevància

¿Amb quines altres eines més treballem el rigor metodològic en la recerca qualitativa? Pel que fa a la rellevància, en les entrevistes es recomana evitar els equívocs en les preguntes amb els següents mitjans (Silverman, 1995: 148):

- posant a prova les preguntes amb un pretest
- amb una certa pràctica de l'entrevistador

⁷² Vegeu Glasnner i Loughlin, particularment el capítol "*Can we believe the kids?*", (1987: 32-38).

⁷³ Vegeu Silverman, (1995:100).

- sempre que sigui possible oferint respostes dins d'una oferta tancada
- establint controls de rellevància entre percentatges a les respostes de les preguntes semiestructurades (*open-ended*)

Creiem que hem seguit fidelment les dues primeres recomanacions, la tercera es pot reconèixer en aquelles preguntes semidirigides o reorientades en observar dificultats de concreció en els infants entrevistats, i la quarta la presentem en el capítol d'anàlisi de les dades. Ara bé, no totes les assumpcions de la recerca quantitativa són perfectament aplicables a la investigació qualitativa. Insistim-hi: les mesures quantitatives no són l'única manera de provar la validesa de les nostres proposicions, però ens cal treballar amb eines de contrastació científica, si no, podríem caure sistemàticament en l'error d'escollir dades que resultin pertinents a la preconcepció d'un fenomen o bé seleccionar-les pel seu exotisme. En definitiva, el risc és que la recerca qualitativa s'adreci a les anècdotes.

D'acord amb diferents investigadors de la recerca qualitativa (Cicourel, Denzin, Hamersley i Atkinson, Gubrium, Silverman...), els experiments, les estadístiques oficials, les enquestes, en general els mètodes de quantificació són informacions que poden complementar molt eficaçment la recerca qualitativa, però hi ha molts aspectes de la realitat social que hi queden exclosos perquè no es poden mesurar. O podent mesurar-los no aporten les dades rellevants. La triangulació també té el defecte de voler superar els marges o límits del context dels nostres materials per analitzar llur significació en el context.

“El problema principal de la triangulació com a test de validesa és que pel fet de contraposar diferents contextos ignora el caràcter lligat al context i “especialitzat” de la interacció social i que assumeix que els membres són “tontos culturals” que necessiten

un sociòleg per a dissipar la seva il·lusió (vegeu Garfinkel: 1967, Bloor: 1978)”.⁷⁴
(Silverman, 1995: 158)

Si la triangulació tampoc és un mètode que ens garanteixi superar la desnaturalització del treball de camp reduït a l’anècdota, ¿què ens queda? Silverman (1995: 163) considera que la rellevància s’ha d’aconseguir emprant mètodes estandarditzats per escriure notes de camp i transcripcions. Pel que fa a les entrevistes i els estudis textuais, la rellevància pot millorar-se si es comparen les anàlisis que sobre unes mateixes dades fan diversos investigadors.

Amb aquest plantejament sobre els mètodes de recol·lecció i d’anàlisi de dades utilitzats comparativament sobre les mateixes dades, és com hem plantejat la triangulació, que està emmarcada en un esquema de triangulació de dades qualitatives seguint la teoria de King (King, Keohane i Verba, 1994), a fi d’explorar el camp d’estudi des de diverses perspectives i aplicar la operativitat de possibilitats interpretatives en la pròpia anàlisi.

4.5.5.4. La validació

Pel que fa a la validació, Silverman (1995:166) fa tres propostes:

- 1 Mètodes de generalització a àmplies mostres
- 2 Mètodes per testar hipòtesis
- 3 L’ús de procediments de comptatge

1. Els mètodes de generalització tenen sentit per resoldre el problema de la representativitat de l’estudi de casos. Es poden entendre com a

a. la inferència d’un cas a una població més àmplia (Hammersley, 1992)

- i. obtenint informació sobre aspectes rellevants de la població o grup de referència dels casos, o comparant-ne el cas particular amb aquests altres

⁷⁴ “The major problem with triangulation as a test of validity is that, by counterposing different contexts, it ignores the context-bound and skilful character of social interaction and assumes that members are “cultural dopes”, who need a sociologist to dispel their illusion (see Garfinkel: 1967, Bloor: 1978)”.

- ii. aplicant l'enquesta de recerca en una mostra de casos a l'atzar
 - iii. coordinació amb diversos estudis etnogràfics.
- b. la generalització en termes de teories (Bryman, 1988: 90)

“Aquesta qüestió hauria de ser formulada en termes de com es pot generalitzar respecte de propostes teòriques i no respecte de poblacions o universos.”⁷⁵

2. El mètode més estàndard per a testar hipòtesis en la recerca de camp és la Inducció Analítica (AI en anglès). D'acord amb Fielding (1988), es tracta de definir un problema i generar-ne hipòtesis que hi estiguin relacionades. Aquí no s'entén la variable de l'error a l'atzar: aquí es parla d'excepcions, que fan modificar la hipòtesi fins que les dades s'hi adequen. Bloor (1978) estableix la distinció entre condicions “necessàries” i suficients per a un resultat. Fet i fet, s'hi apliquen dues tècniques:

- la recerca de casos desviats
- l'ús constant de mètodes comparatius.

3. El “comptatge” en recerca qualitativa s'explica com a instrument complementari per deixar constància de la direcció de les diferències, alhora que dóna una simple mesura de la globalitat en què s'emmarquen els extractes sobre els quals treballem. El “comptatge” no resol l'arbitrarietat, però col·labora –si es resol la temptació de comptar-ho tot- a afinar la també arbitrària interpretació qualitativa sobre escassos fragments de les dades.

En el cas de l'entrevista en profunditat els controls creuats són un instrument força eficaç per discernir exageracions i distorsions en les històries. Per això hem creuat alguns aspectes de la primera i segona part de les nostres entrevistes. Com dèiem, no es tracta tant d'abordar la “veritat”

⁷⁵ “the issue should be couched in terms of the generalisability of cases to theoretical propositions rather than to populations or universes”.

per se com d'observar que les persones podem oblidar, amagar o distorsionar aspectes importants de les nostres vides. Ara bé, parafrasejant l'aforisme de W. I. Thomas⁷⁶: “Si les persones defineixen les situacions com a reals, també esdevenen reals les seves conseqüències”

4.5.5.5. Procediments i fases de la nostra recerca:

0. Panoràmica sobre la conceptualització de la noció de violència televisiva
1. Recopilació i estudi de les principals investigacions de caràcter qualitatiu d'anàlisi de la recepció espectral televisiva
2. Disseny d'una estructura temàtica, d'un corpus audiovisual (2 seqüències) i disseny del treball de camp. Prova pilot. Validació del procediment.
3. Implementació del procediment en la mostra d'estudi i anàlisi de les dades
4. Avaluació final dels resultats: interpretació i conclusions

- **Fases 0 i 1**

Les fases 0 i 1 queden recollides en la primera part d'aquest treball. Pel que fa pròpiament a l'experiment, organitzat com a treball de camp, s'ha seguit el protocol que es detalla a continuació.

- **Fase 2 : Disseny d'una estructura temàtica, d'un corpus audiovisual (2 seqüències) i disseny del treball de camp. Prova pilot**

El treball de camp es dissenya com a entrevistes semi-estructurades adreçades a 16 infants de Segon (8 infants) i Sisè (8 infants) de Primària, en igual nombre de nens i nenes, d'acord amb el visionat de dues seqüències seleccionades de la programació infantil emesa al llarg dels mesos d'abril i maig del 2003 i segons una proposta oberta de preguntes-tipus.

Les dues seqüències en vídeo estan expressament seleccionades de la programació infantil per tal de no exposar els infants a continguts no recomanats per a les seves edats. Els exemples són fragments de “Doraemon” (sèrie de dibuixos animats, emissió a TV3 el 7 d'abril

⁷⁶ Citat a Taylor i Bogdan (1996 : 126).

del 2003, en horari infantil de tarda⁷⁷) i “Perduts a Àfrica” (llargmetratge, emissió a TVE el diumenge 11 de maig del 2003 a les 16.00h⁷⁸). Els exemples s’editen en una única cinta en aquest mateix ordre, i es passen en continuïtat, sense interrupció, d’acord amb la següent organització:

- “Doraemon” (1 minut)
pantalla separadora (30 segons)
- “Perduts a Àfrica” (1 minut, 13 segons)

El disseny de l’entrevista té dues parts (vegeu Annex I), amb una durada d’una hora. La primera part s’organitza segons un esquema de preguntes tancades adreçades al coneixement de l’entorn familiar, escolar i grupal de l’infant i als seus hàbits i preferències de consum televisiu. La segona part, inclou el visionat dels dos exemples en vídeo i un disseny més obert de preguntes, orientades a conèixer el parer i capacitat d’observació de l’infant sobre la mostra, així com una part final més orientada cap a la seva percepció de la presència de violència en els exemples. El concepte de violència no apareix en cap cas en boca de la investigadora fins que a/ l’infant pronuncia la paraula; o b/ feta la valoració dels exemples, l’infant s’aproxima al concepte sense esmentar pròpiament el terme.

Es seleccionen dues escoles que representin dos models de titularitat i dos tipus d’ubicacions geogràfiques dins de Barcelona ciutat. Les escoles són l’Auró (pública, districte Eixample) i Frederic Mistral (concertada, districte Sarrià-Sant Gervasi).

Prèvia entrevista i autorització verbal, tant de la Direcció d’ambdues escoles com dels pares i/o mares dels infants a entrevistar, es comunica que totes les dades obtingudes

⁷⁷ “Doraemon”, autor Fujiko F. Fujio (H. Fujimoto i M. Abiko), director: Tsutomu Shibayama, Japó, 1973/1979. Durada: 15minuts. Gènere: Aventures. Classificada per a tots els públics. Sèrie televisiva basada en el còmic japonès de Fujiko F. Fujio que l’any 1970 va crear el personatge d’un gat blau còsmic del segle XXII que arriba als nostres temps.

⁷⁸ “Lost in Africa”, director Steward Rafill, Anglaterra, 1994. Durada: 91 minuts. Gènere: Aventures. Classificada com a “Per a tots els públics”. Ambdós exemples i la integritat de les entrevistes es troben al DVD que acompanya la tesi doctoral.

mitjançant enregistrament en magnetòfon seran d'ús exclusiu de la investigadora, que sempre farà públiques les conclusions respectant la condició d'anonimat dels infants entrevistats.

En tots els casos, l'entrevista es fa en un aula de les escoles durant la pausa recreativa del migdia dins dels horaris acadèmics dels infants. Els entrevistats estan sempre cara a cara amb la investigadora i la televisió ocupa una posició lateral respecte a ambdós interlocutors.

La investigadora ofereix la possibilitat, un cop acabada la recerca, de fer alguna sessió explicativa per a l'escola.

La tria dels nens (8) i nenes (8) s'ha de fer d'acord amb les suggerències dels mestres del grup-classe i prevalen dos únics criteris: els infants han de ser "xerraires" i les famílies han d'estar motivades o predisposades per poder-hi col·laborar. Encara que la mostra sigui quantitativament reduïda, es busca una certa representativitat sociodemogràfica sense entrar en paràmetres com el rendiment escolar o els models parentals.

Prova pilot: Entrevista a un nen i una nena de 2n, i un nen i una nena de 6è de Primària.

Prova pilot per observar l'adequació de les seqüències seleccionades, de les preguntes i de les circumstàncies (temps, espai...).

Realitzada a una aula de l'escola amb equipament de vídeo VHS i monitor tv per visionar els exemples. Mobiliari requerit: una taula i dues cadires.

Durada: 50 minuts (a realitzar d'acord amb les activitats escolars, al matí en estona d'esbarjo)

Calendari: juny 2003

Realitzat a l'Escola Frederic Mistral

Validació del procediment

- **Fase 3: Implementació del procediment en la mostra d'estudi i anàlisi de les dades**

Recopilació de les dades: assignació de la mostra d'estudi (subjectes d'anàlisi: quatre nens i quatre nenes de Segon i quatre nois i quatre noies de Sisè de Primària).

Entrevistes a realitzar en el mateix espai i circumstàncies (60') per a tots els subjectes de la mostra i d'acord amb les conclusions de la prova pilot.

Procediment: Registre en cinta d'àudio

Calendari: gener 2004

Realitzada a les escoles Auró i Frederic Mistral.

Buidat de les dades i anàlisi.

Calendari: març- juliol 2004

En aquesta fase s'han seguit les etapes de l'anàlisi de dades (Taylor i Bogdan, 1996: 159-174)

I. Descobriment:

- Identificar temes

- . Llegir repetidament les dades. Sempre és una bona idea que algú altre revisi les nostres dades.
- . Seguir la pista de temes, intuïcions, interpretacions i idees.
- . Buscar els temes emergents. Durant el procés s'encoratja a elaborar llistes temptatives de temes.
- . Elaborar tipologies (o esquemes de classificació). Una classe de tipologia és la que sorgeix de la classificació dels altres i dels objectes de les seves vides que, en general, fan les persones; l'altra classe, es basa en l'esquema de classificació del mateix investigador.

- Desenvolupar conceptes i proposicions

- . Desenvolupar conceptes i proposicions teòriques. L'investigador passa de la descripció a la interpretació i la teoria a través de conceptes i proposicions. Els conceptes són idees abstractes generalitzades a través de fets empírics.
- . Llegir el material bibliogràfic. Anar amb compte de no forçar les nostres dades perquè encaixin en el marc d'algun altre treball d'investigació.
- . Desenvolupar una guia de la història. Expressar una mena de subtítol que orienti l'anàlisi, una mena de "bri analític".

II. Codificació:

- Codificació de les dades

- . Desenvolupar categories de codificació.
- . Codificar totes les dades. S'han de codificar tant els incidents negatius com els positius relacionats amb la categoria de què es tracti. Fer que els codis s'ajustin a les dades i no a l'inversa.
- . Separar les dades pertanyents a les diverses categories de codificació.
- . Veure quines dades han sobrat. Cap estudi utilitza totes les dades recollides.

- Perfeccionament de la comprensió del tema d'estudi

- . Perfeccionar l'anàlisi. S'han d'analitzar els casos negatius per aprofundir en la comprensió de les persones que s'estan estudiant.

III. Relativització:

- Comprendre les dades en el context en què van ser recollides i discriminar aspectes com:

- . Dades sol·licitades o no sol·licitades. Observar si la gent respon de manera diferent quan respon a les nostres preguntes que quan parla per pròpia iniciativa.
- . La influència de l'observador sobre l'escenari.
- . Presència d'altres observadors.
- . Dades directes i indirectes.
- . Fonts. Per exemple, distingir entre les perspectives d'una sola persona o d'un grup.
- . Les pròpies suposicions. Cal autoreflexió crítica.

Finalment, presentem el nostre procediment d'anàlisi de les dades, altrament anomenades "discursos-ocurrència"⁷⁹, i que organitzarem en les Conclusions d'acord amb les propietats o regles que les integren en una teoria tipològica:

Procediment d'anàlisi

Emocions

¿Quines són les emocions expressades en relació amb la presència de violència?

¿Quines són emocions plaents i quines de desplaents?

¿Són emocions mobilitzadores?

Representació

El realisme. ¿Els infants entenen la noció de realisme en les imatges? ¿Estableixen distincions o una gradació de nivells de realisme?

La veracitat. ¿Els infants diferencien entre realisme i veracitat? (revisar versemblança i criteris de producció)

Les presències i les absències. ¿Els infants reconeixen que hi ha coses -accions, antecedents, conseqüències...- que no s'ensenyen? ¿Reconstrueixen una significació d'allò que no s'ensenya o en fan cap inferència? ¿Fan al·lusions a mecanismes de posada en escena? ¿Reconeixen una jerarquia en els personatges?

Els biaixos i l'objectivitat. ¿Els infants fan una lectura/interpretació de les seqüències en clau moral? ¿Observen contrastos o similituds entre les situacions representades i el seu entorn immediat?

Els estereotips. ¿Observen distincions en la representació a les seqüències de diferents grups humans/socials? ¿Es generen en els infants mecanismes d'identificació o empatia amb els personatges?

Les interpretacions. ¿Els infants fan una distinció entre representacions de la violència vertaderes i falses? ¿Observen distincions en la representació de la violència? ¿Estableixen motivacions justificadores, atenuants o potenciadors de gravetat?

Les influències. ¿Els infants reconeixen una influència de les representacions de la violència en el seu comportament o en la seva manera de pensar? ¿Accepten o rebutgen aquesta possible influència?

- **Fase 4: Avaluació final dels resultats: interpretació i conclusions**

⁷⁹ Denominació habitual en la terminologia semiòtica de l'anàlisi del discurs (Pérez Tornero, 1980).

Redacció del capítol interpretatiu del treball de camp.

Conclusions generals

Febrer 2005, juny-juliol 2006, octubre-desembre 2006, juny 2007- març 2008.

Idees principals

Abans d'entrar en el següent capítol, en què es farà l'anàlisi de les dades obtingudes en les entrevistes, i a partir de les quals podrem arribar a la interpretació i conclusions oportunes, considerem oportú recordar d'una altra manera aquella sèrie de propòsits, generals i específics, que guien teòricament i empírica la nostra recerca:

1. Destacar com a perspectiva pròpia l'anàlisi del sentit de la violència des de les operacions interpretatives que fan els espectadors infantils: el discurs com a llenguatge i context.
2. Formular uns objectius o una conjectura en tant que recerca qualitativa -no tant una hipòtesi falsable-, emmarcada en el marc teòric de l'interaccionisme, més concretament en la "*Lineation theory*".
3. Reconèixer els límits de la mostra i acceptar-los com a possibilitadors d'una anàlisi marcadament qualitativa.
4. Establir els temes a observar. Codificar les dades.
5. Observar els paràmetres més significatius a l'hora d'establir diferències significatives en la percepció dels infants (edat..).
6. Contextualitzar aquests paràmetres amb altres estudis i resultats anàlegs. Contrastar els resultats amb l'aplicació de diferents mètodes i esquemes metodològics d'experts per superar la inferència personal.
7. Incorporar els temes no previstos.
8. Establir relacions verticals i horitzontals. Buscar nous aspectes examinant les dades de totes les maneres possibles.
9. Fer autoreflexió crítica.
10. Obrir nous interrogants i línies de recerca.

Anàlisi i interpretació de les entrevistes

“Podemos conocer que algo es imaginario y, no obstante, reconocer que a pesar de todo puede decirnos algo acerca de la realidad.”

David Buckingham

5.1. Anàlisi i interpretació de les entrevistes: introducció

La nostra investigació empírica s'ha centrat en la interacció dels infants amb dos textos televisius amb presència de violència ficcional d'acord amb els procediments interpretatius que en fan com a espectadors. Ens situem en una perspectiva ja coneguda, però sovint menystinguda, tal com hem vist en el capítol metodològic, que entén les imatges televisives com un text complex que passa del sentit inicial i de les expectatives que hi projecta el seu autor a la interpretació última que en fa l'espectador. Com ja ha estat plantejat en el marc teòric, ens interessen particularment les reflexions que depassen l'estricta descodificació del sentit original, com la que proposa Martine Joly a la seva obra *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción* (2003). Aquí l'autora reprèn la coneguda tesi que les imatges agafen una vida pròpia que articula sentits, relacions i vincles afectius no previstos inicialment. Com hi afegeix l'anàlisi que d'aquest text en fa Fernando de Felipe (2005), les imatges es converteixen en projectes de sentit tan autònoms com contradictoris, i llur memorització es modula a partir d'estratègies complexes d'identificació que no fan sinó constatar la seva precària transcendència.

Interpretar les imatges significa primer de tot *entendre* com aquestes acaben establint sofisticats compromisos de lectura, valors d'ús que, no pel fet de ser evidents, anul·len o desplacen la seva esquiva i arbitrària potencialitat. (De Felipe, 2005: 119)

D'acord amb aquesta voluntat interpretativa, **hem mirat d'entendre com els espectadors infantils atorguen un valor d'ús als textos televisius ficticials amb presència de violència**. Recordem com a partir del model de Moscovici (1976), **hem volgut destacar** al capítol metodològic (en concret, a l'apartat 4.4.1) **dos grans processos: l'emoció i la**

comprensió. Amb aquest esquema, hem intentat defugir el reduccionisme que assenyalàvem en el capítol dedicat a la representació de la violència, en parlar de les dues grans amenaces sobre la complexitat de les representacions: la primera, isolar l'activitat cognitiva de qualsevol suport, tant biogenètic com mediàtic o social; la segona, veure l'activitat cognitiva només com un efecte de les interaccions socials.

En les representacions socials que els infants fan de la violència mediàtica, en aquest treball hem volgut reconèixer-hi una mena de “matrius culturals d'interpretació” (Bélisle, 1999:351) que, alhora, responguin als filtres personals que cada subjecte investigat projecta, d'acord amb aspectes d'edat, gènere, context sociocultural, i també als estils familiars i hàbits de consum televisiu. Entenem, en conseqüència, en el marc de la definició d'Orozco (2006) dins de la perspectiva dels Estudis Culturals, que **els infants fan la seva apropiació dels discursos mediàtics en tant que individus creatius i en tant que subjectes socials.**

El present capítol s'adreça precisament a l'anàlisi de les dades i la interpretació dels processos de descodificació i apropiació que efectuen els infants subjectes de la nostra recerca empírica davant dels discursos mediàtics visionats. El capítol s'estructura a partir dels dos procediments interpretatius exposats en el capítol 4, com dèiem, els procediments emocionals i els cognitius. Amb aquesta opció hem volgut emmarcar l'anàlisi de les dades empíriques en un model interpretatiu fonamentat en una concepció constructivista, que entén les emocions com a patrons socialment determinats per l'experiència i observa la seva correspondència amb el processament cognitiu. Recordem que la nostra intenció no ha estat estudiar l'atenció ni els procediments d'aprenentatge, tot i que en algun aspecte s'hi faci alguna referència esporàdica.

En primer lloc, hem observat les emocions que es desperten entre els espectadors infantils. Atès que els mateixos subjectes verbalitzen de manera força espontània la seva resposta emocional a les seqüències visionades, en l'apartat dedicat a les emocions hem

quantificat en termes absoluts i relatius els valors referits al tipus d'emocions expressades. Tot i això, som del parer que en l'àmbit interpretatiu no ens referim a veritats immutables i quantificables, tant com ha estat possible n'hem destacat les excepcions.

En aquest primer apartat observarem les emocions que genera el visionat televisiu en els subjectes tant des de l'estructura del seu discurs, com des dels propis continguts i la seva incidència amb la presència de violència ficcional. Es tracta de reconèixer el tipus de resposta emocional dels infants i els factors que hi intervenen davant la representació de violència.

En el segon apartat, dedicat a la comprensió, hem organitzat els testimonis segons la capacitat de discriminar el que entenen d'acord tant amb

a/ el tipus d'influència dels processos cognitius del subjecte en la (re)construcció de l'objecte televisiu
com a l'inrevés,

b/ la influència de l'estructura de l'objecte televisiu sobre la comprensió de l'infant.

És en aquest segon apartat on la mirada investigadora es troba un territori més esquiú, aquell territori que construeix el mateix investigador a mesura que avança en l'exploració del funcionament de l'activitat interpretativa dels espectadors infantils. Les certeses són aquí poc dogmàtiques i les conclusions de l'investigador ha de ser gasives pel que fa a l'extrapolació absoluta, i generoses pel que fa al potencial revelador que hi contenen.

5.2. Model d'interpretació I: Les emocions

5.2.1. Estructura del discurs

5.2.1.1. Primera seqüència de què es fa una aprehensió (explícita o implícita)

Els Subjectes adequen majoritàriament l'ordre d'evocació de les seqüències a l'ordre del visionat. En els escassos casos en què es fa un comentari general a les dues

seqüències, immediatament després es fa una altra vegada una discriminació de les seqüències seguint l'ordre del visionat.

Taula 1. Primera Aprehensió: Seqüència esmentada

1a. Aprehensió: Seq. esmentada	Subjectes: 16
Seq. 1 "Doraemon"	9
Referència global (i Seq. 1+Seq.2)	4
Seq. 2 "Perduts ..."	3

A més seqüències visionades, més significació ens donaria l'ordre de les seqüències en les respostes. Com que el visionat s'ha fet de dues seqüències, no resulta pertinent interpretar aquests resultats només en funció de l'efecte memòria (ordenació segons l'ordre del visionat).

Resulta més rellevant destacar els tres únics casos en què no s'ha respectat aquest ordre, ja que se surten de la pauta d'ordenació previsible. Tots aquests casos s'adrecen a expressar majoritàriament i espontània un rebuig cap a la violència dels continguts de la Seqüència 1 ("Doraemon").

5.2.1.2. Orientació de la primera aprehensió dels Subjectes

La gran majoria dels infants entrevistats manifesten una acusada sensibilitat i, en general, un rebuig notable, de la representació de la violència ficcionalitzada així que s'acaba el visionat. Aquesta dada reforça la posició d'aquells crítics que assenyalen que els públics en general realment prefereixen veure pel·lícules i programes de televisió *sense* violència (Buckingham, 2002: 144).

En la nostra recerca, cal parar atenció, altra vegada, a la informació donada als Subjectes, que es referia estrictament a un treball sobre el que els infants miren a la televisió. Recordem que en cap cas se'ls introduïa la noció de violència, menys encara en una primera pregunta oberta formulada després del visionat amb un enunciat genèric com "¿Què t'ha semblat el que has vist?". D'aquí el valor d'aquestes primeres impressions.

Taula 2. Orientació de la primera aprehensió

1a. Aprehensió: Orientació	Subjectes: 16
Reconeixement violència	5
Criteris de gust	4
Coneixement previ	4
Narració de la trama	3

Des de la perspectiva dels efectes de reducció o catàrtics (particularment els estudis de Copelan i Slater (1985) i Feshbach i Singer (1971)⁸⁰), hi hauria qui interpretaria aquestes dades com una constatació que **els menors es troben més ben preparats per alliberar-se dels seus sentiments negatius a través de les pel·lícules o els programes de televisió.**

Al nostre parer, si analitzem aquestes primeres impressions del visionat en funció del reconeixement dels continguts de violència, el resultat és molt més interessant que l'anàlisi estricta de l'ordenació de les respostes.

5.2.2. Continguts del discurs

5.2.2.1. Impressió global

Hi ha un equilibri molt remarcable entre la impressió negativa (9) i la positiva (7). Aquest equilibri no es veu afectat per cap de les variables observades (sexe, edat; titularitat escola).

Taula 3. Impressió global

Impressió global	Total	Nen	Nena	7 anys	11 anys	E. Pública	E. Concertada
Positiva	7	S1, S3, S15, S16	S12, S7, S14	S1, S3, S7	S12, S14, S15,	S1, S3, S12	S7, S14, S15, S16

⁸⁰ Vegeu'n també els comentaris a García Galera, C. (2000:91).

					S16		
Negativa	9	S11, S10, S6, S8	S2, S4, S9, S5, S13	S2, S4, S6, S5, S8	S11, S10, S9, S13	S2, S4, S11, S10, S9	S6, S5, S8, S13

5.2.2.2. Motius de les impressions

Tot i que en la “Impressió global” apareixien lleugerament per sobre les impressions negatives, **els motius de les respostes indiquen el doble de motius desfavorables (24) que favorables (12).**

Taula 4. Motius de les impressions (I)

Motius impressions	Total		Total
Favorables	12	Desfavorables	24

A partir de la nostra experiència, estem d’acord amb Tisseron (2002) que **les verbalitzacions tenen un efecte mobilitzador particularment interessant i beneficiós pel que fa a les emocions negatives**, ja que allunyen el Subjecte del mutisme o de l’impacte paralitzador. Per la seva banda, les investigacions que Buckingham ha realitzat li han permès observar **diverses estratègies que els infants desenvolupen davant dels sentiments desagradables que els produeix el material de ficció**. Aquestes estratègies van des del **rebuig directe** (negar-se a mirar o, ambigüament, amagar-se darrera un sofà) **fins a formes de control psicològic** que els permeten contraposar-hi pensaments “bonics” o reconèixer i desvelar els mecanismes narratius, ficticials i els recursos de producció que conformen la “il·lusió de realitat” (Buckingham, 2002: 152). Aquesta estratègia també l’hem reconegut entre els nostres Subjectes, sobretot entre els de més edat.

Taula 5. Motius de les impressions (II)

Motius favorables:	Seq. 1 i 2	Total: 12	Nen	Nena	8 anys	11 anys	E. Pública	E. Concertada
Acció amb intriga	1	4	S1, S16	S12, S14	S1	S12, S14,	S1, S12	S14, S16

Acció amb violència mortal	2	1	S3 S3, S16		S3	S16	S3	
Acció còmica amb violència domèstica (maltractar nen)	1	3	S15, S16	S7	S3, S7	S16	S3	S7, S16
Coneixement previ programa/ format i gènere	1&2	4		S12, S7	S7	S12, S15, S16	S12	S7, S15, S16

Motius desfavorables:	Seq.	Total	Nen	Nena	7 anys	11 anys	E. Pública	E. Concertada
Violència domèstica (discussió pares)	1	10	S1, S3 S11, S6, S8	S2, S4, S12, S5, S14	S1, S2, S3, S4, S6, S5, S8	S11, S12, S14	S1, S2, S3, S4, S11, S12	S6, S5, S8, S14
Violència domèstica (maltractar nen)	1	4	S10,S15	S9, S14		S10, S9 S14, S15	S10, S9	S14, S15
Violència mortal	2	9	S1, S10, S6, S8	S2, S4, S9, S5, S13	S1, S2, S4, S6, S5, S8	S10, S9, S13	S1, S2, S4, S10, S9	S6, S5, S8, S13
Violència Segrest	2	1		S13		S13		S13

Els beneficis d'aquestes verbalitzacions estan directament emparentats amb la capacitat d'associació dels individus. Des de la nostra perspectiva d'anàlisi, ens resulta molt oportuna la puntualització que les verbalitzacions mobilitzadores no requereixen

necessàriament la capacitat de parlar sobre les pròpies emocions, sinó la capacitat del Subjecte d'elaborar un discurs sobre les imatges.

Semblaria, en conseqüència, que parlar a partir de determinades emocions desagradables com ara l'angoixa, la por, la còlera o la vergonya ajuda els infants a dirigir i organitzar els possibles efectes que poden tenir en ells. En la recerca dirigida entre el 1997 i el 2000 per Tisseron sobre una mostra d'un centenar d'infants parisencs entre onze i tretze anys, el 84% dels infants que havien vist imatges violentes formulaven una emoció amb paraules; en canvi, el 60% d'aquells que havien visionat imatges neutres no ho feien (Tisseron, 2002: 45). Des d'una mirada quantitativa es pot mesurar la capacitat d'associació en el discurs, d'acord amb una capacitat de parlar poc o molt, que depèn de factors de personalitat, del tipus d'imatges que han vist, entre altres⁸¹. La mirada qualitativa hi aporta la manera que tenen aquests subjectes d'esprémer i expressar les seves emocions, de posar-hi paraules a aquestes emocions. Anem avançant en aquesta direcció.

a. Motius de les impressions favorables

Els motius de grat que han expressat els Subjectes s'han agrupat en les següents categories: acció amb intriga, acció amb violència mortal, acció amb violència domèstica (maltractaments fora de camp contra el nen), coneixement previ del programa, format o gènere.

S1, 232- M'ha agradat aquella *pel·li* que no era de *dibujitos*, que la voldria veure tota...perquè era molt emocionant, semblava així de robatori però no era de robatori.

S12, 365- *Pues* la primera més de...més de riure, la segona més d'intriga.

S15, 317- Val, mm, els dos trossos eren de baralles i , *bueno*, i discussions. El primer era "Doraemon" i el segon era una *pel·li* que no tinc ni idea del que és (...)

S15, 341- M'ha agradat més el primer, potser perquè ja el conec, el Doraemon...

⁸¹ Tisseron (2002: 47) observa com la capacitat d'associació no canvia el tipus d'emoció experimentada. Els infants que parlen menys no experimenten de manera notable més emocions inhibidores del pensament com ara la vergonya o l'angoixa.

Només en un cas dels setze es manifesta grat per la presència de violència mortal, tot i que el Subjecte s'hi refereix parlant de les ferides per arma, sense explicitar si per a ell se'n deriva una conseqüència de caràcter letal.

Els tres únics subjectes que manifesten grat respecte a la violència contra el nen ho fan des del reconeixement explícit i inequívoc de la inversemblança de l'acció.

O, 261 - I això t'ha agradat, *lo* de que el tirin, i que siguin els pares que el tirin, també t'ha agradat
S3- Sí
O - I què creus, s'ha fet mal o què?
S3- Crec que sí (*mig rient*).
(...)
S3- Que tirin al Nobita no (pot passar) (...) 347-Perquè si no es trencaria la paret i es faria mal, també.

Una certa comicitat de l'acció potencia l'efecte desdramatitzador de l'escena. Aquestes dades ens semblen de rellevància i estarien d'acord amb aquelles recerques que demostren que **als infants i als adolescents els poden agradar els programes televisius o les pel·lícules en què hi ha violència només quan té un altre atractiu:**

“...l'humor, la fantasia o un bon guió que explica –i no necessàriament justifica- el perquè de la violència que hi apareix”⁸². (Albero, M. (2005: 84))

La comicitat, en canvi, no els funciona a l'hora de considerar la discussió dels pares que precedeix l'acció.

O- (...) I hi ha alguna cosa que t'hagi agradat del què hem vist?
S8, 298 - El “Doraemon”.
O- El “Doraemon” sí? Què passava en el “Doraemon”?
S8, 300 - Que s'enfadaven els pares...a *lo* que s'enfadaven no.

⁸² El text pertany al resum en article d'un estudi realitzat entre 97 adolescents de 2n i 4t d'ESO de Catalunya per entendre fins a quin grau l'adolescent és un interpretador actiu dels missatges que sobre la violència i el sexe li arriben a través de la televisió i d'on vénen els referents que utilitza per fer aquesta interpretació.

Aquests resultats contradiuen d'entrada aquelles observacions generalitzadores i algunes recerques que acusen indefectiblement l'efecte distanciador que provoca la presència de violència des de la comicitat. Al nostre parer, aquestes observacions, si més no, s'han de matisar. Creiem en base a les dades sobre motius de les impressions que **els infants manifesten el seu desgrat davant aquelles situacions amb violència, ficcionades i tot, que els són pròximes en la vida real, ni que sigui com a imaginaris de por**. El riure pot tenir, entre altres, un efecte alliberador, com hem vist en el marc teòric en recollir de Peter L. Berger aquesta facultat d'emigració fora de la realitat de la vida quotidiana (Berger, 1997:42). Però aquest alliberament pot ser un efecte transitori, que expulsa momentàniament les nostres pors més profundes. **En el cas dels infants, ens ha semblat observar que aquest efecte alliberador del riure és menys perdurable i, fins i tot, escàs**. Coincidim parcialment amb Alberó quan observa que, als infants, la violència televisiva no els importa quan està embolcallada de fantasia, quan té com a objectiu la crítica social en clau d'humor i quan es representa en forma de dibuix animat (Alberó, 2005:85). Coincidim quan Alberó, com també fa Millwood⁸³, destaca que:

“En canvi, els afecta la violència que relata situacions que poden passar a la vida real o que han passat i són molt conscients del patiment de la víctima, no només el físic, sinó també l'emocional.”(Alberó, 2005: 85)

En la nostra recerca, les dades indiquen que, **malgrat la presentació en forma de dibuix animat i la comicitat, la discussió entre els pares genera un ampli rebuig entre els infants**.

S3, 270- (No m'agradava) Que s'estaven barallant els seus pares.

⁸³ Coincidim plenament amb Millwood (2004) i parcialment amb Alberó (2005), exemples rellevants en dos entorns diferents, com són les seves respectives recerques amb infants a Anglaterra i Catalunya.

b. Motius de les impressions desfavorables

Els motius de desgrat s'han reunit d'acord amb les següents categories: violència domèstica (discussió entre els pares), violència domèstica (maltractaments- fora del camp visual- contra el nen), violència mortal, violència amb segrest.

S1, 353- *Lo* del “Doraemon” i l’altre m’ha agradat, però allò que s’estaven barallant així no m’ha agradat molt perquè no es poden *esbarallar* marit i....(muller).

S2, 260- Mai havia vist que uns pares s’insultaven així.

S4, 246- Perquè no m’agrada que cridin.

O- (...) T’ha agradat alguna cosa del que has vist?

S13, 312 - El “Doraemon” una mica, *lo* altre no gaire....

O- Una mica violent, sí? per què?

S13, 306 - Home, perquè han segrestat una noia i han, han, *bueno*, han matat un senyor, una tribu no sé i no sé...

Com a motius de desgrat destaca la violència domèstica en una relació de 14 a 9 respecte a la violència mortal. Dins de la violència domèstica hi hem inclòs dues situacions que els subjectes discriminen, la discussió entre els pares (10/24) i els maltractaments contra el nen (4/24). **La proporció entre nens i nenes és idèntica entre aquells que expressen el seu malestar cap a les dues formes de violència domèstica.**

S12, 358 - A mi el que no m’agrada molt és que, del Doraemon, posin així una mica imatges dels pares barallant-se i així...no m’agrada molt! Tampoc no tot són flors, violes i així però no m’agrada molt.

S15, 422 - Si volen que es discuteixin, que es discuteixin...

O- *Vale*.

S15, 424 - ...però el Nobita que no el tirin...

O- Que no el tirin així...I de l’altra història?

S15, 426 - ...que li diguin “No t’hi fiquis” i punt.

(...)

S15, 371 - (...) Els, tots dos, el pare i la mare són dolents.

O- Són dolents. Per què?

S15, 373 - *Bueno*, són bons, però en la discussió els dos són dolents...

O- Si, si..

S15- ...perquè, no sé, i el pobre Nobita, allà intentant-los calmar i ells “Ah! Puf”, *l’emputgen* cap a fora.

Finalment, podem concloure que en la nostra recerca, **els infants expressen el seu màxim sentiment de desplaer cap a les formes de violència domèstica que són comparativament més lleus** (discussió entre els pares) **i eminentment de tipus verbal i psicològic** (encara que també físic en l’acció fora de camp de l’empenta contra el nen), tot i que el format són dibuixos animats i el registre còmic. No hi ha cap Subjecte que sigui favorable a la violència verbal i psicològica present en la discussió entre els pares.

En contrastar aquestes dades amb les d’intensitat de la violència, s’observa que els infants consideren com a manifestació més greu de les violències representades la de caràcter mortal. No hi ha equívocs, sobretot entre els de menor edat.

De fet, **els infants de la franja dels set anys doblen els de major edat a l’hora de considerar com a motius desfavorables** la presència de violència domèstica (referida exclusivament a **la discussió entre els pares**). En canvi, en aquesta franja d’edat inferior no apareix cap motiu desfavorable cap a la violència domèstica referida al maltractament del nen, mentre que als onze anys n’apareixen quatre. Semblaria que per als més petits el focus d’atenció està més dirigit cap a la discussió entre els pares. ¿Podria ser que els més petits no contemplin en el seu imaginari de proximitat la por dels maltractaments infligits pels progenitors, i sí, en canvi, les discussions entre aquests mateixos adults? ¿Aquesta possibilitat ha de ser necessàriament una projecció del que viuen? A falta de més dades sobre la vida

familiar dels Subjectes, ens hem de referir estrictament a la por del conflicte entre adults com un dels elements substancials de l'imaginari dels infants més petits.

Entre els de major edat, s'expressa un sentiment de desproporció entre una víctima jove i uns adults, que a més són els pares, que potencia la pertorbació en els Subjectes i el seu rebuig. **Tot i pensar que la violència més greu és la de caràcter mortal, tots, grans i petits, adrecen el seu disgust cap a la violència domèstica.**

Particularment entre el grup de 11-12 anys, semblaria com si es manifestés un rebuig cap a les estratègies d'espectacularització de la violència, aspecte que no és tan denunciabile en els relats que per als infants són més marcadament "de gènere"⁸⁴. **La preocupació dominant per un tipus de violència que els infants reconeixen que no és la més greu, creiem que s'ha d'emmarcar en la percepció de proximitat de les situacions representades respecte a la vida real.**

5.2.2.3. Tipus d'emocions expressades en relació a la presència de violència ficcional

Els resultats expressen majoritàriament emocions desplaents.

Taula 6. Tipus d'emocions expressades

Emocions:		
1.	Incorrecció (disgust, incomoditat)	17
2.	Desproporció	8
3.	Pena	4
4.	Diversió	3
5.	Gust per l'acció i el suspens	3
6.	Injustícia	2
7.	(Indignació per la) Impunitat	1

L'emoció que destaca per sobre les altres és la que agrupa els sentiments d'incorrecció, expressada

com a disgust i incomoditat. En fer l'observació exclusivament des d'aquesta emoció

⁸⁴ Vegeu Buckingham, 2002: 152

majoritària, ens seguim trobant amb una majoria de mencions referides a la violència domèstica (10) , seguida per la mortal (6).

Com a segona emoció ens trobem amb la desproporció com a sentiment envers la presència de violència, sobretot cap a la violència mortal, encara que també cap a la discussió dels pares.

En tercer lloc apareix la pena, orientada en tots quatre casos cap a la víctima (o el seu jove parent) de l'acció mortal.

Altres emocions són, en ordre decreixent, la diversió, empatada amb el gust per l'acció i el suspens; la injustícia i la indignació per la impunitat.

En cap cas hem detectat símptomes d'insensibilització respecte a la presència de violència. Aquesta conclusió és coincident amb la recerca d'Albero feta entre adolescents de 12 a 16 anys, el tram d'edat immediatament superior al de la nostra mostra:

Un altre aspecte que reflecteix l'estudi és que els i les adolescents, a pesar d'haver vist tants actes violents de ficció a la televisió i als jocs d'ordinador, no presenten símptomes d'insensibilització davant de la violència. Es podria dir, fins i tot, que la televisió sembla actuar com a vehicle de conscienciació de la violència a la vida real (Albero, 2005: 84)

Heus aquí una possible influència virtuosa de la televisió, fins i tot de la representació de la violència. Un cas apart seria el d'aquells infants que conviuen amb la violència. Aquí estudis com el de Morrison (1999), adreçat a públics de totes les edats, i el d'Albero (2005: 84), adreçat a adolescents, assenyalen que a alguns dels subjectes de llurs mostres que viuen la violència en el seu entorn quotidià els afecta molt més profundament aquesta violència que no pas qualsevol acte violent vist a la televisió.

5.2.2.4. Emocions expressades en relació al tipus de violència

El tipus de violència que suscita més sentiments cohesionats sota la idea d'incorrecció és la violència verbal, seguida en segon lloc per la violència física mortal, tant des del sentiment d'incorrecció com de desproporció.

Taula 7. Emocions en relació al tipus de violència

Emocions en relació al tipus de violència:	Violència verbal	V. psicològica	V. Física (segrest)	V. física (mortal)
Incorrecció (disgust, incomoditat)	10		1	6
Desproporció	2			6
Pena				4
Diversió		3		
Gust per l'acció i el suspens				3
Injustícia		2		
(Indignació per la) Impunitat				1

Si fem una valoració conjunta de tots els tipus de violència sense discriminar tipus d'emocions, apareixen un total de 25 mencions a la violència física (26 si hi afegim el segrest). Si volem registrar només les de desgrat ens quedariem amb 17 mencions. En segon lloc apareixerien aquí les formes de violència domèstica del corpus audiovisual, que agrupen la violència verbal i la psicològica, amb un total de 17 mencions. Si volem registrar només les de desgrat ens quedariem amb 14 mencions.

5.2.3. Factors que condueixen a una Alta resposta Emocional dels Subjectes vers la violència ficcional

Pel que fa a la rellevància de les variables (edat i gènere dels Subjectes i tipus de titularitat de l'escola/entorn social), la de l'edat apareix com la més significativa.

5.3.3.1. Edat dels Subjectes

L'edat sembla jugar a favor d'un exercici més sofisticat de la competència espectral, tal com ho reflecteixen les dades referides al coneixement de les convencions de format i de gènere. En recerques anteriors⁸⁵, l'edat dels subjectes preadolescents ja havia aparegut com la variable que indica que la franja superior (11 i 12 anys) demanda continguts televisius més elaborats i menys estereotipats i simplificadors. Aquesta mateixa franja d'edat és la que presentava una tensió latent pròpia del reconeixement de la “correcció política”, tensió entre el rebuig de la presència de violència en la ficció televisiva i la fascinació pels relats amb violència.

Tal com hem anat sostenint, si la violència televisiva ha experimentat canvis des del punt de vista de la seva representació formal i estètica, aquest aspecte ja ha de fer que ens interroguem sobre els possibles canvis de percepció en els propis espectadors. Sabem per testimonis històrics, que les primeres projeccions de cinema provocaven el pànic entre el públic espantat per l'arribada d'un tren, o la mofa entre els membres d'una tribu africana en creure que la imatge ampliada d'una mosca reflectia l'immens tamany real de les mosques de la llunyana Europa. **Quan analitzem un paràmetre com l'edat dels espectadors infantils, potser els nostres dubtes sobre la seva percepció s'han d'adreçar més que cap a un “efecte” desensibilitzador cap a un major i, com dèiem, més sofisticat coneixement de les estratègies del relat audiovisual.** I, com apunta Buckingham, seria lògic pensar que cada vegada serà menor l'edat en què aquests joves telespectadors sabran “gestionar” les convencions de la representació ficcional de la violència.

“A medida que cambian las convenciones del realismo, también lo hacen las expectativas del público, y también sería razonable esperar que, con el paso del tiempo, disminuya la edad en que los espectadores puedan “manejar” este material

⁸⁵ Vegeu Busquet, J. (coord.), Aran, S., Barata, F., Medina, P., Morón, S. (2002: 110).

potencialment perturbador. En este sentido hay que interpretar los elementos de exceso, humor y afectación característicos de muchas representaciones actuales de conductas violentas; permiten que las películas proporcionen emoción y excitación, al mismo tiempo que dejan que el público se ría de los hechos exagerados e inverosímiles que presentan.” (Buckingham, 2002: 145).

5.2.3.2. Titularitat de les escoles/entorn social

La falta de rellevància dels dos tipus de titularitat, pública i concertada, de les escoles no ens ha sorprès. En el capítol metodològic ja havíem explicat que la nostra recerca no buscava dos models culturals i socioeconòmics extrems que poguessin desvirtuar una mostra limitada pel que fa al nombre de subjectes investigats. Tot i això, experiències anteriors⁸⁶ en cinc escoles públiques de la ciutat de Barcelona i amb una mostra més extensa (48 infants d'entre 7 i 12 anys organitzats en *focus group*), i amb voluntat manifesta de representar els contrastos socioeconòmics i culturals, ja ens havien permès observar com aquestes diferències no afloraven en la capacitat d'interpretació de la violència representada dels infants.

A la mateixa conclusió arribava Tisseron en treballar amb un centenar d'infants entre 11 i 13 anys de cinc escoles de la regió parisina, entre els anys 1997 i el 2000.

En definitiva, en el nostre estudi, l'origen social dels infants entrevistats no intervé en cap dels resultats. Els infants crescuts en un entorn socialment desfavorit no manifesten en particular una predisposició menor a parlar sobre el que experimenten davant les imatges que aquells que han crescut en entorns socials més afavorits. I les emocions i representacions d'acte que proposen no són diferents, sigui quina sigui la situació individual com grupal.⁸⁷ (Tisseron, 2002: 123)

⁸⁶ Busquet, J. (coord.), 2002.

⁸⁷ “Enfin, dans notre étude, l'origine sociale des enfants testés n'intervient dans aucun des résultats. Les enfants issus de milieux socialement défavorisés ne manifestent pas en particulier une aptitude moins grande à mettre des mots sur ce qu'ils éprouvent face aux images que ceux qui sont issus des milieux socialement favorisés. Et les émotions et représentations d'acte qu'ils proposent ne sont pas différentes, ni en situation individuelle, ni en situation de groupe”.

Tisseron adverteix que els seus resultats són sensiblement diferents dels de recerques amb altres protocols i que, per tant, valdria la pena continuar i ampliar les mostres per fiançar aquests valors. La disparitat de resultats s'observa en moltes recerques anteriors: així com Noble (1975) observava clares diferències entre classes socials respecte a l'impacte de la televisió, Feshbach i Singer (1971) no les poden confirmar. Tisseron també fa una segona precisió respecte a la conclusió general que els infants d'entorns socials afavorits i els desfavorits presenten una mateixa capacitat d'elaboració verbal de les respostes. Aquest aspecte comú només té un contrast entre els infants que pertanyen a famílies de categories socioprofessionals intermèdies que manifesten, davant d'imatges neutres, una major capacitat de verbalització. Com apunta aquest autor, la pregunta més important a formular-se és **en quina mesura la capacitat d'associació, de parlar de, pot mantenir-se en els infants quan els seus entorns quotidians no els ho sol·liciten**. La manca d'encoratjament i de pràctica pot provocar una certa atrofia de les capacitats. Aquí sí que determinats entorns poden afavorir més possibilitats per als infants de trobar interlocutors disposats a parlar amb elles i ells.

D'altra banda, tal com havíem observat en estudis com els de Blau i Blau (1982), com més disparitat d'ingressos hi ha en una mateixa comunitat, més alts són els nivells de violència. Garrido Lora (2001) ho resumia amb la conclusió que la desigualtat econòmica es presenta com una font important d'estrès social. **Nosaltres preferim posar l'accent en la noció de desigualtat, no en la de pobresa**. Ens expliquem, la dada rellevant ens sembla que no està en el tenir "poc" sinó en el tenir "menys". La pobresa no té una incidència com a valor absolut sinó com a valor relatiu. Si, com deia Rojas Marcos, la misèria no genera violència, aquí nosaltres precisàriem que és la violència (estructural, particularment) la que pot generar violència.

5.2.3.3. Gènere dels subjectes

Pel que fa al gènere dels subjectes, aquí hem de reconèixer-nos sorpresos. **Nens i nenes no han resultat gens diferents en les seves respostes i comentaris.** ¿Com ens podem explicar que el gènere no aparegui com a factor de rellevància, quan ho és en moltes recerques? Essencialment, creiem que aquest fet respon a dos factors:

. d'una banda, hem treballat amb nens i nenes preadolescents, en una etapa prèvia a la presència de “marcadors” diferenciadors de gènere;

. d'altra banda, fins i tot entre públics adolescents, caldria fer una distinció fonamental entre el tipus d'emocions que es desvetllen i la manifestació d'aquestes emocions.

Aquesta distinció sovint s'invisibilitza en els grans titulars de recerques amb escassa mirada etnogràfica. Tisseron ens mostra a partir de la seva pràctica i de resultats empírics, que **les noies tenen les mateixes emocions que els nois davant la representació de la violència, però a l'hora de gestionar aquestes emocions hi intervenen els aprenentatges sexuals que tenen una clara amplificació social.** Les unes i els altres tindran davant la representació de la violència actituds d'acord amb el què socialment s'espera d'ambdós gèneres. De les noies, en general, s'esperaren actituds de pacificació i fins i tot de submissió; dels nois s'esperen actituds de lluita i fugida.

“(els nois i les noies)... ténen maneres ben diferents de gestionar llur estrés i els fantasmes que hi són associats. D'entrada, les noies s'avèrent (?) a tenir, entre els 11 i els 13 anys com a mínim, una capacitat d'associació més gran que els nois, però elles només es mobilitzen en situació de perill.”⁸⁸ (Tisseron, 2002:122).

⁸⁸ “...(les garçons et les filles) les uns et les autres ont des façons bien différentes de “gérer leur stress” et les fantasmes qui leur sont associés. Tout d’abord, les filles s’avèrent avoir, à 11-13 ans tout au moins, une capacité d’association plus grande que les garçons, mais elles ne mobilisent celle-ci qu’en situation de danger.”

Paradoxalment Tisseron observa en les seves conclusions que aquesta mena de profecia es veu autocomplerta quan les imatges tenen un caràcter neutre; si s'han visionat imatges amb violència, les noies depassen les actituds conciliadores i expressen mobilitzacions de fugida i lluita igual que els nois.

“Elles també presenten un abandonament de determinats aprenentatges sexuals. Davant les imatges no violentes, (les noies) tenen en efecte actituds de submissió i de pacificació que responen a les expectatives socials sobre elles. En canvi, confrontades a imatges violentes, elles abandonen aquesta especificitat i mobilitzen talment com els nois les representacions de lluita i de fugida.”⁸⁹(Tisseron, 2002:123)

Finalment, els factors que hem observat que intervenen en les variacions d'individu a individu en les respostes emocionals a la violència ficcional són:

- l'edat
- la maduresa i personalitat de l'infant
- la predisposició a reflexionar i dialogar sobre l'experiència televisiva
- el reconeixement de les estratègies de producció i narratives televisives

Altres factors que estan presents en la primera part de l'entrevista (hàbits i preferències de consum televisiu) són:

- l'exposició personal a la violència mediàtica
- l'entorn del visionat habitual

D'acord amb l'anàlisi dels resultats de la nostra mostra, com dèiem, no han aparegut com a rellevants factors com el gènere dels Subjectes ni la titularitat de les escoles. Aquest aspecte topa frontalment amb recerques que destaquen que les diferències de gènere i condició social

⁸⁹ “Elles présentent aussi un abandon de certains apprentissages sexuels. Face à des images non violentes, elles ont en effet des attitudes de soumission et de pacification qui répondent aux attentes sociales sur elles. En revanche, confrontées à des images violentes, elles abandonnent cette spécificité et mobilisent autant de représentation de lutte et de fuite que les garçons.”

intervenen en la percepció de la violència. Al nostre país, encara hi ha un nombre escàs de treballs de recerca aplicada i encara menys de caràcter qualitatiu. Un dels estudis més referenciats és el de García Galera (2000), realitzat a partir de qüestionaris a 445 nens i nenes entre 8 i 12 anys. Les nostres divergències respecte a aquest estudi no responen exclusivament a diferències metodològiques. Ens resulta sorprenent que l'autora, que assenyala com la inferioritat de classe social sembla incrementar les conductes agressives, conclou que per al 10% dels infants de la seva mostra que presenten trets o potencial agressiu, la televisió és la responsable d'aquesta major agressivitat. Ras i curt. Potser s'hi haurien d'incorporar matisos com els que recull Clemente (2000: 153):

....” es muy probable que el niño sea más vulnerable a los efectos de la televisión si su familia y otros agentes de socialización tienen una débil influencia sobre él (León, Cantero y Gómez, 1997: 41) ”

Podríem assajar una explicació a aquesta notable diferència en els resultats amb tres raons:

1. la gran majoria són recerques que privilegien, si no atenen en exclusiva, els aspectes quantitius sobre els qualitius
2. la mostra d'individus acostuma a incloure-hi edats adolescents
3. la mirada investigadora està particularment atenta a descobrir clares i manifestes divergències en els perfils de la mostra més que en la complexa interpretació dels seus mecanismes de comprensió del missatge amb violència.

Les nostres conclusions estan en la direcció dels resultats que apunten les recerques o plantejaments que van més allà del recompte de conductes agressives immediates i s'aproximen a l'anàlisi d'aspectes (psico)socials i interpersonals, com podrien ser les

dinàmiques familiars. Precisament a partir de les dinàmiques familiars s'estructura la tesi doctoral de García Muñoz (1996), que incorpora l'estudi qualitatiu (entrevista en profunditat, taula rodona i observació participant) a l'estudi de la relació entre infants i hàbits televisius. Aquí la mirada sobre 18 famílies de l'àrea metropolitana de Barcelona busca la relació entre tipus de nucli familiar (família autoritària, democràtica, decisió rotatòria, sobirania) i els processos de negociació familiar a l'hora de decidir la selecció de programes televisius. El que la realitat mostra sovint és el contrast entre el *desideratum* d'una paternitat responsable, allò que diversos estudis (Holman i Braithwaite, 1982, Buckingham, 2002) designen com a "tendenciositat de desitjabilitat social", i el grau efectiu de control exercit sobre els fills.

"Las explicaciones idealizadas del control paterno a menudo empiezan a resquebrajarse cuando se pide que se hable de la realidad y los acuerdos de la vida familiar."
(Buckingham, 2002: 149).

Quan ens referim a l'entorn del visionat ho fem, doncs, des d'aquesta atenció a l'ambient familiar, i com a factor que interpel·la sobre l'ús de la imposició i l'agressivitat en la resolució de conflictes interpersonals. Recordem aquelles precisions de Milavsky, Kessler, Stipp i Rubens (1992) que ens han servit en altres ocasions davant la contundència dels enfocaments unifactorials:

1. La majoria d'infants no són "antisocials" –malgrat el que es pugui desprendre de la lectura d'algunes investigacions-;
2. En infants molt petits, les conductes agressives tenen poc a veure amb possibles efectes televisius;
3. En determinats casos, pot haver-hi una certa relació entre exposició a la violència i conductes agressives, però de manera puntual en el temps i sense que això comporti necessàriament una relació de causalitat.

5.3. Model d'interpretació II: La comprensió

5.3.1. Influència de les estructures i processos cognitius del subjecte en la (re)construcció de l'objecte televisiu (sobretot pel que fa a l'activació de les convencions de gènere narratiu, els mecanismes de realisme i el reconeixement dels processos de producció audiovisual).

5.3.1.1. El realisme

a/ ¿Els infants entenen la noció de realisme en les imatges?

Dels comentaris dels infants entrevistats s'infereix que **la noció de realisme és un atribut de “realitat”, i en les imatges s'aplica a “tot allò que pot passar”**.

Diversos estudis han observat que la noció de realitat comença a formar-se en l'etapa preescolar, cap als tres anys. En aquest moment s'inicia una certa distinció entre la forma dels objectes i com són aquests objectes en la realitat. Als quatre anys, aquesta distinció es comença a aplicar a la televisió, en diferenciar l'objecte televisat i el corresponent objecte real. En aquesta etapa s'entén la diferenciació entre “el real” (actors humans) i “l'irreal” (dibuixos animats) (Dorr, 1983).

Pel que fa a l'etapa que ens ocupa, es considera que entre els sis i els onze anys els infants incrementen l'objectivitat en els seus judicis (García Galera, 2000: 127). Així com els investigadors coincideixen en el grau de realitat que els infants atribueixen als personatges (distingeixen l'ofici d'actor), **no hi ha tant de consens pel que fa a l'anomenat realisme social. Aquí alguns programes que s'entenen com a no reals poden ser jutjats com a reals pels espectadors** –no necessàriament infants- **si hi reconeixen semblances amb personatges o fets de la seva vida real**. Més enllà de les divergències entre investigadors, els nostres resultats indiquen que la distinció de realitat televisiva té una dimensió en els espectadors infantils que depèn dels judicis que projecten sobre el significat i proximitat del contingut. A

més proximitat de la representació amb la realitat immediata dels subjectes, més percepció de realisme (social), com veurem en els següents apartats.

b/ ¿Estableixen distincions o una gradació de nivells de realisme?

Els infants de la nostra investigació estableixen **una gradació de tres nivells de realisme**: el més real és allò que ells han vist que passa (testimoniatge directe); en segon lloc fan esment d'allò que han vist vicàriament, principalment a les pel·lícules i a les notícies o que no han vist però coneixien perquè n'han sentit a parlar, essencialment als adults; en últim lloc situen tot allò que podria passar perquè no és del tot impossible en termes racionals però que saben ni directament ni indirectament que passi (allò gens habitual).

Taula 8. Nivells de realisme

<i>Nivells de realisme</i>	Discussió pares	Maltractaments nen	Nen surt “volant” contra paret/ un gat del futur...	Discussions tribals/ segrest	Mort per armes
1. Allò que passa	S3, S11, S14, S15	S9 (“hi ha mares q renyen molt els seus fills”)			S11, S8 (“algú q vol matar a un senyor i el mata...passa”)
2. Allò que pot passar	S10, S12, S7, S6, S5,	S6 (“al final el treuen de la porta, el treuen”)		S5	S5, S8 (“Si q. Pot passar q els pares s’enfadin i el nen..”)
3. Allò que podria arribar a passar	S8 (“pot passar q els pares s’enfadin...”), S13	S13 (q. maltractin el nen, com l’han tirat”), S16 (“no, no crec, pq un pare tiri a un nen, bueno, si, els pares que maltracten als nens, si, però no és normal”)		S9, S7, S6 (“és difícil q puguin matar algú amb una pistola i q comencin a barallar-se i.. (...).normalment no hi ha nois q segrestin a ningú”), S13, S14,	S10, S12, S9, S7, S6, S13, S14, S16

				S15, S16	
4. Inversemblant, irreal o fantàstic		S13 (“poden passar però aquí no, no és veritat”), S14 (“el maltractament aquest del nen, o sigui q el tiren per allà, no passa, jo crec que no”)	S2 (“quan el N. Surt disparat no pot volar així”), S3 (“pq si no es trencaria la paret”), S12, S7 (“Q et tirin a fora costa bastant”), S14 (“el maltractament aquest del nen, o sigui q el tiren per allà, no passa, jo crec que no”), S15 (“no, no m’empotren contra la paret”)		S12 (“no s’ha mort pq és un actor”)

Som de l’opinió que adults i infants no tenen una mirada sobre la realitat gaire diferent. Els infants també observen la realitat com a experiència humana en una diversitat d’àmbits. En fer una adaptació de l’anàlisi d’ Alfred Schütz (1962)⁹⁰, ens apareixia la seva idea de “realitat primordial” com la que aquí els infants entenen com a realitat de la vida humana, aquella que dèiem que ens resulta “la més real de totes”. Aquest és el real del testimoniatge directe que expressen els infants. Després hi ha aquells “subuniversos” de William James, aquelles fugues de la realitat primordial que o bé la reforcen (la realitat que els infants viuen vicàriament a través d’altres, principalment de les experiències adultes o del que els transmeten els mitjans de comunicació) o bé la qüestionen o bé permeten evadir-se’n (el que els infants expressen com a allò gens habitual). Per a altres autors, com Egoﬀ (1981:80) la fantasia és el descobriment del real dins l’irreal, de l’allò creïble dins l’increïble, del fidedigne en el no fiable. La fantasia com a literatura de la paradoxa. Hi ha qui observa que la imaginació, entesa com a habilitat per utilitzar la fantasia o somiar desperts, pot estar en la base del tipus de resposta sublimadora dels infants davant la violència en la televisió:

⁹⁰ Vegeu al capítol II, “Modes de representació: el rebuig a la litúrgia de la ficció”.

“De hecho, aquellos niños que tienen más desarrollada su capacidad para soñar despiertos suelen tener una mayor capacidad para reinterpretar sus sentimientos agresivos y utilizar su fantasía para producir un cambio de humor en ellos mismos, reduciendo así la posibilidad de mostrar exteriormente una conducta agresiva”(García Galera, 2000: 93).

Parafrasejant a Berger (1997: 42), **la diferència entre la mirada adulta i la de la infantesa rau en la radicalitat de l'emigració fora de la realitat de la vida quotidiana.** Seria, al nostre modest parer, més que una diferència essencial, una qüestió de grau.

5.3.1.2. La veracitat

Els infants diferencien entre realisme i veracitat?

El realisme faria referència als atributs de versemblança, a allò que s'assembla a la realitat i, per tant, té a veure amb criteris i tècniques de producció audiovisual. La veracitat faria referència als atributs de la veritat. Creiem que **en cap cas els Subjectes han confós les dues seqüències visionades amb la realitat ni els donen un estatus de veritat, sinó de representació.** Entre els 7 i els 11 anys, podem afirmar que els infants de la nostra mostra apliquen la distinció entre realisme i veracitat. Segurament no som tan lluny d'aquella distinció que Aristòtil imposava a la Poesia i a la Història: l'una té una exigència de versemblança de l'allò possible; l'altra la versemblança de l'allò factual⁹¹.

Algunes de les estratègies que permeten als infants reconèixer que el que han vist són representacions ficticionals recorden els anomenats *coping mechanisms* (Buckingham, 1996b). Aquestes estratègies nosaltres les hem resumit en els següents reconeixements observats:

Quadre 1. Estratègies de reconeixement de les representacions

Estratègies de reconeixement de les representacions:

⁹¹ Al capítol II, en l'apartat dedicat al “L'hostilitat cap a la mimesi: mitjà de representació:”, hem presentat un breu recorregut a l'entorn de les reflexions sobre els règims de veritat.

- el que han vist és fantasia i no realitat
- el que han vist són dibuixos animats o actors que interpreten un personatge
- el que han vist s'adscriu a un format (dibuixos animats, pel·lícula) i a un gènere (humorístic, aventures) que implica que tàcitament es generen en els Subjectes diferents expectatives en relació amb aquestes convencions de producció i narratives

A més de les estratègies comunes, els Subjectes també fan reconeixements diferents entre la seqüència 1 i la seqüència 2 :

Quadre 2. Reconeixements diferenciats entre Seqüències

Reconeixements diferenciats entre Seqüències:	
Seqüència 1 “Doraemon”	Seqüència 2 “Perduts a Àfrica”
• Representació de personatges en un entorn pròxim o reconeixible (excepte el component màgic del “gat còsmic”) • No representació d’armes • Mostració de les conseqüències de la violència contra el nen • La violència contra el nen podria passar però no de la manera com s’ha representat • Sense canvis substancials en l’expressió facial dels protagonistes	• Representació de personatges en un entorn llunyà o no reconeixible • Representació d’armes • Mostració de l’acció violenta i les seves conseqüències mortals • La violència mortal podria passar de la manera com s’ha representat • Rellevància dels canvis en l’expressió facial dels protagonistes

La tradició investigadora ha dedicat la majoria d’esforços a observar que la presència de violència en la programació televisiva incrementa la violència en els espectadors. Per cloure aquest primer bloc sobre el realisme, volem destacar la singular recerca de Feshbach (1976) en la línia contrària a la dominant, en voler demostrar que el caràcter real o no real dels programes contribueix a la reducció de l’agressivitat dels subjectes. Les conclusions que García Galera (2000: 129-130) extreu de l’estudi de Feshbach des dels efectes de reducció, ens resulten prou suggerents de cara al protagonisme d’altres paràmetres tal com farem

nosaltres, a banda de l'accent marcat sobre els possibles efectes beneficiosos de determinada presència de violència :

“. la condición de “no realidad” conseguía reducir los niveles de agresividad de los niños, sugiriendo que la nominación de “no real” actuaba como un estímulo diferenciador.

. en segundo lugar, pudo demostrar que los efectos conductuales de ver actos violentos en la televisión dependen tanto del programa como de determinadas variables de la personalidad del receptor.

. por último, Feshbach concluye que las películas y series pueden, en general, reforzar los conocimientos del individuo y que la presentación de la violencia en la televisión que termina en castigo “puede incrementar la comprensión del sujeto sobre las consecuencias negativas de la violencia y, por lo tanto, tender a reducir la conducta agresiva (Feshbach, 1976: 75)”.

El mateix any 1976, Collins i Getz havien observat en el seu estudi amb infants que existeix certa tendència en ells i elles a imitar conductes socialment acceptables i no només comportaments violents que formen part dels continguts televisius. Si ens permetem fer aquest apunt és per ponderar el dramatisme d'estudis com el que també el 1976 presenta Cline sobre el nombre de crims comesos com a resultat directe de veure violència a la televisió (García Galera, 2000: 77-78).

5.3.1.3. Les presències i les absències

a/¿ Els infants reconeixen que hi ha coses -accions, antecedents, conseqüències...- que no s'ensenyen?

Els Subjectes fan diverses referències a tot allò que no es mostra dins de les seqüències. Hem observat que **la manca d'antecedents argumentals o de contextualització narrativa d'una acció amb violència pot dificultar la comprensió, però sobretot incrementa el distanciament emocional de l'infant.**

S12- El que a mi em fa més pena és quan veus que algú que és bo, que pues que s'estima molt a no sé *quantos* i llavors va i se li mor..., això sí que fa més pena però jo, sincerament, quan veig que es mor així de cop, veig que es mor i no sé de qui és ni res de tot això, normalment no em fa pena.

D'altra banda, els Subjectes reconstrueixen o infereixen significacions d'allò que no s'ensenyà, com veurem en el proper punt. En aquest apartat val la pena destacar la investigació de Collins (1973) que, en introduir una separació temporal entre els motius, l'acte agressiu en si mateix i les seves conseqüències, arriba a les següents conclusions:

- . els infants entre 8 i 9 anys expressen dificultats en relacionar els motius, l'agressió i les seves conseqüències quan es presenten interrompudes per quatre minuts de publicitat;
- . els de major edat no presentaven aquestes dificultats;

D'aquí es pot concloure que **els infants tenen més possibilitats de considerar la conducta violenta adequada si queda aïllada tant dels motius com de les conseqüències de l'acte en si. Però alhora es pot afirmar que la socialització és un procés continuat que presenta en algunes etapes uns marcadors d'aprenentatge diferenciats, si no transcendentals.** Com hem vist, el paper de la televisió en aquest procés ha estat àmpliament debatut. Al costat d'aquelles veus que observen que la televisió sobreestimula l'hemisferi dret i, en conseqüència tindria un efecte de deteriorament del cervell de l'infant, hi ha estudis contraris com ara el de la neuropsicòloga Katharine Fite, que conclou que la televisió no retarda el desenvolupament de l'infant en cap dels aspectes fonamentals d'aquest procés (García Galera, 2000: 81).

b/ ¿¿Reconstrueixen una significació d'allò que no s'ensenyà o en fan cap inferència?

¿Fan al·lusions a mecanismes de posada en escena?

Els Subjectes ténen una evident necessitat d'atribució de sentit a determinats aspectes d'allò que no s'ensenya. Essencialment es tracta de donar sentit als antecedents i conseqüències de les accions violentes:

a/ reconstruint el que no es veu (amb la voluntat de respectar la lògica de la situació o aplicant-hi pautes habituals)

S11, 493 - Però com no ho veig, no sé com l'han enviat, potser si tipus, de vegades els dibuixos, com tot pot passar en els dibuixos, li foten un crit i *Uhhh!*, se'n va així...

S10, 428 - No sé, home, del que hem vist d'aquest tros, el de l'africà que li disparen és bastant bèstia, perquè no veig que hagi fet res, però potser començant són uns bèsties i ells també van a matar-lo...

b/ inferint una significació a allò que es veu en detalls concrets de la posada en escena (vestuari, objectes, interpretació...).

S12- (...) era una família normal, que els pares s'estaven barallant i ve el fill, se suposa que de l'escola, porta una motxilla i entra a casa molt així, a poc a poc, crec que ve de fer un examen però no ho sé, potser és una altra cosa, ve a poc a poc i els pares s'estan barallant i, i ell ha sortit volant per allà, pues algú que li deu haver llençat un cop, suposo...

S15, 368- Sí, l'agafaven, i ...un noi crec que plorava, jo he vist una cosa brillant per aquí... (assenyala la galta).

Els Subjectes accepten amb força naturalitat que les seqüències de ficció visionades (sobretot en el format de dibuixos animats) permetin salts en la cadena de causes i efectes. En alguns casos es verbalitza la necessitat de reconstruir una certa lògica en els esdeveniments. Tot i això, ens ha semblat reconèixer que els infants es deslliuren més fàcilment que els adults del règim sever de l'analogia a la qual Barthes (1977) assenyalava que estem encadenats. **Entre els infants, el respecte a la realitat no impedeix que reconeguin amb naturalitat**

unes regles pròpies de la ficció versemblant i unes altres per a la ficció fantàstica. La seqüència de pel·lícula respondria aleshores formalment a les exigències de la ficció versemblant i els infants li exigeixen més rigor o fidelitat en el respecte als conflictes del real dels quals suposadament es nodreix. Pel que fa als dibuixos animats, la ficció fantàstica permet una més àmplia exploració del territori de l'imaginari, una distinció que una altra vegada ens retorna als arguments del capítol tercer on s'afegia també la distinció entre estils de representació, més o menys figuratius.

c/ ¿Reconeixen una jerarquia en els personatges?

Les relacions entre els protagonistes és una variable àmpliament establerta en els estudis amb espectadors adults (vegeu referències a aquesta tradició a Morrison, 1999; Millwood, 2003). En el cas dels espectadors infantils també té una gran presència. En la nostra recerca hem observat com els Subjectes reconeixen clarament en la Seqüència 2 dues grans categories de personatges:

- Categoria racial: personatges blancs i personatges negres
- Categoria moral: bons i dolents

A partir de la interpretació dels fets estableixen una doble jerarquia:

- Autoritat: el cap (“aquell vell”, “el jefe”, “un senyor savi”, “una persona important”, “..al capità”, “al de la tribu”, “a l’amo de la tribu”) i la resta.
- Protagonisme: els protagonistes (“el noi”, “la noia”, “el vell”) i els altres (“el fill”, “el nét”...).

L’atribució als personatges d’una categoria moral apareix com una necessitat dels infants a l’hora d’atribuir responsabilitats de les accions violentes. Els Subjectes eviten atribuir la bondat als personatges blancs i la maldat als personatges negres. Tenen clar que els que maten són dolents, els que es barallen també, però algun Subjecte reconeix el noi blanc

que dispara com a protagonista i els protagonistes normalment són “els bons”. ¿Com s’expliquen aquesta situació? Ens trobem amb tres tipus d’explicacions: a vegades entre els protagonistes-bons hi ha un traïdor-dolent; hi ha alguna referència a un segrest per part dels africans i, per tant, hi ha una provocació prèvia; els protagonistes sempre són els bons..., encara que matin.

O- (...) I el noi que dispara?

S11, 500 - No. Sembla bo, sembla dels protagonistes.

O- Els protagonistes sempre són bons?

S11- Sí, normalment, sí ¿no?

O- *Vale, vale.*

S11- *Bueno*, de vegades pot haver-hi...dins del grup dels protagonistes, pot haver-hi un dolent, però, jo que sé, un traïdor, saps?

Si assagem de posar nom a aquests tres tipus d’explicacions, ens podríem trobar amb tres arguments:

- L’excepcionalitat
- L’atenuant
- La paradoxa

La nostra anàlisi sobre la necessitat de categoritzar en clau moral no seria completa si no tinguéssim en compte també **el poderós procés de polarització habitual en l’aprenentatge dels nens de menor edat**. Com ens explica Egan (1991), és mitjançant els parells oposats que les persones comencem a controlar el camp conceptual.

“En las etapas primitivas del aprendizaje pueden observarse muchas cosas importantes sobre el mundo en las discriminaciones de pares opuestos evidentes en la fantasía de los niños pequeños.(...) El “marco de referencia” inicial que construye el niño para tratar las percepciones de temperatura parece implicar necesariamente los momentos en que ésta

adquiere relieve, por ejemplo, cuando causa incomodidad. Cuando es templada, no la acusamos. Esta primera captación y discriminación entre lo caliente y lo frío parece una cuestión de necesidad lógica (aunque la cuestión de si los niños aprenden en primer lugar los términos “caliente” y “frío” sea empírica):” Egan (1991:134)

Més enllà de si podem mostrar de forma empírica que els infants desenvolupen llurs construccions conceptuals mitjançant el procediment de contextualització, estem d'acord amb Egan (1991) en observar la poderosa plausibilitat lògica que se segueixi un procés similar per aprendre determinades coses. **Una qüestió directament implicada és la pròpia pressió que els adults exerceixen en promoure, permetre o eradicar l'existència de determinades fantasies.** Aquí el factor edat estableix uns límits, encara que els estils familiars o les tradicions culturals també hi intervenen. Pensem, si no, en tants exemples de criatures fantàstiques a qui els adults donen vida generació rere generació:

“En nuestra cultura existe a menudo una importante presión para persuadir a los niños pequeños para que sigan creyendo que Santa Claus existe en realidad. Ejercemos una ligera presión cultural para preservar una serie de “encantadoras” confusiones de categorías intermedias hasta los 6 ó 7 años. Si los niños siguen manteniendo estas confusiones más allá de esta edad solemos preocuparnos un poco, advirtiéndoles con insistencia sobre lo que es real y lo que no lo es.” (Egan, 1991:135).

De caràcter més o menys lleuger, **la pressió que la cultura efectua sobre les creences fantàstiques acaba en mans d'uns adults concrets que decideixen restablir els marges del real.**

5.3.2. Influència de l'estructura de l'objecte televisiu sobre la comprensió de l'infant

5.3.2.1. Els estereotips

a/ ¿Observen distincions en la representació de les seqüències de diferents grups humans o socials?

Com hem observat en l'apartat anterior, **els Subjectes jerarquitzen els personatges d'acord amb el relat i en fan atribucions morals**. Els Subjectes reconeixen en les estratègies narratives i de representació audiovisual uns “marcadors” de rols, que puntuen uns atributs de “*goodies and baddies*” (Millwood, 2003 : 26), de bons i dolents. Amb una gran *finezza*, alguns testimonis introdueixen el joc sobre la bondat dels protagonistes com a condició o marcador imprescindible, o sobre les esferes de maldat que cobreixen, per capes, les nines russes que vénen a ser els personatges. La bondat o maldat dels personatges els sembla inherent a la condició de “representació” ficcional de la realitat.

O- Qui eren els bons?

S16, 384 - Bons, *bueno*, en el sentit de la *pel·li*, els bons eren aquells, els que se n'han anat corrents i els dolents eren els altres.

O- Ah, en el sentit de la *pel·li*...Què vols dir en el sentit de la *pel·li*?

S16- En la *pel·li* fan que els bons siguin, en veritat tampoc no són bons, són dolents els dos.

D'alguna manera l'efecte “gènere”, o bé en la comicitat dels dibuixos animats de la Seqüència 1 o bé en les aventures de la Seqüència 2, és part de l'atractiu dels exemples, particularment per als espectadors més “experts” o “aficionats”. El reconeixement, més o menys implícit, d'una representació estereotipada d'alguns personatges-tipus (adults *versus* menors; africans *versus* occidentals, bons i dolents...) forma part de la gratificació que genera la familiaritat amb altres convencions establertes per la narració, com ara els diàlegs o la caracterització.

“Gran parte de la ironía y humor sarcástico presentes en el uso de la “violencia” de este tipo de géneros (de terror o de acción) sencillamente pasarán desapercibidos para el espectador menos experto, que tenderá a tomársela al pie de la letra, excepto, quizá, cuando el humor se plantee de la forma más abierta, por ejemplo en películas como *Demolition Man* o *Scream-Vigila quién llama*.” (Buckingham, 2002:153).

Els nostres Subjectes han resultat prou experts per demostrar el seu coneixement de l'efecte gènere.

b/¿Es generen en els infants mecanismes d'identificació o empatia amb els personatges?

Els Subjectes expressen més els seus sentiments d'empatia que d'identificació amb els personatges.

El sentiment d'empatia que més es genera entre els Subjectes és **la pena**, la llàstima cap a algun personatge “violentat”.

S2, 266- (...) l'altre tampoc (m'ha agradat) perquè m'ha fet pena (...) quan han matat aquell negre.

En un únic cas s'explicita un cert corrent empàtic cap a algun comportament incorrecte dels protagonistes de la Seqüència 2; la condescendència es recolza en la recerca d'una justificació a l'acció violenta.

S10, 514 - Sembla que sí, però, home si li ha disparat deu tenir les seves raons, no crec que vagi matant allò per gust i a més s'ha quedat amb una cara...

Els mecanismes d'identificació estan presents essencialment en un relatiu emmirallament en els rols protagonistes de la Seqüència 2, en una clara identificació amb la figura de l'heroi.

S11, 408 - Que el *tio* quan li diu als seus companys “Yo voy a por la chica no sé qué” *pues* que els seus companys, “Huimos, huimos”, el *tio* ha dit “Voy a por la chica” i llavors han dit, “*Bueno*, t’acompanyem”.

O- T’ha agradat?

S11, 412 - Sí, és un signe de, d’amistat.(...)

S11,418- Potser si me la conegués bé, segurament em demanaria per ser el protagonista de, de la, de la pel·lícula...

(...)

O- Ja...I escolta, i encara que el, el dispara i *a lo millor* precisament perquè no el mata, això tu consideres que no és violent, el disparar...?

S11, 474 - Sí, això violent és, però normalment jo penso, o sigui, sé que és violent, però quan ho miro dic, fins i tot de vegades dic, ben fet, saps? , ho penso, “És el que havies de fer, no sé què”...m’imagino parlant amb el ...

S’introdueix la possibilitat d’emmirallar-se en un personatge femení de la Seqüència 1 donades les seves virtuts, però el Subjecte, un noi, ho descarta per la diferència de gènere.

S11, 421 - De la del “Doraemon” no, no m’agradaria especialment ser cap. El Doraemon no perquè crec que s’aprofiten d’ell, el Nobita no perquè és una mica desgraciat, no, (...) és un *xuleta*, el gegant no perquè és molt violent i la Shizuka no més que res perquè és una noia, si (jo) fos una noia potser sí que voldria ser..però no m’interessa.

Per a una altra ocasió, deixem obert l’interrogant sobre aquest bloqueig i sobre el funcionament diferent entre les espectadores femenines. I si no, amb qui s’emmirallen les noies espectadores a falta d’heroïnes?

Pel que fa als mecanismes d’identificació amb els herois, volem recordar aquí l’estudi de Dominik (1974) amb infants de deu i onze anys. A la pregunta de quin personatge de televisió els agradaria ser, la majoria esmentaven un dels actors associats amb la defensa de la llei. Ara bé, aquest mateix estudi va permetre conèixer que tals **actituds vers els agents de l’ordre venien determinades fonamentalment per la influència dels posicionaments dels amics i de la família i no pel que veien a la televisió** (García Galera: 2000:75). En la nostra

recerca es poden reconèixer testimonis que fan explícit el rebuig d'identificar-se amb cap dels personatges. Volen ser “normals”.

S12- És que, no sé, jo, a mi per ser un personatge, la veritat, m'agrada ser normal, vull dir, que faràs el mateix que tothom, però no m'agradaria *pues...*

En relació amb la família, Rodrigo (2007) recorda que els Estudis de Recepció apunten la importància del quotidià familiar en l'apropiació i en la construcció del sentit sobre el programa televisiu. La família no només és un espai d'audició si no que, com apunta Vassallo (2006: 142), cal “prendre la família com mediació entre l'estructura de classe i l'individu. També és el primer lloc de construcció de *habitus* i del gust.”

Una vegada més, creiem observar que la influència de la televisió i les actituds que es puguin generar sobre la presència de violència formen part d'un procés global de socialització de l'infant, molt arrelat en el seu entorn immediat.

5.3.2.2. Els biaixos i l'objectivitat

a/ ¿Els infants fan una lectura/interpretació de les seqüències en clau moral?

Els Subjectes fan una lectura en clau moral de l'acció violenta essencialment sota **dos criteris que intensifiquen la percepció de violència:**

1. si els “dolents” són adults i pròxims al seu entorn familiar (aquí, els pares);

O- (...). Per què són dolents (els pares)?

S16, 401 - Perquè que et tirin un fill...allà, i et fiquin un cop de puny i se'n vagi incrustat a la paret...

2. si l'acte no ha tingut cap provocació prèvia o és desmesurat.

S15, 361 - *Bueno*, jo crec que els dolents són els blancs.

O- Per què?

S15- Perquè els vénen allà i els comencen a disparar i així...després s'escapen amb el pobre senyor, un, un, amb un tret a la panxa.

Altres criteris que hi intervenen però amb menor presència en les respostes són les conseqüències de l'acte, sobretot si és mortal o allarga el patiment, i la no sanció de l'acte violent.

Per contra, alguns dels factors que poden minimitzar la percepció d'intensitat de violència són l'actuació en defensa pròpia, la violència no intencionada i una presumpció d'innocència *sui generis* cap als protagonistes.

S10, 428 - No sé, home, del que hem vist d'aquest tros, el de l'africà que li disparen és bastant bèstia, perquè no veig que hagi fet res, però potser començant són uns bèsties i ells també van a matar-lo...(...) 432- No ho sabem. Si no fem res, doncs em sap greu, deixar-lo allà, però si no, no ho sé, perquè si només era per defensar-se o així...
O- Això no queda clar. És diferent per això, no? Sembla que si és per defensar-se és diferent...
S10, 436 - Home! Depèn de l'africà, no? Perquè si l'africà anava a fer *lo* mateix que li ha fet *amb* ell potser, potser hagués fet el mateix...

Considerem, seguint Egan (1991), que **els infants, fins i tot quan estan capficats en les seves fantasies, en cert sentit estan immersos també en la trama de la seva experiència quotidiana.**

“...(los pitufos) no forman parte de su realidad habitual, pero los conflictos entre el bien y el mal, la seguridad y el miedo, lo grande y lo pequeño, sí.” (Egan, 1991: 36).

b/ ¿Observen contrastos o similituds entre les situacions representades i el seu entorn immediat?

D'una manera força espontània, els Subjectes estableixen comparacions entre els tipus de violència ficcional representats i situacions reals amb violència. Aquestes **situacions de**

violència en el món semblen respondre a esdeveniments **que s'han comentat a casa i a l'escola, o que han vist a les notícies.**

O- I d'aquest tros que hem vist, em, què t'ha agradat, per exemple, del "Doraemon"?
S11, 385 - Del "Doraemon"? Que el Nobita, pobre Nobita, intentant parar la discussió...*je*.
O- Et fa gràcia. I alguna cosa que no t'hagi agradat potser, d'aquest tros?
S11- Home, el veure la mare del Nobita i el pare del Nobita discutint-se m'ha recordat les discussions que tenim entre la família.
O- *Aha*.
S11- O sigui, agradar potser si per, per dibuixos però que , no sé...
O- A la vida real, potser no...
S11- No, no m'agrada, normalment jo també les vull parar *lo* que no m'atreveixo...

S15, 382 - A la vida real els pares es discuteixen, els meus pares es discuteixen, per exemple.
O- Hum, es discuteixen. I agafen els nens i els tiren així...
S15- Home, no. A mi em diuen "Va, S15, ves-te'n, no sé què..."

Destaca particularment per la seva concreció la referència a **la guerra d'Iraq**, coetània a la realització de les entrevistes.

S1, 283- (Que) han matat a un, portaven armes, semblava de guerra, de molta guerra...i que, *bueno* jo no me'n recordo... però això ho dic *aposta*: (...) que no m'agrada la guerra.
O- I per què ho dius *aposta*?
S1, 290- Perquè si aquí passés una guerra tampoc no m'agradaria. Perquè els nens d'Iraq per l'"Info-K" que vaig veure que no els hi agradava gens. I si passés aquí tampoc no m'agradaria gens.

En el cas d'una escola, una pancarta en contra de la guerra es trobava a l'entrada del recinte. No sembla casual que siguin els infants d'aquesta escola els qui expressin espontàniament el seu coneixement i el rebuig d'aquest conflicte.

S3,358- *Lo* violent, *lo* violent, ai, *lo* violent era quan l'ha disparat
O - Això era violent, eh? Disparar... I això pot passar, tu creus que això que hem vist a la pel·lícula passa a la vida real o no pot passar mai?

S3- Pot passar.
O- Pot passar. Per exemple amb què pot passar?
S3- Amb una guerra.
O - Amb una guerra. sí senyor, pot passar. Sí que pot passar. En una guerra encara més, això de disparar. Tu coneixes alguna guerra?
S3- La de l'Iraq.
O - Ostres, i què va passar en aquesta guerra?
S3- Doncs que es van enfadar el Bush i l'Aznar i llavors l'Aznar va dir que faria una guerra.
O - Fixa't tu. I una guerra és una cosa violenta?
S3- Sí.
O - Perquè?
S3- Perquè molta gent es mor.
O - Clar, fixa't tu. I aquí, en el que hem vist nosaltres, hem vist algú que moria?
S3- Sí.

També es fa esment a esdeveniments que s'han viscut a casa, com discussions a cases de veïns o dins de la pròpia família. Així mateix apareix la referència al coneixement de situacions reals de maltractament contra infants.

S16, 350 - No, no crec, perquè un pare tiri a un nen, *bueno*, sí, els pares que maltracten als nens, sí, però no és normal...

Quadre 3. Comparacions entre la violència representada en les Seqüències i la del món real

Comparacions entre la violència representada en les Seqüències i la del món real	
Violència representada	Violència en el món al seu voltant
• Armes • Trets mortals • Lluites • Bons i dolents • Discussions intrafamiliars • Maltractament contra el nen	• Guerra/ Iraq • Guerra/Iraq • Lluites tribals/ Àfrica • Discussions entre veïns, crits i bufetades • Discussions dins la pròpia família • Maltractament contra infants
⇓	⇓

	Rebuig cap a les guerres Desig de separar els pares en una discussió Por d'intervenir en discussions

En les respostes dels infants hem pogut reconèixer com activen mecanismes de reconeixement de la violència, d'identificació i de generalització.

5.3.3. La interpretació i les influències de la representació de la violència en els infants: una relació d'anada i tornada

5.3.3.1. Les interpretacions

A- Representacions d'actes.

a/ ¿ Els infants fan una distinció entre representacions de la violència vertaderes i falses?

Els Subjectes reconeixen la presència de violència ficcional en els exemples i **expressen la seva preocupació o rebuig de manera espontània cap a cinc situacions concretes de violència real**: les guerres –més concretament, la d'Iraq-; les lluites tribals –que ubiquen al continent africà-; les discussions veïnals; les discussions intrafamiliars –entre els pares-, i els maltractaments contra els infants.

Aquest tipus de distincions ens permet referir-nos a la **capacitat dels infants de fer una lectura de caràcter extratextual**. Les interaccions extratextuals estarien en relació amb el que Orozco (2001: 44-46) denomina interaccions de segon ordre, en les quals la interacció comunicativa no es produeix amb el mitjà de comunicació sinó amb altres persones, però sobre el relat televisiu. Per aquest motiu les denominem “extratextuals”, perquè van més enllà del text televisiu pròpiament dit-.

b/ Observen distincions en la representació de la violència?

Ja hem vist que els Subjectes posen en pràctica una sèrie de tècniques de reconeixement o *coping mechanisms* que expressen aspectes comuns als dos exemples i aspectes diferenciats. Com que en la mostra no hi havia presència de violència “d’actualitat”⁹² o informativa, ens referirem únicament a les distincions que els Subjectes estableixen entre dues maneres de representació ficcional de la violència, i a les distincions que s’infereixen de la comparació que fan amb la violència real.

Quadre 4. Distincions dels Subjectes estableixen en observar la representació ficcional de la violència (sobre la nostra mostra de dues Seqüències)

Distincions dels subjectes entre la representació ficcional de la violència	Seqüència 1)	Seqüència 2)
• Identificació d'un format:	dibuixos animats	pel·lícula –actors-
• Adscripció a un gènere:	Humorístic	Aventures
• Ubicació dels personatges o l'acció en un entorn:	Pròxim o reconeixible	llunyà o no reconeixible
• Armes:	absència	Presència
• Representació de l'acció amb violència:	suggestiva- fora del camp visual-)	mostrada -davant de càmera-
• Representació de les conseqüències de l'acció amb violència:	mostrada -davant de càmera-	suggestiva- fora del camp visual- o ignorada –no se'n fa cap tipus d'esment; sense conseqüències-
• Realitat:	Irrealitat o fantasia (es reconeix que el que veuen no podria passar)	Real (opinen que el que veuen –violència- podria passar)
• Grau de versemblança:	la violència podria passar però no de la manera com s'ha representat	la violència podria passar de la manera com s'ha representat
• Expressió facial o corporal dels	canvis rellevants	sense canvis substancials

⁹² D'acord amb la terminologia de Morrison.

protagonistes:		

Alguns dels aspectes precedents apareixen en altres recerques que han observat les diverses estratègies dels infants davant un material de ficció que els pot provocar sentiments de desgrat. Com hem vist, referint-nos en concret a les investigacions de Buckingham (2002), **els infants desenvolupen formes de coneixement sobre el gènere o format, d'acord amb el que es coneix com a “alfabetització mediàtica”**. Aquestes formes de coneixement les podem reconèixer d'acord amb aquest autor per la manera com els infants intenten predir la resolució d'una narració partint de l'experiència que prèviament han tingut del gènere en qüestió; com utilitzen informacions externes al text, amb un cert grau d'intertextualitat o bé aprofitant converses amb altres interlocutors com ara els companys o la família; i també per la manera com apliquen els seus coneixements sobre els mecanismes de versemblança o la il·lusió de realisme a través, per exemple, de l'esment dels efectes especials o recursos de muntatge.

c/ ¿Estableixen motivacions justificadores, atenuants o potenciadors de gravetat?

A les respostes, s'observa clarament com **els infants al·ludeixen a motivacions que poden ser justificadores, atenuants o potenciadores de la gravetat de la violència representada**.

1. Motivacions justificadores o atenuants:

- provocació prèvia (actitud persistent de Novita; segrest per part dels negres);
- adjudicació de rol dramàtic, els “dolents”.

2. Potenciadors de gravetat:

- sense provocació;
- sense càstig;
- conseqüències mortals;
- desproporció de l'acció;
- allargament del patiment;

- associació adults-pares.

Com a investigadors, hem organitzat tots aquells factors que, de manera manifesta o latent, hem observat que tenen una alta rellevància en els judicis dels infants entrevistats.

“La codificació de la violència és una tasca molt més complexa, ja que la violència es considera gairebé sempre com a contingut latent. Podem elaborar una llarga llista de regles de codificació específiques, però aquestes regles no copsaran mai completament l’essència de la violència. Aquestes regles haurien de servir de guia per als codificadors, però aquests sempre hauran d’emetre un judici. Els codificadors sempre hauran d’inferir certs patrons que subjacents a la representació i, si és així, decidir si aquests patrons específics es poden qualificar com a violència. Amb el contingut latent, es fa difícil la mesura de la fiabilitat, però és una tasca més important, ja que els codificadors han de fer servir el seu propi judici a més d’aplicar les regles de codificació. Si els judicis són consistents entre els codificadors, la fiabilitat serà alta (Potter, W.J, 1999:201)⁹³.

Quadre 5. Factors principals que intensifiquen la preocupació per la violència representada

Factors principals que intensifiquen la preocupació per la violència representada:
▪ la probabilitat de basar-se en un fet real • la ubicació pròxima o en un entorn reconeixible • el grau d’identificació amb la situació o personatge víctima • el perfil de l’agressor no com un “dolent” convencional, sinó algú pròxim com els pares o algun representant de l’autoritat • la no provocació prèvia • la desmesura de l’acte d’acord amb les seves conseqüències

⁹³ “The coding of violence is a much more complex task, because violence is almost always regarded as latent content. We can write a long list of specific coding rules, but those rules will never fully capture the essence of violence. Coders should be guided by those rules, but they will always be required to exercise some judgment. Coders will always have to infer if certain patterns underlie portrayals, and if so, whether those particular patterns qualify as violence. With latent content, the testing of reliability is difficult, but is a more important task because coders must use their own judgments in addition to the coding rules. If the judgment making is consistent across coders, reliability will be high. (Potter, W.J, 1999: 201)

L'aspecte que creiem que intensifica més clarament la preocupació o rebuig davant la mostra visionada és la proximitat amb la situació representada, sobretot quan els Subjectes reconeixen a partir de la situació que no seria el tipus de violència més greu (el fet de veure com es dispara contra un personatge en la pel·lícula és motiu de rebuig clar, però no es percep amb tanta ansietat com la discussió entre els pares). **La proximitat de les situacions representades o el seu coneixement directe és un factor que destaca per sobre de criteris com la gravetat de l'acte en si, o sobre el criteri de mostrar-ne les conseqüències, sempre que se sobreentenguin (per exemple, la suposada mort de l'home ferit en la Seqüència 2).**

En un segon terme, apareixen altres criteris:

Quadre 5 (bis). Altres factors que intensifiquen la preocupació per la violència representada

Altres factors que intensifiquen la preocupació per la violència representada:
• la mostració (o al·lusió) a conseqüències de l'acte violent • l'allargament del patiment • la redundància de la situació representada amb les pors o ansietats dels progenitors, educadors o dels media

Hi ha una sèrie de criteris que hem observat que intensifiquen el fàstic, l'angúnia o la por en els Subjectes però no tant l'angoixa o la preocupació.

O- (...) i això, quina creus que és la pitjor violència que passa?

S11, 458 - Laa, ¿sàdica?

O- La sàdica, ¿com és això?

S11- Que el mal li duri.

O- Ah, ja, allargar-li el mal, o sigui que a tu t'agrada que, allargar-li el mal a un altre...

S11- No, a mi no m'agrada.

O- No a tu, vull dir al sàdic! El que la violència sàdica, no tu, la definició diguéssim...I a tu no t'ha semblat això aquí, violència sàdica, no. I violència d'un altre tipus tampoc has vist?

S11- *Nno*, potser sí que seria una mica sàdic el dispar que li ha fet perquè no l'ha matat a l'instant de manera que potser patia una mica, però llavors potser si no li dispara en aquells

punts que mors a l'instant, potser sí que es pot curar i això sí que fa una mica més de..., però sàdic em refereixo a que l'està pegant i ja s'està morint *desangrat* i segueix pegant-lo i el deixa allà tirat...

Són aspectes pertorbadors, però més en clau d'un cert hiperrealisme en la representació formal que per una profunda convicció que els actes com a tal puguin passar.

Quadre 6. Factors que intensifiquen la perturbació davant la violència representada

Factors que intensifiquen la perturbació davant la violència representada:

- la mostració de l'acte violent
- la seva formalització realista (versemblant)
- la presència de sang o detalls de les ferides
- la presència d'armes, particularment blanques

D'acord amb l'estudi realitzat pel Consejo Nacional de Televisión de Chile entre el 1996 i el 97 i ressenyat per García Galera (2000: 109), una de les conclusions apunta que no tota la violència televisiva és igual des de la perspectiva de l'audiència. Per exemple, en els dibuixos animats es presenten quatre característiques com a factors rellevants de la violència: que no provoca danys en les víctimes o bé són lleus; els personatges involucrats acostumen a ser humans, fet que es considera que augmenta el realisme; l'ús de primers plans i música per afegir-hi dramatisme i que les raons que expliquen l'ús de la violència acostumen a ser injustificables des del punt de vista de les audiències. ¿Com interactuen aquests quatre factors en relació amb la percepció de violència en l'audiència? D'acord amb l'esmentat estudi xilè,

“La primera de estas características contribuiría a disminuir la intensidad con que las audiencias perciben la violencia. Sin embargo, el segundo y tercer elementos provocarían el efecto contrario. Es decir, que las personas percibieran esta violencia como de mayor intensidad y, por lo tanto, con más preocupación. Por último, la cuarta

característica hace que las personas desarrollen un juicio negativo respecto a la presencia de violencia en la pantalla.” (García Galera, 2000: 109)

De les quatre característiques esmentades, nosaltres reservem per a l'apartat final dedicat als definidors de violència l'ampliació als set factors contextuals que Potter (1999) examina amb particular atenció en els seus estudis sobre la violència televisiva; recordem-los: recompensa i penalització; danys; motivació; justificació; realisme; identificació i humor.

B- Presència de la violència

Reconeixement en les seqüències

Tots els Subjectes reconeixen la presència de violència en les seqüències visionades.

C- Intensitat de la violència

Tots els Subjectes indiquen com a **tipus de violència més greu** la representada en la Seqüència 2, considerada com a **violència mortal**.

Taula 9. Intensitat de la violència

	Violència mortal (Seq. 2)	Violència segrest (Seq. 2)	Violència domèstica- discussió (Seq.1)	Violència domèstica- maltractament nen (Seq. 1)
S1	Matar l'avi.			
S2	quan es barallaven amb pistoles i escopetes.			
S3	lo de disparar.			
S4	Lo dels africans.			
S5	seria una mica sàdic el dispar que li ha fet perquè no l'ha matat a l'instant de manera que potser patia una mica			

S6	maten a un pobre africà o no			
S7	No sé, perquè, una cosa, clar, t'has defensat però l'has matat		i l'altra, bueno, s'estaven barallant, clar, saps que acabarà bé, però, no sé.	
S8	(Fer-se mal) Els tiros			(Fer-se mal) que tiren el nen contra la paret...
S9	Matar aquella gent.			
S10	Que l'han matat.			
S11	Que han disparat.			
S12	Matar			
S13	han matat un senyor, una tribu no sé	han segrestat una noia		
S14	Les de les pistoles i tot això, quan es maten entre ells			
S15	aquell noi li clava un tret a un senyor.			
S16	Quan el maten			

Comparem ara els nostres resultats amb els dels analistes del Consell de l'Audiovisual de Catalunya⁹⁴.

Quadre 7. Valoració d'intensitat sobre Seqüència 1 ("Doraemon").CAC

Variables		Valors
Llenguatge	Groller	Ocasional
Temàtica	Situacions de por i angonya	Poca (en l'entorn d'un infant)
Conflictes	Resolució	Pel diàleg
	Intensitat dels conflictes	Lleus (en l'entorn d'un infant)
Violència	Explicitació	No

De l'anàlisi feta pel CAC, ens és pertinent destacar dos aspectes, temàtica i formes i ús de la violència.

⁹⁴ L'anàlisi íntegra feta pels equips tècnics del CAC sobre les dues seqüències del nostre estudi es troba com a Annex III en la nostra tesi doctoral.

2. Temàtica

Es detecta la presència d'una **situació d'angoixa de poca intensitat però en l'entorn d'un infant**, ja que en Novita surt corrents de casa seva i es mostra espantat i anguixat davant la discussió que mantenen els seus pares.

4. Formes i ús de la violència

Es detecta la presència de **violència versemblant, no explícita i no legitimada** ja que el fragment mostra com en Novita surt disparat de l'habitació on els seus pares discuteixen i s'esclafa contra la paret, però no es mostren els danys que pateix el nen.

D'una banda, **la mirada quantitativa atorga a la situació poca intensitat d'angoixa**, fet que coincideix en el nombre total de respostes dels infants, en què només dos testimonis consideren com a pitjor *violència* la de la seqüència 1 (discussió i tirar el nen contra la paret), conjuntament amb la de la seqüència 2 (violència mortal). Caldrà desenvolupar més endavant la distinció entre angoixa i violència, ambdues atribuïdes a la situació/temàtica. Ja avancem que al nostre parer aquestes atribucions confonen percepció i presència (particularment, l'anàlisi del CAC es refereix a l'angoixa del personatge).

Igualment discutible és per a nosaltres la consideració que no es mostren els danys que pateix el nen, ja que l'acte és fora de camp però no les seves conseqüències.

Estem del tot d'acord d'haver introduït en l'anàlisi quantitativa una observació de caràcter qualitatiu suficientment reconeixible. Ens referim a **l'increment de la gravetat perquè la situació es produeix en un entorn proper a l'infant**, com és la llar. La revisió per part d'organismes com el CAC dels criteris estrictament quantitatius a favor d'altres aspectes menys manifestos és un element més difícil en la tasca dels analistes però altament valuós, que ens ha d'afiançar en la confiança de coordinar esforços entre les diverses tradicions i institucions de recerca.

Quadre 8. Valoració d'intensitat sobre Seqüència 2 ("Perduts a Àfrica"). CAC

Variables	Valors

Temàtica	Situacions de por i angoixa	Mitjana
Conflictes	Resolució	Per violència
	Intensitat dels conflictes	Mitjana
	Quantitat	Ocasional
	Percepció	No legitimada
Identitat personal i social	Presentació de comportaments discriminatoris o antisocials	Neutra

En el cas de la seqüència 2, volem destacar el detall de tres aspectes per part de l'anàlisi del CAC: temàtica, resolució de conflictes i violència.

2. Temàtica

Es detecta la presència d'una **situació d'angoixa d'intensitat mitjana**, ja que un dels membres de la tribu queda atemorit i terroritzat davant la mort del seu cap, i crida exasperat.

3. Resolució de conflictes

El conflicte que es presenta al fragment analitzat és **d'intensitat mitjana**, ja que una tribu té segrestada una noia. Els seus companys la volen salvar i ho acaben fent **mitjançant la violència**.

4. Formes i ús de la violència

Es detecta la presència de **violència versemblant, explícita i no legitimada** ja que es mostra com un noi dispara un tret al cap de la tribu i aquest cau mort a terra. A més, un altre del joves dona un cop de puny a la cara a un dels altres membres de la tribu.

D'entrada, observem la **plena coincidència de tots els infants de la nostra recerca en atribuir la màxima intensitat de violència** a la situació presentada en aquesta segona seqüència. L'atribució es fa explícita en donar-se **un cas de violència mortal**.

Ens sembla **pertinent la distinció que el CAC fa entre violència i conflicte**, distinció que en algun cas hem observat que també fan alguns dels infants entrevistats per nosaltres. Ara bé, ¿on s'hauria de diferenciar que un conflicte "d'intensitat mitjana (segrest)" té finalment la gravetat elevada de l'acte de violència mortal en què acaba?

Sense fer una qualificació del grau d'intensitat de la violència, observem que l'anàlisi del CAC hi ha fet intervenir paràmetres textuais com ara la interpretació actoral ("un dels

membres de la tribu queda *atemorit i terroritzat*”), la versemblança, l’explicitació i la consideració de no legitimació de la violència (tot i reconèixer el segrest previ, fet que alguns infants hem vist que consideraven un atenuant).

5.3.3.2. Les influències

“Els vincles simbòlics i perceptius que qualsevol imatge (ja sigui pictòrica, publicitària, fotogràfica, literària, filmica o infogràfica) estableix amb el nostre imaginari responen a factors d’identitat/identificació que rauen directament en la nostra memòria, territori especialment capritxós, sinuós i evasiu pel que fa a afectes i indiferències”. (De Felipe, 2005: 120)

a/ Representacions d’acte: els infants haurien fet alguna cosa diferent?

En la noció de representacions d’acte, s’entén que l’infant s’imagina ell mateix realitzant determinades accions o imagina allò que els personatges de les seqüències haurien pogut fer (ex. jo no m’ho hagués deixar fer...).

Segons Tisseron (2002: 48), les representacions d’acte estan referides a quatre grans dominis: la lluita (habitualment en relació amb la necessitat de defensar-se, però de vegades també amb l’agressió), la fugida, la pacificació i la passivitat-submissió.

En la nostra recerca hem observat **que la gran majoria de representacions verbals d’acte estan referides a la pacificació**. Només en quatre casos ens trobem amb una clara representació de lluita (S5), però es suggereix que es facin servir dards per adormir en lloc de bales reals, o que es dispari a la cama (S16). Una proposta encara més lleu seria la d’empènyer el contrari i tirar-lo a terra (S15) o lligar-lo (S13). En tots els testimonis, es tracta sempre de representacions de lluita en defensa pròpia i de menor gravetat que l’acte original.

O- I escolta, fem una pregunta diferent, creus, canviaries, caldria haver fet alguna cosa diferent del què has vist, si poguessis canviar alguna de les coses que passen en les dos històries?

S16, 370 - Per a que li agradés al públic, dius?

O- No, perquè creguis tu que podria haver sigut d'una altra manera?

S16- Ah.

O- No per agradar al públic, per *lo* que passa en si.

S16, 374 - No, coneixent Nobita, no, i l'altre tampoc, perquè és *lo* típic, que es despertí i cridi, *bueno* que no l'hagués matat, però tampoc és tan norm, lo normal és que se'n vagin corrents, *bueno* que ho han fet.

O- Se'n van corrents. *Lo* de matar-lo ho haguessis canviat tu, per exemple...

En aquest cas, s'esmenta l'opció de fugir (S16, "*lo* normal és que se'n vagin corrents...". Vegeu també S11, 430). La passivitat o submissió no hi apareix.

Hem pogut observar i coincidir amb Tisseron pel que fa al vincle entre una apreciació positiva de la violència representada i les representacions d'acte vinculades a la lluita.

En resum, els nostres resultats constaten que **tots els Subjectes que tenen una apreciació negativa sobre la violència representada expressen una representació verbal d'acte de pacificació** i que alguns dels Subjectes que tenen una apreciació positiva sobre la violència representada expressen representacions verbals d'acte de lluita.

b/ ¿ Els infants reconeixen una influència de les representacions de la violència en el seu comportament o en la seva manera de pensar? ¿Accepten o rebutgen aquesta possible influència?

En aquells casos que es reconeix explícitament una possible influència del visionat de violència televisiva, és un tipus d'influència que desagrada, ja que diuen que pot provocar por, desgrat o baralles entre germanes.

S5, 302 - (has mirat alguna vegada alguns dibuixos animats o alguna pel·lícula que passin coses així, de violència o així?) No.

O- No, no t'agraden.

S5- Perquè la meva mare no em deixa.

O- No et deixa, què et diu la teva mare?

S5- *Bueno* sí, a "Yu Yu Hakusho" com la mare no està, es barallen...

O- Ah, i sí que ho mires

S5- ..perquè lluiten.

O- I si estigués la mare, què diria la mare?

S5- *Bueno*, ja ho sap, *bueno*, ens deixa, però...

O- Però per què creus que no li agrada?

S5- Perquè a la meua mare no li agrada que la meua germana i jo ens barallem i per això...

O- *Vale*. Molt bé, tu li deixaries veure això que hem vist al teu germà petit?

S6, 372 - No ho sé.

O- Pensa, a veure, al Claudi?

S6, 374 - Al Claudi sí. Al Mael no.

O- Al Mael no, per què?

S6, 376 - Perquè *a lo millor* pot somiar amb això i es continuï inventant la història i acabi molt pitjor...

O- Quina de les dues?

S6- La segona. I que acabi molt pitjor i que ens doni la tabarra tot la nit.

O- Ah, *vale*. Tu li deixaries veure aquestes dues coses que hem vist a un nen o una nena més petit que tu? No? Cap dels dos, ni el “Doraemon” ni l’altre del *dispar*. Per què no els hi deixaries veure?

S5, 316 - *Bueno*, lo del “Doraemon” sí, però *lo* del *dispar* no, perquè potser ho aprenen i així de grans ho fan.

Els Subjectes adrecen la seva preocupació per la possible influència perjudicial de la violència televisiva cap als germans o infants d’edats inferiors a les seves, en un doble mecanisme de projecció-protecció que ja havíem constatat en estudis previs amb metodologia de *focus group* ((Busquet, J. (coord.), Aran, S., Barata, F., Medina, P., Morón, S. (2002). És un mecanisme que té a veure amb el conegut “**efecte de 3a. persona**”. Les recerques que David Buckingham ha dut a terme sobre la visió que fills i pares tenen sobre la incidència de la “violència als mitjans” coincideixen també amb aquest mecanisme que nosaltres aquí hem

anomenat de projecció-protecció. L'autor assenyala com ambdós grups, pares i fills, normalment defineixen la violència com a “mala influència”, encara que, per descomptat, per als altres i no per a un mateix.

“...los padres suelen reconocer que sus hijos imitan lo que ven en la televisión; pero también dicen que ven esas conductas como una forma de “juego”, y que no es probable que las trasladen a la vida real. Evidentemente, es posible que se induzca a los hijos de *otros* a cometer actos de violencia imitativa, pero la principal culpa de ello parece que radica no en los medios, sino en lo que se considera una paternidad inadecuada.” (Buckingham, 2002: 149).

Estem del tot d'acord amb Buckingham (2002: 149) quan afegeix que és important reconèixer les funcions i motivacions socials d'aquest tipus d'idees, i no acceptar-les d'esma, sense reflexionar-hi.

De la nostra observació creiem que no es tracta aquí d'una mirada hostil cap als altres com la que havíem vist⁹⁵ que assenyalava Wilson (1978) en referir-se a una certa predisposició cap a la violència. És una mirada que, efectivament, organitza el món en un “nosaltres” i els “altres”, però fixem-nos que aquests altres són els més petits a qui considerem com a ben “nostres”.

A petita escala, els infants projecten cap als seus semblants de menor edat les mateixes preocupacions i instints de protecció que activen els adults. El mecanisme és un tipus de sublimació semblant a l'exercida pels adults. Per a Buckingham (2002: 149-150), a partir dels deu anys els infants consideren que no els influeix la violència que veuen a la televisió, només la imitarien els de menor edat, consideració que es torna a repetir entre els més petits. Aquí les interpretacions científiques són diverses. Insistent amb Buckingham, en aquesta idea que “els altres” sempre són en un altre lloc es produeix una mena de regressió infinita, perquè els nens de cada grup d'edat sostenen que ja han assolit l'edat de la raó uns

⁹⁵ Entenem per primàries aquelles definicions referides a les formes de violència més primigènies i de caràcter interpersonal.

quants anys abans. Aquesta regressió infinita participa segons l'autor en una "narrativa del jo" més amplia, en la qual **els infants construeixen una identitat positiva mitjançant la negació de la immaduresa del seu propi jo més jove.**

Per a Chesnais (1982), aquesta mena de regressió s'emmarca en una visió edènica del passat mai superada, al risc d'utilitzar la nostàlgia del passat per refundar un present per la força, sense negociació. D'aquí sorgia la idea que hem exposat que parlar de violència avui és una operació d'oposició a la desmemòria.

En la recerca feta entre adolescents, Alberó presenta una conclusió encara més taxativa sobre, no ja el reconeixement, sinó l'escassa influència nociva de la violència televisiva en els mateixos subjectes:

"Segons l'estudi, la violència que veuen a la televisió no és presa en cap cas com a model de conducta per part dels i les joves. Tampoc no la viuen com una forma de resolució de conflictes ni l'entenen com una cosa natural. Cap dels i les adolescents considera que els pugui afectar la violència televisiva. Estan molt lluny de justificar la violència i també d'insensibilitzar-se envers aquest tipus de continguts." (Alberó, 2005: 84)

Ara bé, la percepció dels infants sobre la influència de la televisió amb violència en els seus propis comportaments no té res a veure amb la preocupació que manifesten moltes famílies. En dades recents recollides per la CEACCU⁹⁶ sobre una mostra de 1.200 qüestionaris, dades avalades per l'Instituto Nacional de Consumo del Ministerio de Sanidad y Consumo, a la demanda de com perceben els pares i les mares la possible influència dels programes de televisió, el percentatge majoritari expressa que de vegades són perjudicials perquè contenen massa violència (47%, 49% i 52% en les mostres referides a famílies amb fills de fins a sis anys, dotze anys i més de dotze, respectivament). Aquest mateix estudi assenyala com no arriben a ser tres de cada deu famílies les que de manera habitual fan comentaris o mantenen converses sobre

⁹⁶ CEACCU. "Sondeo sobre los hábitos de consumo de televisión y de nuevas tecnologías de la infancia y la juventud". CEACCU i Instituto Nacional del Consumo, del Ministerio de Sanidad y Consumo. 2004. P. 15.

allò que els fills i filles veuen a la televisió. Com assenyala Buckingham (2002: 141), tant des d'un punt de vista social com psicològic, es pot entendre que **l'angoixa que els mitjans provoquen és un reflex d'una por més general de perdre el control. Des de la perspectiva parental, aquesta por és lògica i no veiem per què ha de ser coincident amb alguns titulars que periòdicament desfermen l'alarma contra els mitjans com si fos l'expressió fefaent de l'opinió pública.** Buckingham (2002: 142) assenyala hàbilment que necessitem saber molt més sobre com pares i fills interpreten aquestes idees.

Des de la teoria dels efectes cognitius de la violència televisiva en la infància i, més concretament des de la proposta de Bandura (1977) de la teoria social de l'aprenentatge, se'ns parla de com els infants busquen models. Els primers models, lògicament, es troben en l'ambient immediat. D'aquí la denominació de *live modeling* o modelatge viu, on nosaltres veiem un paral·lelisme amb la idea de “realitat primordial” d'Alfred Schütz. En segona instància, els infants troben els *symbolic models* o models simbòlics, entre els quals hi ha la televisió, on el paral·lelisme ens porta a les “realitats subjacents”.

Tipus de modelatge:	
. models “vius”	es troben en l'ambient immediat
. models simbòlics	ens remetent a les “realitats subjacents”

Ara bé, **la mateixa proposició teòrica que es refereix a l'aprenentatge de noves formes de conducta indica que no necessàriament l'infant les ha de posar en pràctica** (realització de la conducta). Tal com precisa García Galera (2000: 102),

“Cabe establecer una clara distinción entre el aprendizaje (adquisición) y la exhibición real (realización) de esa conducta. (...) Esta distinción es particularmente importante porque el aprendizaje de la conducta está regulado por mecanismos diferentes de los que regulan la realización de la conducta aprendida”.

5.4. Definicions de violència

Com hem observat, les tres categories principals de definicions de violència, i molt igualades en el nombre de respostes, són:

- | |
|---|
| 1. matar;
2. pegar, barallar-se;
3. enfadar-se, discutir. |
|---|

Totes tres tenen molt a veure amb el tipus de violència representada en el material visionat. El segon i sobretot el tercer grup de definicions donen protagonisme a un tipus de violència de caràcter més simbòlic o verbal (insultar, maltractar, amenaçar, burlar-se, menysprear).

Allunyades dels continguts de la mostra visionada, apareixen també (4.) la guerra i (5.) el robatori a partir de preocupacions prèvies al visionat del material. Finalment, hi ha dues definicions força vagues de la violència en referir-se a (6.) “alguna cosa o persona dolenta”.

Taula 11. Definicions de violència

Matar (6)	S1- maten el teu avi S1, 298- (...) i després tu estàs molt trist, després com... un nen una mica militar i després agafes l'escopeta del teu avi i te'n vas a lluitar per ell. S10- (...) es pot fer mal a algunes altres persones sense pegar-lis. (...) El Bush, ell, no fa res, només parla i està matant a un <i>millon</i> de persones... S12- amb armes i l'han disparat i així, és una mica violència, però pot ser violència però pot ser per protegir-se...llavors... S8- Matar, (...) i...assassinar. S13- Matar gent. S15-...els dispars...
Insultar (4)	S2- Fer mal a l'orella, com les paraulotes S9- Insultar S7- .li diu cap de meló

	S16- ...insults,...
Enfadar-se, discutir (5)	S3- Que estan com enfadats S12- ...aquells dos pares que s'estaven allà <i>barallant</i> així i crec que <i>menos</i> davant del fill, que acaba d'arribar!, però <i>bueno</i> és una mica violència, encara que no es posin allà a pegar-se... S9- ..entre els pares s'estan <i>barallant</i>... S14- ... o <i>cridassar-se</i> entre la gent S15- Oral? (...) La discussió dels pares del Nobita...
Guerra (2)	S3- La guerra...molta gent es mor S15- Les guerres i així...
Pegar, barallar-se (6)	S11- ...quan una persona es pega i normalment penso també que és quan es pega sense sentit, si és en defensa també és violència però no me l'exagero tant, S10- ...per exemple si s'estan discutint deixa de ser raonable i passa a ser violent el que li diu no i li fot una cleca. S9-... que es peguen i tot això.
Maltractar (3)	S6- ...que es comencen a pegar i comença una baralla i s'hi van afegint i al final acaba un desastre. S15- ...<i>Bueno</i>, els cops de puny, ... S16- ...contacte físic,...<i>trencant-lo, desgarrant-lo</i>, fent mal... S8- ...pegar als nens petits, pegar és com una violència pegar als nens petits... S13- Maltractar. S14- ... tractar malament a les persones...
Robar (1)	S12- Robar...
Amençar, intimidar (1)	S12-...és millor que et robin així i tu no <i>t'enteres</i> , <i>bueno</i> clar, després veus, oh, ostres, m'han robat, no? que no que et vinguin, o em dones això o veuràs el què et farà...
Burlar-se (1)	S7-... no sabia anar en bici ni res, llavors ho va provar amb rodets i li va sortir, <i>llavorens</i> se'n van burlar,
Menysprear (1)	S13- Amb la mirada. (...) Imagina't alguna cosa que no t'agrada <i>algo</i> i amb la mirada ho dius tot.
Alguna cosa o persona dolenta (2)	S7- ...bastant dolent. S5- ...dolent, dolent

D'acord amb les set dimensions de l'agressió que recollim de Velicer, Govia, Cherico i Corriveau (1985), ens haurien aparegut les següents, de major a menor presència:

1. Assalt (en el sentit de violència física contra els altres, que hi hauria d'incloure tant matar com pegar))
2. Agressió verbal (disputa, crits –amenaces incloses-, paraulotes)
3. Agressió indirecta (esclats de fúria i cops de porta, no hi apareixen rumors maliciosos)
4. Irritabilitat (rudesia)

Del total de definicions dels nostres Subjectes (32), n'hi ha tres que esmenten la venjança (que ubicaríem d'acord amb els autors com a Ressentiment) o la defensa pròpia com a factors que rebaixarien la intensitat o gravetat de l'acte. No apareix cap menció a la dimensió que els autors anomenen Sospita.

Com ja vam argumentar en la primera part de la recerca, la nostra perspectiva està més interessada en la noció de violència que en la d'agressivitat. Així, recuperem la classificació d'esferes de violència d'Aróstegui (1994), que ens permet una visió més completa de les definicions dels infants i els seus índexs de representativitat:

1. Definicions restrictives (restringides a l'ús de la força físic de manera intencional i generant un mal observable):
2. Definicions legitimistes ((l'acte no és violent en si o no és objectivable, tret que vagi en contra d'allò legalment establert des d'una certa interpretació dels actors implicats):
3. Definicions àmplies (s'entén com a violència qualsevol forma de dominació en què prevalgui la injustícia i les desigualtats socials).

Els infants assenyalen com a definició majoritària de violència les més restrictives. Atribuïm aquesta opció d'acord amb criteris de visibilitat, d'economia i d'ús social (recordem que les definicions restrictives són les més habituals en l'ús comú). Però **també entre els infants han aparegut les definicions àmplies**, emparades en comentaris sobre la desigualtat –d'edat, d'armes...- , la desproporció i la humili·liació verbal o psicològica.

Una atribució que reforça la nostra hipòtesi fonamental: els processos d'”etiquetatge” de la violència s'emmarquen en la noció de violència que s'explica no només per la referència a un conjunt de fets positius, sinó al conjunt de les normes socials. Normes socials que alhora conviuen amb els valors familiars o comunitaris i amb la sensibilitat personal en un intercanvi amb múltiples punts d'arribada i de destí. Indirectament ens estem referint a una noció que des de l'àmbit original de la sociologia, els Estudis Culturals l'han importat amb un gran rendiment: **l'agenciament**. Una noció que s'explica com a “capacitat d'agència” que tenen els subjectes o actors socials de negociar significats i d'actuar més enllà de les constriccions imposades per l'estructura social. Com assenyala Orozco (2006:23), no és només el simple reconeixement que els membres de les audiències són actius, sinó el fet que la seva activitat no és mera reacció a estímuls, sense que per això sigui sempre conscient tampoc, sinó que obeeix a patrons socioculturalment establerts. Patrons apresos i desenvolupats al llarg de les seves vides i de la seva particular historicitat amb el mitjà en qüestió. Per això, els Estudis de Recepció eludeixen el determinisme i reconeixen la creativitat i la iniciativa personal dels subjectes en els seus intercanvis comunicacionals. Creativitat acotada no solament en l'individual, ens diu Orozco, sinó, en última instància, creativitat en allò cultural, social, històric i polític.

Si encara volem assajar una altra categorització de la violència, la proposada per Galtung ens sembla la més dúctil per a l'encaix amb les definicions dels infants de la nostra mostra:

Violència directa	Física
	Psíquica
Violència indirecta	Estructural
	Cultural

Des d'aquesta tipologia, ens trobem que **els infants de la recerca han reconegut clarament formes de violència directa, tant física com psíquica, i fins i tot fan esment de la violència indirecta** en referir-se al poder de la paraula dels líders polítics com a activador de guerres. Tal com hem vist en revisar l'anàlisi de les idees de Locke⁹⁷, també entre els infants de més de set anys, la noció de violència remet a una idea complexa.

5.4. Definidors de violència

5.4.1. Què fa que una representació sigui violenta?

Tal com hem recollit en el capítol anterior, dedicat a l'anàlisi de les dades empíriques, en la nostra recerca hem identificat aquells indicadors que els infants activen a l'hora d'atorgar l'etiquetatge de violenta a una acció. Ara, en la etapa de discussió, coincidim plenament amb la proposició crítica de Buckingham (2002: 144) referida a gran part de les recerques i debats que tenen com a problema la seva fonamentació en la tesi que la "violència" és un fenomen singular i descontextualitzat.

"...aunque nos limitemos al tipo de películas que con mayor frecuencia se repiten en estos debates, es evidente que las funciones, las consecuencias y las representaciones de la violencia – y por tanto cualquier posible "efecto" que pueda producir- son muy diversas. Equiparar la violencia de *La jungla de cristal* con la de *Henry, Retrato de un asesino* y *Pulp Fiction* o *Posesión infernal* significa olvidarse efectivamente del significado y propósito de la violencia." (Buckingham, 2002: 144)

⁹⁷ Ho hem fet a l'apartat dedicat a les "Esferes de violència" i d'acord amb la proposició d'idees mixtes de Michaud.

Pel que fa a aspectes concrets del propòsit i significació de la violència, podem també establir una àmplia coincidència entre les nostres observacions i les conclusions de la recerca feta per Andrea Millwood (2003), que recordem és una aplicació del model proposat per David Morrison, al qual ens hem acollit en gran part també nosaltres. Per tal motiu, ens proposem organitzar els indicadors de violència que hem presentat en el capítol anterior d'acord amb els definidors que proposa Morrison.

Com s'observarà, seguiran presents però reformulats els set factors contextuais de Potter (1999) que constitueixen l'eix del nostre capítol IV: recompensa i penalització; danys; motivació; justificació; realisme; identificació i humor.

Allà on nosaltres establíem tres categories d'indicadors de violència segons les atribucions que en feien els infants entrevistats, Morrison en proposa, d'entrada, dues. Apareixen ara les nocions d'Indicadors primaris i secundaris. I ens acollim al terme genèric de "Definidors de violència".

5.4.2. Definidors Primaris

Segons Morrison, els definidors determinen quan una escena pot ser definida o no com a violenta.

Vindria a ser el que hem designat, en termes de violència mediada o representada, com a indicadors que assenyalen **quan una escena té la capacitat d'esdevenir violenta**, és a dir, la categoria primera (a.) L'acte en ell mateix, entès com a naturalesa violenta de l'acte.

Però és el mateix Morrison i sobretot la seva deixeblla Millwood, qui contempen dins del grup de definidors primaris aquells factors contextuais-per a nosaltres, tercera categoria (c)-, que acostumen a ser erròniament explicats com a manifestacions "tècniques", atesa la confusió lògica entre llenguatge i mitjà audiovisual. Ens expliquem.

En la primera part del treball, creiem que hem exposat que actualment hi ha un cert acord a originar les atribucions o “etiquetacions” de violència mediada o representada, en les estimacions que en la vida real es fan sobre la naturalesa violenta d’un acte. Nosaltres, emmarcats en les teories del constructivisme i en la reivindicació de les aportacions dels receptors en l’atribució de significat a la violència televisiva, ambdós eixos defensats en la primera part, hi hem estat d’acord però amb grans reserves.

En la recta final del treball i amb la discussió de resultats al davant, podem acordar amb Morrison, Millwood i altres investigadors d’una tradició no per més invisible minoritària, que **les estimacions que en la vida real es fan sobre la violència no es basen només en la naturalesa dels actes sinó també en els valors socials comuns**. Morrison en ajuda a sustentar la nostra argumentació que el sentit mecànic dels gèneres audiovisuals, com a compartiments estancs, s’estimula en mans dels receptors. Que les expectatives de gènere narratiu es reinterpreten i activen noves lectures en la significació que en fan els espectadors. Com referir-se a la venjança o a la legítima defensa en un drama històric o en uns dibuixos manga no és una qüestió merament intratextual, sinó que emmarca la justícia o injustícia de la violència de l’acte presenciat en valors socials comuns. En síntesi, els definidors primaris es **deriven de l’entorn social o de les expectatives socials** que governen els comportaments i a nosaltres ens pertoca interrogar-nos sobre la significació que tenen per als infants .

5.4.3. Definidors Secundaris

Els definidors secundaris indiquen quan una escena es defineix com a **autènticament violenta**. Tenen a veure amb l’**expressió artística i plàstica de l’escena**, amb la *performance*.

Vindrien a ser essencialment el que dissenyem en el capítol anterior com a (b) Les tècniques de producció.

A partir del treball amb infants, Morrison amplia els dos tipus de definidors en què inicialment acotà les interpretacions dels espectadors adults fins a un tercer tipus, exclusiu a la comprensió dels espectadors infantils. Així, ens trobem amb un tercer tipus de definidors, els terciaris.

5.4.4. Definidors Terciaris

En els definidors terciaris intervé un sentit diferent de la noció de violència que només s'explica des de la **particular conceptualització del món que tenen els infants**. No té a veure amb la seva competència analítica, si no, seria una mena de **filtre** que representa el món a l'escala de les preocupacions de la infantesa. També és cert que la infantesa no deixa d'estar marcada per una certa "construcció cultural".

"Els definidors terciaris sorgeixen de les experiències vitals, del que és ser un infant. El que els infants siguin més o menys egocèntrics, entenent el món com alguna cosa que és allà per a ells, és un ens principalment cultural. Depèn en gran mesura de les tasques que s'hagin imposat a l'infant a certes edats i dels privilegis que se l'hagin atorgat segons l'edat. Se'ns ensenya a ser nens de la mateixa manera que se'ns ensenya a ser adults, tal com s'expressa en la frase "a veure si madures"."⁹⁸

Respecte al model de Morrison, **en la nostra recerca** hem observat que **els factors contextuais(ara dins d'indicadors primaris)** estan presents amb **molt de protagonisme** en les percepcions dels infants i que els filtres que representen el món a escala de les preocupacions de la infantesa (**terciaris**) hi estan molt directament relacionats. Les tècniques de producció (indicadors secundaris) no ens han aparegut amb el protagonisme esperat per la tradició.

⁹⁸ "The tertiary definers are built out of life experiences, of what it is to be a child. How self-centred children are, seeing the world existing for them, is very much cultural. It depends very much on the duties and tasks allocated to the child at certain ages and privileges granted because of age. One is taught to be a child just as one is taught to be an adult, captured by the phrase "grow up". Morrison a Millwood (2003: 74).

A continuació indiquem dins de les taules aquells aspectes que hem trobat en la nostra recerca i els atribuïm un identificador (elevat-*high*- o lleu-*low*-) d'acord amb la major o menor importància atribuïda en els testimonis dels infants.

Quadre 9. Definidors de violència (d'acord amb Morrison). Dades obtingudes en la nostra mostra d'estudi

Definidors de violència.

Indicadors primaris

Es deriven de l'entorn social o de les expectatives socials.

a.* L'acte en ell mateix

Entès com a naturalesa violenta de l'acte.

La representació o mostració de l'acte no és sempre clau ni necessària. L'acte no necessàriament s'ha de mostrar.

<i>Elevat</i>	<i>Lleu</i>
La identificació de l'infant amb la víctima o situació (sobretot quan hi ha infants protagonistes)	La mostració de l'acte violent
La ubicació pròxima o en un entorn reconeixible (particularment en entorns propers i "segurs", com la llar, l'escola, els hospitals)	La presència d'armes, particularment blanques
La probabilitat de basar-se en un fet real, sobretot si és conegut o viscut (en relació a tot allò que incrementa la sensació de vulnerabilitat personal)	La formalització realista (versemblant) de l'acte violent
El perfil de l'agressor com el "bo" (sobretot si aquests "dolents" no convencionals són personatges pròxims com ara els pares o algun representant de l'autoritat)	La representació gràfica de les conseqüències de l'acte violent (sobretot als infants els afecta tot allò que incrementa la sensació de vulnerabilitat personal)
	L'al·lusió a les conseqüències de l'acte violent (especialment tot allò que incrementa la sensació de vulnerabilitat personal)
	La presència de sang o detalls de les ferides (s'incrementen l'angúnia i el fàstic més que la por)

b. Els aspectes contextuais

Entesos com a factors contextuais de la situació representada. Qualifiquen l'acte violent.

<i>Elevat</i>	<i>Lleu</i>
El gènere narratiu (informació, documental...)	El gènere narratiu (ficció cinematogràfica)
La no provocació prèvia	La violència considerada sense càstig
La desmesura de l'acte d'acord amb les seves conseqüències	El tractament (humor)
La violència injusta/ desproporcionada en un relació desequilibrada entre els protagonistes	El format (seriació, dibuixos animats)
La gratuïtat de la violència	

Del model de Morrison no hi apareix:

- **L'absència de preparació/predisposició cap a una acció violenta**

Indicadors secundaris

Són l'expressió artística i plàstica de l'escena. Articuladors de les pràctiques de producció. Actuen com a "autenticadors" de l'expressió violenta.

c. Les tècniques de producció

Recursos de la posada en escena, de la *performance*.

<i>Elevat</i>	<i>Lleu</i>
	L'angulació de la càmera i els enquadraments (als infants els afecta la representació del dolor o del mal, sobretot quan afecta infants o víctimes considerades com a "vulnerables" o "innocents" i s'ensenya de prop. Ara bé, l'ús de tècniques com el ralentitzat també pot provocar efectes risibles)
	La durada de la violència (igual que passa amb els adults, particularment aquells que han tingut contacte real amb la violència, l'ús de tècniques que allarguen dramàticament la representació de la violència pot generar un distanciament, i fins i tot provocar tedi. Si les tècniques van acompanyades d'altres accions, poden ser un factor intensificador de la violència)

Del model de Morrison no hi apareixen:

- **L'atmosfera i to de l'escena** (particularment preocupen als infants els entorns aïllats, la manca de vies d'escapatòria)
- **Música** (intensifica la sensació de perill si té un tractament seriós o dramàtic, però també pot rebaixar la tensió si puntua les escenes amb un tractament humorístic)
- **Tècniques cinemàtiques** (poden intensificar o alleugerir la percepció de gravetat. S'accentua la percepció de violència quan, per exemple, la càmera lenta es deté en el patiment de la víctima)
- **La repetició de la violència** (la repetició d'una mateixa situació violenta pot reforçar la identificació amb les víctimes)

Indicadors terciaris

Resposta emocional. Els actors socials participen en i es refan amb el procés de recepció. Molt particularitzat en els infants, el que Morrison anomena la "*primarily child-centred view of the world*".

Des de la centralitat egocèntrica que el món de la infància ocupa en la vida dels infants, les dades obtingudes en la nostra mostra d'estudi reflecteixen com a gran indicador de la intensificació de la resposta emocional dels infants **la percepció o proximitat real amb la representació de la violència**. Ho desenvolupem immediatament en el proper apartat, referit a la comprensió infantil de les relacions entre la televisió amb violència representada i el món real. Abans, però, resumim aquells indicadors que ens han aparegut dins de la categoria general:

- **La proximitat real (o percebuda) amb l'escenari representat de violència** (entorn familiar, casa, barri...)
- **La proximitat real (o percebuda) amb el tipus de violència representada** (violència domèstica)

- **La proximitat real (o percebuda) amb l'època de la representació amb violència** (temps present)
- **La proximitat real (o percebuda) amb el/s protagonistes de l'escena amb violència** (particularment si són infants o joves)
- **La proximitat real (o percebuda) amb el/s protagonistes de l'escena amb violència** (identificació amb les víctimes quan la violència la consideren injusta o desproporcionada; identificació amb els agressors quan ocupen el rol de protagonistes-herois)

En menor mesura, ens ha aparegut

- **La proximitat real (o percebuda) amb el/s protagonistes de l'escena amb violència** (identificació amb els agressors quan ocupen el rol de protagonistes-herois)

I sense relació directa amb cap de les dues Seqüències visionades

- **L'angúnia i por a l'arma blanca**

Finalment, voldríem establir aquí un darrer paral·lisme entre la proposta d'Indicadors de Morrison (1999) i la de Martín Barbero (1991: 5), quan organitza els tres elements que habitualment es poden apreciar en les diferents investigacions sobre la recepció.

Barbero	Morrison
<u>La història cultural</u> en què s'insereix el procés de recepció	Indicadors primaris (i) L'acte en ell mateix, entès com la naturalesa violenta de l'acte; (ii) els factors contextuais
<u>Els gèneres</u> com a articuladors de les pràctiques de recepció	(ii) els factors contextuais Indicadors secundaris (iii) Tècniques de producció
<u>Els actors socials</u> que participen en i es refan amb el procés de recepció	Indicadors terciaris (iv) Resposta emocional

En primer lloc, Barbero esmenta la inserció del procés de recepció en una història cultural que posa fons i context a les pràctiques de lectura i consum. D'alguna manera, estariem referint-nos a aquells Indicadors primaris que hem definit a (i) L'acte en ell mateix, entès com

la naturalesa violenta de l'acte; i a (ii) els factors contextuais (alguns a cavall entre el text i les tècniques).

En segon lloc, Barbero apunta la importància dels gèneres com articuladors de les pràctiques de recepció amb l'espai i les lògiques de producció, estratègies d'anticipació de les expectatives i el pacte 'simbòlic' entre la indústria i els públics. Aquí clarament hi ha una adequació entre els Indicadors secundaris definits per nosaltres com a (iii) Tècniques de producció, però una altra vegada hi ha aquell territori a cavall entre primaris i secundaris en referir-nos a factors contextuais com el gènere narratiu (ii).

Finalment, Barbero es refereix als actors socials concrets que participen en i es refan amb el procés de recepció en tant que procés quotidià de producció i intercanvi de sentit. (Rodrigo, 2007:4). Aquí som clarament en l'espai dels Indicadors terciaris, definits com a (iv) Resposta emocional.

5.4.5. Com comprenen els infants les relacions entre la televisió amb presència de violència i el món real?

Els infants activen definidors primaris i secundaris a l'hora de donar significació a la violència televisiva. Ho fan d'una manera constant força similar a la manera com ho fan els espectadors adults. Així, els infants apliquen els definidors primaris d'acord amb l'aprenentatge que han fet i interioritzat de la construcció social dels comportaments apropiats⁹⁹. Pel que fa als definidors secundaris, els infants observen que determinades marques formals puntuen, accentuen o disminueixen la percepció d'intensitat de la violència.

Hem pogut observar que la major percepció d'intensitat que els espectadors atribueixen a la violència en entorns domèstics, particularment la violència domèstica, en temps present i amb arma blanca **no es correspon al seu grau de representativitat dins de la**

⁹⁹ Aquest aspecte ja l'havíem constatat en una recerca anterior (BUSQUET, J. (coord.), ARAN, S., BARATA, F., MEDINA, P., MORÓN, S. (2002).

ficció televisiva. Segurament tampoc correspon a la violència del món real. Però sí que assenyala quines són les pors col·lectives que es projecten en la pantalla de televisió. Podria ser que l'imaginari dels telespectadors dibuixés l'imaginari social de la por de la violència. Més que les vivències directes amb violència, **la violència televisiva aglutina la por d'una "violència de proximitat"**. Una altra manera de referir-se a aquest fenomen serà parlar dels usos col·lectius de les imatges, no dels efectes. En aquest sentit, recordem que la seriació dramàtica dels formats afavoreix la identificació dels espectadors i la conseqüència paradoxal és que es pot activar tant el rebuig com la desinhibició.

En els resultats de la nostra recerca i sovint per al·lusions que els mateixos Subjectes fan a altres exemples de la programació televisiva, **s'observa el gran protagonisme que tenen els factors contextuals en la percepció d'intensitat de la violència representada, sorprenentment més poderosos que aspectes pròpiament estètics.** Van der Voort (1986) ja havia observat precisament que la percepció de la violència per part dels infants estava directament relacionada amb el gènere del programa televisiu i no amb la quantitat de violència que hi podia observar una anàlisi de contingut. Com havíem vist al capítol 6, la consideració de gravetat augmenta entre els espectadors adults, però aquesta intensificació afecta el material considerat realista i no el de caràcter fantàstic (Gunter, 1998: 34). Amb els infants s'activaria el mateix mecanisme. Van der Voort (1986) observa que programes de *enforcement* de la llei com "Starsky and Hutch" o "Charlie's Angels" (sèries dramàtiques amb trames policíaqes i criminals ben conegudes també a Espanya), però també programes d'aventures per a nens eren percebudes pels infants anglesos com a realistes. Per contra, "Dick Turpin" o "The Incredible Hulk" i els dibuixos animats eren percebuts com a fantàstics. Tant "Starsky and Hutch" com "Charlie's Angels", eren considerats com a programes de ficció criminal amb major càrrega de violència que la resta. Van der Voort assenyala que **la percepció de realisme col·labora a una major involucració dels espectadors, més emoció i**

menys detachment. No és un tema de “realisme objectiu” sinó, insistim-hi, de percepció subjectiva. Com afegeix l'investigador (Van der Voort, 1986: 329) referint-se a l'escassa diferència dels judicis dels adults respecte a la mateixa franja d'infants amb què hem treballat nosaltres, entre els 9 i els 12 anys:

“les valoracions de la violència per part dels nens són diferent de les dels analistes de contingut, els quals analitzen la quantitat de violència que contenen els programes mitjançant l'observació sistemàtica de programes enregistrats en video. Programes que per a l'analista de continguts ‘objectiu’ són extremadament violents poden ser vistos pels nens com si pràcticament no continguessin violència.”¹⁰⁰

En canvi, són els definidors terciaris aquells que, com afirma Morrison¹⁰¹, fan més feina en la interpretació de la violència mediada per part dels espectadors infants. Segons l'investigador, són aquests **definidors terciaris els que es deixen enrere en el pas de la infantesa cap a la maduresa adulta**, abandonament que no es produeix en el cas dels definidors primaris i secundaris. Quedaran enrere, per tant, les preocupacions focalitzades sobre el territori acotat de la infància. Preocupacions emmarcades en el terreny familiar i on la relació adults-infants protagonitza el més terrible de l'imaginari amb violència. Com analitza Morrison, és cert que també per als adults la violència domèstica és especialment condemnada, “però el que era interessant era l'articulació que l'acompanyava de per què la violència dels pares era més forta que qualsevol altra violència: perquè un no pot sentir-se segur si algú que suposadament t'estima fes això”.¹⁰² **Per als espectadors infantils hi ha una doble violència: la pròpia de la naturalesa violenta de l'acte i la càrrega afegida perquè es percep com a infringida contra els mateixos infants. És una mena de reflexivitat que**

¹⁰⁰ “Children's violence ratings do differ from those of content analysts who analyze the amount of violence program contains by means of the systematic observation of programs recorded on videotape. Programs that are extremely violent according to the “objective” content analysis can be seen by children as hardly containing any violence.” Morrison a Millwood (2003: 74).

¹⁰¹ Vegeu les seves reflexions a Millwood, A. (2003: 74)

¹⁰² “but what was interesting was the accompanying articulation of why violence by parents was stronger than other violence: because one would not feel safe if someone who supposedly love you did dad” Morrison a Millwood (2003: 74).

va més enllà dels mecanismes d'identificació: no només senten aquella violència com a possibles víctimes, sinó que se'ls esfondra el “santuari” familiar. És una interpretació emocional de la representació de la violència que els fa sentir vulnerables.

En aquesta transició cap el món adult, volem revisar algunes de les conclusions d'acord amb les consideracions per criteris d'edat que han anat apareixent sobre la capacitat dels infants d'entre 7 i 11 anys d'abordar les representacions televisives de ficció i el sofisticat exercici de competència narrativa i moral que hi apliquen.¹⁰³

Definidors terciaris, el pas cap a la maduresa adulta

Als set anys, es **distingeixen tipus de programes d'acord amb el grau de realisme** (diferències entre “vida real” i “simple simulació”). Per exemple, comparen la seva pròpia experiència de la vida familiar amb les representacions televisives, que són qualificades de menys realistes. Els seus jocs a l'escola estan esporàdicament relacionats amb la televisió.

A partir dels set anys, podem estar d'acord amb Meadowcroft i Reeves (1989) en considerar que els infants desenvolupen perfectament els **esquemes narratius**¹⁰⁴.

A partir dels set anys, es manifesta gradualment **la consciència de les possibles motivacions** dels productors de televisió, sobretot pel que fa a les intencions de cada gènere. També estan moderadament interessats per com es produeixen els programes. Entre **els set i els onze** anys d'edat, hem recollit judicis força “crítics” sobre l'esquematisme d'alguna situació i sobre la qualitat o realisme de l'ambientació i posada en escena.

Alguns infants comencen a prendre consciència del procés d'“etiquetació” de personatges, del que en diem elaboració d'“**estereotips**”.

Entre els nou i els onze anys (pas de la infantesa a l'adolescència), nens i nenes mostren també gradualment **una major comprensió social general en els seus judicis sobre la televisió**. Ara no només comparen la seva pròpia experiència de la vida familiar amb les “poc realistes” representacions televisives, sinó que en molts casos poden reconèixer alhora que, per diverses raons, la televisió no persegueix imprescindiblement el realisme: la necessitat de versemblança ha d'equilibrar-se amb la necessitat d'entretenir (Buckingham, 1996a). De manera semblant, hem observat que, si bé és veritat que una escena concreta pot ser percebuda

¹⁰³ A partir de la nostra anàlisi, fem una adequació coincident amb algunes de les reflexions que apareixien en estudis previs com Busquet, J. (Cord.) et al, 2002; Aran et al., 2003; Buckingham, 2005:80-82.

¹⁰⁴ Recordem que al capítol 4 hem vist els esquemes narratius com a esquemes interpretatius, entesos com les estructures cognitives de la gent que representen el seu coneixement sobre un concepte o sobre un tipus d'estímul, incloent-hi els seus atributs i la seva relació entre els atributs.

com a irreal des del punt de vista empíric –en els nostres exemples, en el gènere d’aventures i sobretot en el format de dibuixos animats-, pot interpretar-se també com expressió d’un **“realisme emocional”** que els infants estan en condicions de reconèixer i trobar atractiu (Buckingham, 1996a).

A partir dels onze anys, però fins i tot abans, hem constatat que estan en condicions de percebre les **diferències entre diversos tipus de “realisme”**. Ténen ja consciència clara del procés d’elaboració d’**“estereotips”** de què participen els relats televisius i d’una funció que podem anomenar **“ideològica”**.

Es preocupen pels possibles efectes de les imatges **“negatives”** sobre les audiències, especialment sobre els **“més petits”** que ells.

Com assenyalàvem en la introducció a aquest capítol, la interpretació dels textos televisius amb continguts violents depassa la idea d’una descodificació unívoca, unidireccional i restauradora d’un suposat sentit original. Encara més, d’acord amb Hall (1987:136-138), davant un relat mediàtic hi ha tres tipus de descodificacions. La primera seria la dominant-hegemònica, que és la que segueix la proposta interpretativa del productor del discurs. La segona és la negociada, en la qual tenim una interpretació mixta entre la dominant-hegemònica i la d’oposició. La tercera és la d’oposició, en la qual es fa una interpretació en contra de la proposta del productor. Finalment, podrem respondre’ns a la pregunta que planeja des de l’inici d’aquesta recerca: ¿com és l’apropiació que els infants fan dels discursos ficticials televisius amb violència? A partir dels resultats, podrem concloure que la interpretació dels infants de la mostra respon a una descodificació negociada, ni del tot acomodada en linealitat de l’acció-reacció ni enfrontada frontalment, sinó en moviment, descodificació dinàmica, dialèctica, lluny d’un sentit únic i d’una significació unívoca.

D’altra banda, **hem intentat donar rellevància en aquest complex procediment interpretatiu a un element àmpliament oblidat, silenciats i, fins i tot, menystinguts, en la tradició científica, les emocions**. Seguint Williams (1975: 64-65) l’estructura del sentiment és “la cultura d’un període concret: és la conseqüència concreta de com són viscuts tots els

elements que es donen en l'organització general (...) Això no significa que l'estructura del sentiment, en major mesura que el caràcter social, sigui compartida en la mateixa proporció per tots els individus d'una comunitat. Però considero que constitueix una propietat molt profunda i àmplia, en totes les comunitats actuals, precisament perquè la comunicació en depèn.”

En el darrer apartat de conclusions reprenem aquests dos aspectes, conjuntament amb la revisió de les certeses i nous interrogants que ens han aparegut al llarg d'aquest trajecte. Si ens volen acompanyar, arribem a destí.

Conclusions

“La condición *sine qua non* para que haya imagen es la alteridad”

Serge Daney

•

creu que és la postmodernitat en tant que manierisme contemporani. És en aquest nou escenari postmodern que conflueixen el somni i la realitat, i on l'anàlisi en clau de finalisme racionalista de la realitat social apareix insuficient. Calen, més que mai, instruments diversos per a l'abordatge d'un present construït d'acord amb la fusió d'elements molt diversos que, des de *l'homo economicus* al *homo politicus*, han confluït en un *homo estheticus* (Maffesoli, 1990: 44-45)

En la nostra recerca, hem volgut recórrer algunes de les disciplines més afins a la naturalesa del nostre objecte d'estudi i reconèixer-ne els horitzons teòrics, així com l'interior dels límits. Què hem aconseguit amb aquest propòsit? Segurament, no hem fet res més que avançar en allò que precisament dóna sentit a les disciplines, la possibilitat de formular noves proposicions. Com a punt de partença de la conceptualització de la violència a la ficció televisiva teníem el bagatge de les anàlisis de contingut, però hi hem incorporat les aportacions teòriques de la història i la sociologia, particularment de la comunicació social i la sociolingüística, per tal d'oferir una noció de violència més àmplia. La conceptualització de la violència que hem proposat en el capítol 1 s'ubica entre les definicions legitimistes i les àmplies, i s'ha fet d'acord amb les perspectives complementàries que ofereixen

l'estructuralisme i la semiologia (Barthes), la sociodemografia (Chesnais) i, sobretot, la sociologia crítica (Galtung). Resumint, d'aquestes disciplines ens ha interessat, respectivament, la seva insistència en les interrelacions que s'estableixen dins del mateix text, en oposició als procediments de quantificació d'unitats de sentit estrictes; la mirada sociodemogràfica, que emmarca en termes històrics l'evolució de la presència de violència a l'Europa occidental i, finalment, el territori ampli de l'organització simbòlica i estructural de les relacions socials. Així, hem aconseguit entendre la violència com a construcció social, una noció relativa en termes històrics i paral·lela al conjunt de normes socials que emmarquen (diseñen o etiqueten) la consideració de fet violent.

A partir d'aquesta revisió disciplinar sobre el fenomen de la violència i per tal de fer-lo cognoscible, hem formulat noves proposicions a les quals hem donat la forma final d'un model d'anàlisi del discurs televisiu ficcional amb continguts violents que, necessàriament, ha de incloure les interpretacions que es fan des del context de recepció espectral. I hem volgut assenyalar que aquests receptors interactuen amb les formes de cultura popular de masses -com hem defensat que és la ficció televisiva-, des de les incerteses que acompanyen la postmodernitat. Incerteses que neixen precisament de la crisi de la noció de norma i de les tensions de la cerca del consens democràtic.

Finalment, en la nostra investigació hem volgut fonamentar els aspectes metodològics en els arguments que, des de l'interaccionisme i el constructivisme, organitzen la perspectiva teòrica de la "*Lineation theory*" (Potter, 1999), d'acord amb quatre axiomes:

- primer, es requereix una perspectiva més àmplia del mateix fenomen resumit en violència mediàtica;
- segon, es necessita una més àmplia conceptualització de les nocions o constructes de violència i efectes;

- tercer, es necessita una major mirada multivariada que focalitzi en els efectes de caràcter probabilístic;
- i quart, cal reconèixer la importància de les interpretacions individuals.

A partir d'aquests quatre axiomes, hem articulat un objectiu general i dos objectius específics de la nostra investigació:

Objectiu 1. Comprendre que en la recepció espectral incideixen una sèrie de variables que determinen la construcció del sentit i del significat de l'acte comunicatiu i els usos que se'n deriven.

L'ampliació dels enfocaments dels estudis més enllà dels missatges obliga a incloure en l'anàlisi de tot acte de comunicació factors com la credibilitat de la font, el context comunicatiu, el grau d'autonomia del jo i els *locus* de control (Reardon, 1991 [1981]). Es tracta, com hem vist específicament en el capítol 2, d'entendre la dialèctica entre els dispositius narratius i els espectadors com a consumidors de relats de ficció. D'entendre, d'una banda, la ficció més com a activitat que com a text (Pavel, 1988) i, de l'altra, entendre el protagonisme de l'activitat espectral com a disposició per a sentir.

Del conjunt de variables que ajuden a determinar la capacitat persuasiva del discurs i la seva eficàcia comunicativa, tant des de la perspectiva de la medició de les actituds com de l'observació dels comportaments, nosaltres en reformulem dos grans grups. El primer grup de factors el situem en l'esfera dels individus i els seus grups socials de referència. El segon, com veurem en el darrer objectiu, l'hem volgut ubicar en l'esfera de la interacció entre els espectadors infantils i els mecanismes persuasius que activen.

Amb aquest context, i pel que fa a la voluntat d'aplicabilitat del model d'anàlisi del discurs que hem proposat, oferim una metodologia d'anàlisi que presentem a l'Annex I.

Objectiu 2. Identificar les variables que intervenen en el sentit i la diferent construcció de significats que l'infant realitza individualment davant del discurs televisiu de ficció amb violència, en una cultura mediàtica.

Hem pogut constatar -en especial al capítol 5-, i coincidint aquí amb la perspectiva dels Estudis Culturals (Orozco, 2006), que els infants fan la seva apropiació dels discursos mediàtics en tant que individus creatius i en tant que subjectes socials. L'acusada sensibilitat dels infants entrevistats cap a la representació de la violència ficcionalitzada ens ha permès comprovar -des de la perspectiva sociopsicològica de Tisseron (2000)-, les diverses estratègies que desenvolupen davant dels sentiments desagradables, així com els beneficis de les verbalitzacions. Unes verbalitzacions que tenen un efecte mobilitzador que allunya els Subjectes de l'emudiment o de l'impacte paralitzador, i que resulta particularment interessant i beneficiós pel que fa a les emocions negatives. Parlar a partir de les seves emocions de disgust, desproporció i pena davant dels exemples de violència ficcional, permet als subjectes beneficiar-se'n i organitzar des del control psicològic els possibles efectes que poden tenir aquestes emocions desagradables. I, com a individus creatius, els permet desenvolupar la seva capacitat d'associació.

Pel que fa a la identificació de les variables referides com a primer grup (en l'esfera dels individus i els seus grups socials de referència), en la nostra recerca amb infants hem constatat clarament -d'acord amb el model de Reardon (1991 [1981]) detallat al capítol metodològic (4)-, com a factors que intervenen en les respostes emocionals a la violència ficcional les següents variables:

Variables individuals i grupals que intervenen en les respostes emocionals a la violència ficcional

1. L'edat i la maduresa (grau de complexitat cognitiva) i personalitat de l'infant.
2. La predisposició i capacitat de reflexionar i dialogar (argumentació i (contra)argumentació) dels receptors sobre l'experiència televisiva.
3. La influència dels entorns més immediats, en el cas que ens ocupa, família i escola (relació entre personalitat del receptor i context de recepció).
4. El grau de reconeixement de les estratègies de producció i narració televisives.
5. L'exposició personal a la violència mediàtica i la credibilitat social atribuïda a la font.

Variables individuals i grupals que intervenen en les respostes emocionals a la violència ficcional (Dades obtingudes de la mostra d'estudi)

- L'edat i la maduresa (grau de complexitat cognitiva) i personalitat de l'infant.
 - **L'edat** –més referida a la maduresa i personalitat de l'infant, que a l'estrictament cronològica- és la **variable** dels Subjectes de la mostra que **més condiciona la gestió del contingut de les imatges amb violència**.
 - Hem pogut comprovar que **a més edat, més coneixement de les estratègies del relat audiovisual i una gestió més sofisticada de les convencions de la representació ficcional de la violència**.
 - **Als set anys**, els infants **distingeixen tipus de programes d'acord amb el grau de realisme** (diferències entre “vida real” i “simple simulació”).
 - **A partir dels set anys**, desenvolupen perfectament els **esquemes narratius**;¹⁰⁵

¹⁰⁵ Recordem que al capítol 3 hem esmentat que els esquemes narratius són un flux de relats que s'integren en els esquemes interpretatius, entesos com les estructures cognitives de la gent que representen el seu

manifesten gradualment **la consciència de les possibles motivacions** dels productors de televisió, sobretot intencions de cada gènere; estan moderadament interessats per com es produeixen els programes.

- Entre els **set i els onze** anys d'edat, expressen judicis força “crítics” sobre l'esquematisme d'alguna situació i sobre la qualitat o realisme de l'ambientació i posada en escena.
- El procés de polarització (“bons i dolents” com “calent i fred” ¹⁰⁶), habitual en l'aprenentatge dels infants de menys edat, condiona en gran part **la necessitat de categoritzar en clau moral** però **amb l'edat incorpora més matissos** (“bons-bons”; “bons-dolents”...) i alguns dubtes. Gradualment demostren **una major comprensió social general en els seus judicis sobre la televisió**.
 - Entre els set i els onze anys, alguns infants comencen a prendre consciència del procés d’“etiquetació” de personatges, d’elaboració d’“**estereotips**” de què participen els relats televisius i d’una funció que podem anomenar “ideològica”.
 - Es preocupen pels possibles efectes de les imatges “negatives” sobre les audiències, especialment sobre els “més petits” que ells.
 - Alguns infants estan en condicions de percebre les **diferències** entre diversos tipus de “**realisme**”, una noció que entenen **com a atribut de “realitat”**, i que en les imatges s’aplica a “tot allò que pot passar” (amb tres nivells de distinció) **en oposició al territori de l’irreal**.
 - Els nivells de distinció de **realisme** que estableixen els infants de la nostra mostra **discriminen entre tipus de representació (versemblant i no versemblant)** i, fins i tot, entre la **naturalesa d’aquestes representacions**

coneixement sobre un concepte o sobre un tipus d’estímul, incloent-hi els seus atributs i la seva relació entre els atributs.

¹⁰⁶ Ja hem vist en el capítol 5 com Egan (1991) explica que és mitjançant els parells oposats que les persones comencem a controlar el camp conceptual.

(violència autèntica = real; violència realista o ritualitzada, com a tipus de representació = versemblants).

- A major edat, els infants poden reconèixer que, per diverses raons, la televisió no persegueix imprescindiblement el realisme i, alhora, participen d'un "realisme emocional" (Buckingham, 1996a).
 - **No hem detectat símptomes de insensibilització creixent** respecte a la presència de violència a major edat dels Subjectes.
-
- La predisposició i capacitat de reflexionar i dialogar (argumentació i (contra)argumentació) dels receptors sobre l'experiència televisiva.
 - **Les imatges** televisives amb violència ficcional **no desestructuren la capacitat de pensament dels infants** de la nostra mostra.
 - **Les verbalitzacions tenen un efecte mobilitzador** particularment interessant i beneficiós pel que fa a les emocions negatives.
 - **Els beneficis d'aquestes verbalitzacions** estan directament **emparentats amb la capacitat d'associació dels individus** (els infants de la mostra expressen **el doble de motius per a la seva desplaença que motius plaents**).
 - A través de les verbalitzacions, **els infants han donat rellevància a** un element àmpliament oblidat, silenciats i, fins i tot, menystinguts, en la tradició científica, **les emocions** (Williams, 1975).
 - **No hem detectat símptomes de insensibilització** respecte a la presència de violència entre els Subjectes.
 - La influència dels entorns més immediats, en el cas que ens ocupa, família i escola (relació entre personalitat del receptor i context de recepció).
 - **La gestió del contingut de les imatges amb violència** depèn de la personalitat i maduresa de l'infant, però també **depèn substancialment de la manera com el seu**

entorn de proximitat li permet donar sentit a allò que ha experimentat davant de les imatges.

- **La representació d'una violència ficcional en entorns propers és percebuda pels infants com una mena de reflexivitat** que va més enllà dels mecanismes d'identificació: no només senten aquella violència com a possibles víctimes, sinó que se'ls esfondra el “santuari” familiar. És una **interpretació emocional** de la representació de la violència que els fa sentir vulnerables.
- El grau de reconeixement de les estratègies de producció i narració televisives.
 - **La manca d'antecedents argumentals o de contextualització narrativa d'una acció amb violència pot dificultar-ne la comprensió.**
 - **El gènere i format del missatge** (tècniques de producció o indicadors secundaris) **actuen com a articuladors de les pràctiques de recepció.**
 - L'analogia amb la realitat de la **ficció versemblant** (recrea les regles pròpies de la realitat) **conviu** amb el reconeixement de les noves regles que crea la **ficció fantàstica**.
 - **La violència sense cap altre atractiu** (fantasia, humor, un bon guió...) **no els agrada.**
 - **El riure pot ser un element distanciador però no és perdurable.**
 - **La comicitat no els funciona a l'hora de considerar situacions percebudes com a pròximes** (la discussió dels pares que precedeix l'acció, seq. 1).
- L'exposició personal a la violència mediàtica i la credibilitat social atribuïda a la font.
 - La gran majoria dels infants entrevistats manifesten una **acusada sensibilitat i, en general, un rebuig notable, cap a la representació de la violència ficcionalitzada** només en acabar el visionat.
 - **Els infants expressen més els seus sentiments d'empatia que d'identificació amb els personatges.**

- **La manca d'antecedents argumentals o de contextualització narrativa d'una acció amb violència** pot dificultar-ne la comprensió, però **sobretot incrementa el distanciament emocional de l'infant.**
- **El contingut de les imatges amb violència** no permet analitzar per ell mateix la influència que té en els infants si no el posem **en relació amb l'ús social que en fan.**

No hem observat que el gènere dels subjectes o el tipus de barri i titularitat de les escoles actuïn com a paràmetres rellevants, però sí que ho ha estat l'edat i la maduresa dels infants. Hem pogut observar que la televisió interacciona amb altres elements de la cultura infantil, i actua com un referent que pren funcions diferents d'acord amb les necessitats de cada edat: més lúdiques en les edats primerenques, d'identificació subgrup al en el cas dels preadolescents.

Pel que fa a la manca de rellevància del gènere dels subjectes, els nostres resultats empírics indiquen que entre els 6 i els 11 anys, **nens i nenes tenen les mateixes emocions davant la representació de la violència.** Serà a partir dels 8 anys però sobretot amb la pubertat quan, d'acord amb la pràctica d'investigadors com Tisseron (2000), s'observi que **a l'hora de gestionar aquestes emocions hi intervenen els aprenentatges sexuals que tenen una clara amplificació social.**

En conseqüència, més que referir-nos a diferències en les percepcions entre nens i nenes prepúbels, o a entorns socials afavorits i desfavorits, que no apareixen en els resultats, nosaltres hem volgut posar l'èmfasi en la capacitat d'associació dels infants. I en recordar que no hem detectat símptomes d'insensibilització respecte a la presència de violència, ens hem pogut formular aquesta pregunta: ¿en quina mesura l'elogiada capacitat d'associació dels nostres infants no respon només a la pràctica, sinó que ve encoratjada per una xarxa d'interlocutors pròxims disposats a parlar amb elles i ells? **La importància dels entorns de**

proximitat -en aquestes edats essencialment família i escola-, és fonamental per donar sentit a la por dels infants, una por que ara sabem que ha estat provocada per aquelles representacions que els fan sentir més vulnerables, resumides en la noció de **“violència de proximitat”**. Caldrà que ens qüestionem en quina mesura aquesta capacitat d’associació, de parlar de, pot mantenir-se en els infants quan els seus entorns no els ho sol·liciten.

Més modestament, i per tal de completar el model d’anàlisi des de l’organització dels resultats particulars, hem presentat una teoria tipològica (Annex II) que, a partir de les preguntes formulades als infants (metodologia d’anàlisi, Annex I), organitza les respostes segons el conjunt de mecanismes i operacions que permeten classificar de maneres diferents els discursos analitzats.¹⁰⁷

Objectiu 3. Oferir una noció de violència televisiva segons la interpretació dels telespectadors infantils.

Analitzats els discursos dels infants de la nostra mostra i ordenats d’acord amb la teoria tipològica que proposem, resta el darrer pas, que en el capítol 7 confronta els resultats obtinguts amb d’altres, fins i tot, amb resultats provinents d’altres teories socials. Amb aquesta dialèctica interpretativa entre el concret i l’abstracte i de l’individual al general hem arribat a les darreres conclusions de la nostra recerca. Essencialment, hem constatat:

- **La violència ficcional televisiva ha estat diferenciada de la violència del món real** (*authentic violence*, Morrison, 1999). **Tots els infants han reconegut com a representació ficcional, i no real, el corpus audiovisual visionat** (2 seqüències de ficció televisiva: dibuixos animats i pel·lícula amb actors)

¹⁰⁷ I no d’acord amb una determinada tipologia. Vegeu per exemple la definició de teoria tipològica a Pérez Tornero (1982: 60-61).

- **Els infants fan distincions i comparacions entre la violència a la ficció televisiva i la violència real que estan relacionades amb la seva capacitat de fer lectures de “segon ordre” (Orozco, 2001) o extratextuals.**
- **La representació de violència a la ficció televisiva per a infants no agrada per ella mateixa als infants de la nostra mostra.**
- **Les situacions de violència ficcionada que són pròximes a la vida real els produeixen desgrat.**
- **Els infants reconeixen en la representació ficcional de la violència mortal la violència més greu.**
- **El tipus de violència que suscita més rebuig és la violència domèstica -discussió entre els pares-.**
 - Tot i reconèixer en el corpus visionat la representació ficcional de la violència mortal com la més greu (gravetat), tots els subjectes manifesten el màxim sentiment de disgust per la violència domèstica (percepció de proximitat).
- **Els infants expressen el seu màxim sentiment de desplaer cap a les formes de violència domèstica més lleus (discussió entre els pares respecte l’empenta dels pares al nen).**
 - Els infants expressen un malestar notable cap a les formes de violència domèstica comparativament més lleus i eminentment de tipus verbal i psicològic, tot i que el format són dibuixos animats i el registre còmic.
 - La percepció de proximitat s’adreça específicament cap la por del desmoronament de l’espai (“santuari” per alguns autors) familiar.
- **El tipus de violència que suscita sentiments d’incorrecció és la violència verbal.**
- **El gènere i format del missatge (tècniques de producció o indicadors secundaris) actuen com a articuladors de les pràctiques de recepció dels infants, i específicament com a característiques distintives de la representació de la violència.**

- Els infants posen en pràctica **tècniques de reconeixement**, altrament anomenades *coping mechanisms*.

Amb tots aquests elements, podem arribar a destacar quatre tipus de processos d'influència (mecanismes persuasius) que han actuat com a definidors de la violència representada d'acord amb la interpretació dels espectadors infantils: l'especificitat de les actituds i tipus de violència representada, les influències normatives, les variables del missatge (estil, redundància i estratègia) i el recurs a les emocions.

Quadre 10. Definidors de violència:

Quadre 10. Definidors de violència:

1. L'especificitat de les actituds i tipus de violència representada.

Consideració com a "Indicadors primaris" (Morrison, 1999).

Es deriven de l'entorn social o de les expectatives socials.

a. L'acte en ell mateix

Entès com a naturalesa violenta de l'acte, acte que no necessàriament s'ha de mostrar , sino suggerir.

A partir de l'observació de les distincions que els subjectes estableixen en la representació de la violència hem establert uns definidors primaris de la violència :

(rellevància elevada)

- **La probabilitat de basar-se en un fet real, sobretot si és conegut o viscut** (en relació a tot allò que incrementa la sensació de vulnerabilitat personal)
- **La identificació de l'infant amb la víctima o situació** (sobretot quan hi ha infants protagonistes)
- **La ubicació pròxima o en un entorn reconeixible** (particularment en entorns propers i "segurs", com la llar, l'escola, els hospitals)

- **El perfil de l'agressor com el "bo"** (sobretot si aquests "dolents" no convencionals són personatges pròxims com els pares o algun representant de l'autoritat)

(rellevància lleu)

- **La mostració de l'acte violent**
- **La presència d'armes, particularment blanques**
- **La formalització realista (versemblant) de l'acte violent**
- **La representació gràfica de les conseqüències de l'acte violent** (sobretot als infants els afecta tot allò que incrementa la sensació de vulnerabilitat personal)
- **L'al·lusió a les conseqüències de l'acte violent** (especialment tot allò que incrementa la sensació de vulnerabilitat personal)
- **La presència de sang o detalls de les ferides** (s'incrementen l'angúnia i el fàstic més que la por)

2. Les influències normatives.

Consideració pròpia d'acord amb les dades d'"Indicador primari".

b. Els aspectes contextuais

Entesos com a factors contextuais de la situació representada. **Qualifiquen** l'acte violent.

(rellevància elevada)

- **El gènere narratiu** (informació, documental...)
- **La no provocació prèvia**
- **La desmesura de l'acte d'acord amb les seves conseqüències**
- **La violència injusta/ desproporcionada en una relació desequilibrada entre els protagonistes**
- **La gratuïtat de la violència**

(rellevància lleu)

- **El gènere narratiu** (ficció cinematogràfica)

- **La violència considerada sense càstig**
- **El tractament** (humor)
- **El format** (seriació, dibuixos animats)

3. Les variables del missatge (estil, redundància i estratègia).

Consideració com “Indicadors secundaris”(Morrison, 1999).

Són l’expressió artística i plàstica de l’escena. Articuladors de les pràctiques de producció.

Actuen com a “autenticadors” de l’expressió violenta.

Les dades obtingudes en la nostra mostra d’estudi reflecteixen que els infants han atorgat **una influència lleu** a les tècniques següents

c. Les tècniques de producció

Recursos de la posada en escena, de la *performance*.

- **L’angulació de la càmera i els enquadraments** (als infants els afecta la representació del dolor o del mal, sobretot quan afecta infants o víctimes considerades com a “vulnerables” o “innocents” i s’ensenya de prop. Ara bé, l’ús de tècniques com el ralentitzat també pot provocar efectes risibles)
- **La durada de la violència** (igual que en els adults, particularment aquells que han tingut contacte real amb la violència, l’ús de tècniques que allarguen dramàticament la representació de la violència poden generar un distanciament, i, fins i tot, provoquen tedi. Acompanyades d’altres accions, poden ser un factor intensificador de la violència)

4. El recurs a les emocions.

Consideració com “Indicadors terciaris” (Morrison).

Resposta emocional, molt particularitzada en els infants (Millwood). Els actors socials participen en i es refan amb el procés de recepció.

Des de la centralitat egocèntrica que el món de la infància ocupa en la vida dels infants, **per als espectadors infantils hi ha una doble violència**: la pròpia de la naturalesa violenta de

l'acte i la càrrega afegida perquè es percep com a infringida contra els propis infants (reflexivitat).

Hem constatat que els infants saben perfectament que el gat còsmic Doraemon i la seva butxaca màgica -juntament amb aventures com les de la seqüència a Àfrica- **no són reals, però sí formen part de la realitat quotidiana o de l'entorn de proximitat d'aquests infants en tant que conflictes** entre el petit i el gran; la màgia i les rutines; l'evasió i les responsabilitats; el bé i el mal, o la seguretat i la por¹⁰⁸.

Les dades obtingudes en la nostra mostra d'estudi mostren, com a **gran indicador** de la intensificació de la resposta emocional dels infants **la percepció de proximitat o la proximitat real amb la representació de la violència (violència de proximitat):**

- **La proximitat real (o percebuda) amb l'escenari representat de violència** (entorn familiar, casa, barri...)
- **La proximitat real (o percebuda) amb el tipus de violència representada** (violència domèstica)
- **La proximitat real (o percebuda) amb l'època de la representació amb violència** (temps present)
- **La proximitat real (o percebuda) amb el/s protagonistes de l'escena amb violència** (particularment si són infants o joves)
- **La proximitat real (o percebuda) amb el/s protagonistes de l'escena amb violència** (identificació amb les víctimes quan la violència la consideren injusta o desproporcionada; identificació amb els agressors quan ocupen el rol de protagonistes-herois)

En menor mesura, ens ha aparegut

¹⁰⁸ Vegeu Egan (1991) per desenvolupar àmpliament aquesta idea.

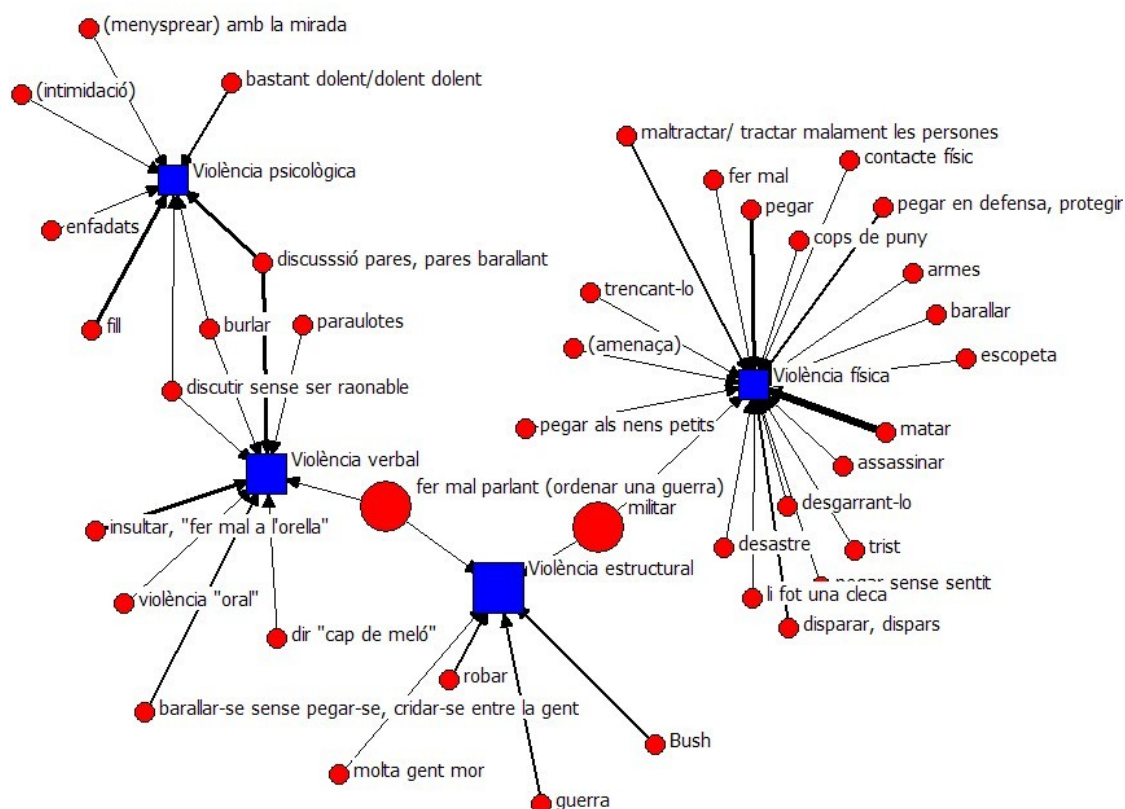
- **La proximitat real (o percebuda) amb el/s protagonistes de l'escena amb violència** (identificació amb els agressors quan ocupen el rol de protagonistes-herois)

I sense relació directa amb cap de les dues Seqüències visionades s'ha fet esment de

- **L'angúnia i la por de l'arma blanca**

Com a resum gràfic d'aquesta noció de "violència de proximitat" hem volgut representar les definicions de violència donades pels infants com a mapa conceptual¹⁰⁹ basat en la proximitat de les paraules en les seves respostes:

Quadre 11. Definicions de violència



¹⁰⁹ Mapa conceptual de visone (vegeu Molina, 2006). La mida dels conceptes s'adequa al nombre de registres dels infants. El gruix de cada definició (línies) representa la quantitat de registres dels infants. Els nodes més estratègics són aquells que se situen com a pont entre uns i altres nodes. Amb la forma quadrada hem volgut conceptualitzar els tipus de violència (a l'Annex II, verbal i psicològica).

D'aquest mapa conceptual, assenyalarem ara alguns dels aspectes fonamentals que estan explicats en el capítol d'interpretacions:

- Els infants de la recerca han reconegut clarament formes de violència directa, tant física com psicològica (i verbal), fins i tot expressen la violència indirecta en referir-se al poder de la paraula dels líders polítics com a activador de guerres (violència estructural).
- La violència física té la major variació de definicions, i en destaca la de “matar”, seguida de “pegar” i “maltractar”.
- La violència estructural agrupa diferents mencions als conceptes “guerra”, “Bush” i “robar”.
- Destaca la importància de les interseccions nodals que assenyalen els vincles entre les definicions de violència dels infants com a relacions significatives en el seu discurs: “militar” (violència física i estructural); “fer mal parlant” (violència estructural i verbal) i “discutir sense ser raonable”, “burlar” i –sobretot– “discussió entre pares, pares barallant-se” (violència verbal i psicològica).
- La violència més desplaent per als infants ha resultat la discussió entre els pares als dibuixos animats, a cavall entre la violència psicològica i la verbal (com a relacions atributives, destaquen els subjectes “fill”, “pares” i, als altres tipus de violència, “Bush” i “nens petits”).

Des del marc teòric i metodològic, hem comprovat que els infants fan eleccions individuals emmarcades en les pràctiques col·lectives o socials. Som del parer que també la preocupació sobre la presència de violència en la televisió és dins de les pràctiques col·lectives, si més no, forma part de dos percepcions o imaginaris socials: d'una banda, la percepció que creu que els infants han de ser exclosos o preservats de la complexitat de la vida adulta; de l'altra, que els mitjans de comunicació social i, particularment la televisió, són un fenomen perjudicial i malfaent al qual ens hem d'enfrontar. Més enllà dels acords o desacords

sobre aquests dos importants imaginaris, hem pogut constatar que la televisió és un fet de la vida moderna dels infants.

Pel que fa a les hipòtesis formulades al capítol metodològic (4) , es compleixen totes quatre i a partir dels resultats que resumim en correspondència a cada una d'elles:

1. Dins de l'àmplia gamma de factors que hi intervenen, hi ha variables en el procés d'interpretació dels infants de la violència en la ficció televisiva per a infants que tenen més rellevància que d'altres.

- En la recerca empírica, la variable més rellevant ha estat la de proximitat (o distància, aquí entorn familiar), que d'acord amb la teoria tipològica que presentem (Annex II) és dins de “Les influències normatives” (aspectes contextuais considerats per nosaltres com a definidors primaris).
- Aquesta variable de proximitat es correspon en el corpus audiovisual amb al tipus de violència privada (entre tercers) i simbòlica (verbal i no verbal, o psicològica). Així, hem constatat que la proximitat (real o percebuda) de la representació amb la realitat immediata dels infants intensifica la percepció de versemblança o el realisme (social). D'aquí sorgeix la noció de “violència de proximitat”.

2. Les variables de caràcter personal o grupal dels subjectes, tenen especificitats en el cas dels espectadors infantils.

- Hem constatat que la variable de l'edat (entre els 7 i els 11 anys, d'acord amb la mostra de subjectes), és la més significativa, respecte d'altres com el gènere dels infants, la titularitat de l'escola o l'entorn sociocultural del barri, que no han resultat discriminatòries.
- Hem constatat que el gènere dels infants no ha condicionat diferències en les respostes emocionals a la presència de violència i, semblaria que és a partir de la pubertat quan, en la gestió d'aquestes emocions, hi intervindran més marcadament els aprenentatges sexuals que tenen una clara amplificació social (les actituds diferenciades que s'esperen socialment dels nois i de les noies davant la representació de la violència).

3. Les variables en clau d'influències i reinterpretacions que realitzen els subjectes – com a operacions específiques d'atribució de significació- no limiten en el cas dels

infants la seva capacitat de discriminar tipus o formes de violència en la ficció televisiva per a infants.

- Els infants discriminen entre tipus de violència:
 - física, cultural o simbòlica [psicològica (no verbal), verbal] i estructural.
 - privada i col·lectiva, i encara dins d'aquesta darrera diferencien la violència institucional (guerres) i l'estructural i cultural (discriminacions per raó d'ètnia, desigualtats com la pobresa...) (Galtung).
 - criminal (corporal, mortal...) i no criminal (accidental...) (OMS)
- Els infants distingeixen entre formes de violència (essencialment, entre real i representada, però també reconeixen la violència formal, com a codis propis del llenguatge audiovisual).
- Els infants discriminen entre tipus de representació de la violència:
 - versemblant i no versemblant.
 - ritualitzada, realista i autèntica.
- Els infants estableixen altres distincions com la percepció (intratextual i extratextual); la regulació "institucional" (violència il·legítima o legítima); la motivació (instrumental o expressiva) i sentit de la violència (intencional o no); els mitjans i grau d'organització o la intensitat¹¹⁰.
- Els infants han reconegut la violència mortal com la més greu, però adrecen el màxim desplaer envers la discussió entre els pares, envers una forma de violència simbòlica que té un tipus de representació ritualitzat i versemblant.

4. Els infants defineixen la violència amb una significació de caràcter no necessàriament restringit.

- Hem constatat que tant les variables de caràcter personal i grupal com les especificitats d'atribució de significació que realitzen els infants, no els condicionen a conceptualitzar la violència amb una significació restringida.
- A l'inrevés, la violència més desplaent per als infants -que ha estat per a ells i elles fàcilment identificable i explícita-, no és un tipus de violència física sinó simbòlica i psicològica (verbal i no verbal, en la discussió entre els pares). La intensitat atribuïda és elevada, tant a nivell de conflicte com de violència. Això s'explica perquè, com hem identificat, tot i que els infants reconeixen la

¹¹⁰ Vegeu per a més detall l'Annex II.

formalització humorística (percepció neutra) de la violència dins del text, la seva percepció de la violència ha estat negativa.

Per tot això, acabem amb una darrera imatge, forçosament esquemàtica, que vol representar gràficament tres nivells del procés d'interpretació de la violència a la ficció televisiva. Els tres nivells proposats són sistemes oberts¹¹¹ perquè els tres tenen un intercanvi permanent entre si i l'entorn.

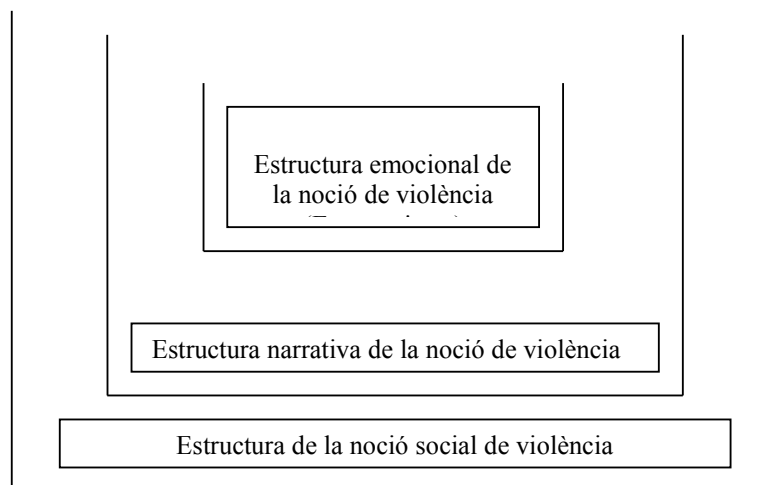
Com “Estructura de la noció social de la violència” ens referim a la inserció del procés de recepció en una història cultural que posa fons i context a les pràctiques de lectura i consum.

Com “Estructura narrativa de la noció de la violència”, ens referim a la importància dels gèneres com articuladors de les pràctiques de recepció i d'acord amb les lògiques de producció, a les estratègies d'anticipació de les expectatives i al pacte 'simbòlic' entre la indústria i els públics (Martín Barbero, 1991).

Finalment, com “Estructura emocional de la noció de violència” ens referim als actors socials concrets que participen en i es refan amb el procés de recepció en tant que procés de producció i intercanvi quotidians de sentit (Rodrigo, 2007:4).

L'esquema següent presenta, amb una estructura de tres sistemes oberts en intercanvi permanent, els pressupòsits desenvolupats en aquest treball sobre el procés d'interpretació de la violència televisiva:

¹¹¹ Recordem la distinció entre sistema obert i sistema tancat. La nota diferencial està que el primer necessita l'ecosistema per a funcionar. Als sistemes oberts se'ls anomena també sistemes autoorganitzadors i es caracteritzen per ser sistemes complexos que impliquen múltiples subsistemes i elements diferenciats i jerarquitzats.



I alguns interrogants de futur.....

Com a interrogants que aquest treball deixa oberts a la continuïtat de noves recerques, hem assenyalat essencialment els següents eixos sota un únic epígraf:

De com esdevenir adults en una postmodernitat infantilitzadora

Si a partir de certa edat els infants es veuen a ells mateixos com a “espectadors sofisticats”, capaços de reconèixer les estratègies ficcionals o il·lusòries de la televisió;

si no ridiculitzen pròpiament la naturalesa “poc realista” de la televisió per què participen de l’anomenat “realisme emocional”,

- ¿Els infants rebutgen el propi plaer o disgust –via desenmascarament o distanciament dels recursos de producció o de gènere- per tal de tenir un major control i seguretat sobre les situacions representades? ¿Com intervé la pressió que la cultura, i més concretament els estils familiars, exerceixen sobre els marges de tolerància i límits d’edat entre fantasia i realitat?

- ¿Els infants critiquen un gènere o format -més enllà de consideracions de gust-, com una adscripció a determinades identitats –masculines *versus* femenines; pro o anti violència...-? ¿Quina i com és la influència del què socialment s’espera d’ambdós gèneres, home i dona, nen i nena, davant la representació de la violència?
- Quin és el rol social regulador de les famílies? ¿De quina manera les pors o ansietats dels progenitors, educadors o responsables dels *media* redunden en les preocupacions dels infants?
- ¿Com s’articula socialment el discurs de la violència com a “deíctic¹¹²”, (Michaud, 1980)? qui (o què) són aquests “ altres” violents? ¿Permet la discussió pública sobre la violència present en els *mèdia* establir zones de negociació (Rodrigo Alsina, 1998) i accions traslladables a l’agenda social, política o legislativa? ¿Quina noció de violència és precisament la que tipifiquen les accions socials, polítiques o legislatives?

És per tot això –entre altres motius- que apareixen iniciatives que demanen, des del poder polític, nous diagnòstics o noves mesures de regulació. Estem del tot d’acord amb el debat sobre el paper dels *mèdia* en la societat i amb la revisió legítima i necessària de la funció de la violència mediàtica, però el caràcter d’urgència d’aquest debat ens pot desviar del que és important. Aquesta recerca ha volgut implicar-se en aquest debat i aportar dades i, sobretot, noves maneres d’abordar-les. Però tota recerca que es pregunta què obté i per a què serveix, ha de saber respondre a un interrogant final, no per obvi, més oblidat: per què aquesta recerca?, què és l’important? La importància ens la dona precisament l’ancoratge en el context present, si observem que les incerteses plantejades ens ofereixen l’oportunitat d’entendre

¹¹² Tal com hem defensat al llarg del treball, la noció de violència té unes significacions generals i al mateix temps canvia de sentit segons la situació particular, talment com els “deíctics” (“jo”, “aquí”, “nosaltres”) en lingüística. Vegeu Michaud (1980).

noves possibilitats de les pràctiques mediàtiques dins de l'escenari social, i noves maneres d'entendre la gestió d'una ètica de l'estètica en mans dels ciutadans.

Alhora, no hem d'oblidar mai que la voluntat de veritat és el mecanisme d'exclusió més poderós que afecta el discurs. Foucault ens ha dibuixat un sistema d'exclusió que té un caràcter històric, modificable i institucionalment coactiu. Talment com la violència. Sempre es pot dir la veritat en l'espai d'una exterioritat salvatge; però no s'està en la veritat més que obeint les regles d'una "polícia" discursiva que s'ha de reactivar en cada un dels seus discursos (Foucault, 2002: 38 [1970]). Inicialment, la nostra recerca té com a objecte d'estudi la noció de violència en la ficció televisiva d'acord amb les interpretacions dels espectadors infantils. Hem observat que la pròpia noció de violència, com a acte de llenguatge que és, canvia en el temps i segons el subjecte d'enunciació. I acabem finalment amb la constatació que la interrogació sobre la noció de violència ha requerit que ens ocupéssim del discurs sobre la noció de violència.

És a dir, hem passat de l'anàlisi d'una preocupació, de l'anàlisi d'un discurs que remet a la sensibilitat col·lectiva -al *pathos* social-, a una anàlisi de la producció del discurs, que remet al poder. D'aquí que les disciplines s'entenguin com a principis de control de la producció del discurs. Potser, i defugint els absolutismes, la novetat no és en allò que diem aquí sinó que, segrestant la idea de Foucault (2002: 29 [1970]), la novetat és en l'esdeveniment del seu retorn.

Bibliografia

Es presenta a continuació el llistat bibliogràfic de les obres consultades i citades i la bibliografia consultada, però no citada. Per a l'el·laboració de la present bibliografia s'ha seguit el sistema APA.

- AISBETT, K., & WRIGHT, A. (1989). Views on the news. *Media Information Australia*, 54, nov., p.13-16.
- ALBERO, M. (1994). Televisión y socialización. Apuntes críticos desde una ecología socio-cognitiva. *Telos*, núm. 38, p. 14-17.
- ALBERO, M. (2005). Violència, sexe i televisió: la mirada adolescent. *Quaderns del CAC*, núm. 22, p. 81-89.
- ARAN, S., BARATA, F., BUSQUETS, J., i MEDINA, P. (2001). *La violència en la mirada. L'anàlisi de la violència en la televisió*. Barcelona: Trípodos, Universitat Ramon Llull (Papers d'estudi; 6).
- ARAN, S., BARATA, F., BUSQUET, J, MEDINA, P., i MORÓN, S. (2003). Childhood, violence and television: Television use and childhood perception of violence in television. *Trípodos*, núm. extra: Actes del II Congrés Internacional Comunicació i Realitat. Violències i mitjans de comunicació: recursos i discursos, maig, p. 109-121.
- ARAN, S., MEDINA, P. (2006). Representación de la violencia doméstica en la prensa española. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, núm. 12, p. 9-25.
- ARIÈS, P. (1962). *Centuries of childhood*. London: Jonathan Cape.
- ARIÈS, P. (1988). *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus. (Ensayistas; 284). (Edició original: *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Editions du Seuil, 1973. Traducció de Naty García Guadilla).
- ARMON-JONES, C. (1988). The thesis of constructionism. A: HARRE, R., (ed.). *The social construction of emotions*. Oxford: Basil Blackwell.
- ARNHEIM, R. (1986, reimp. 1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, (Paidós Comunicació; 80) (Edició original: *Film* [1933], reimprès com a *Film as Art*. London: Faber, 1958. Traducció d'Enrique L. Revol).
- ARNHEIM, R. (1997). *Film essays and criticism*. Madison: University of Wisconsin.
- ARÓSTEGUI, J. (1994). Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia. *Revista Ayer*, núm. 13, p.17-55.

- BALL-ROKEACH, S.J. (1972). The legitimation of violence. A: SHORT, J.F. Jr., WOLFANG, M.E. (eds.). *Collective violence* (p.100-111). Chicago: Aldine-Atherton.
- BALL-ROKEACH, S.J. (1980). Normative and devian violence from a conflict perspective. *Social problems*, 28, p. 45-62.
- BARATA, F. (2002). La mirada periodística sobre el delito. Tesis doctoral, Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull, Barcelona.
- BARATTA, A. (1986). *Criminología crítica y crítica al derecho penal*. México: Siglo XXI. (Edició original: *Criminologia critica e critica del diritto penale. Introduzione alla sociologia giuridico-penale*. Bologna: Il mulino, 1982. Traducció d'Álvaro Bunster).
- BANDURA, A. (1977). *Social learning theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- BANDURA, A., i WALTERS, R.M. (1974, reimp. 1987). *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*. Madrid: Alianza. (Alianza Universidad, 74). (Edició original: *Social learning and personality development*. London: International Thomson Publishing, 1963. Traducció d'Angel Rivière).
- BARDIN, L. (1986). *El análisis de contenido*. Madrid: Akal. (Akal universitaria, 89). (Edició original: *L'analyse de contenu*. Paris: PUF, 1977. Traducció de César Suárez).
- BARKER, Martin, & PETLEY, J.(eds.). (1997). *Ill Effects: The media/violence debate*. Londres: Routledge.
- BARON, R. A. (1977). *Human aggression*. New York: Plenum.
- BARTHES, R. (1974). *S/Z*. London: Jonathan Cape. [Edició original: *S/Z. De l'analyse de textes à la critique structuraliste*. París: Seuil, 1970].
- BARTHES, R. (1977). *Image, music, text*. London: Fontana.
- BARTHES, R. (1985). On the subject of violence. A: BARTHES, R. (ed.). *The grain of the voice* (p.306-311). New York: Hill & Wang.
- BARUCH, G. (1981). Moral tales: parents' stories of encounters with the health profession. *Social Health and Illness*, 3 (3), p. 275-96.
- BARUCH, G. (1982). Moral tales: interviewing parents of congenitally in children. Unpublished PhD thesis. University of London, London.
- BAUDRILLARD, J. (1972). *L'échange symbolique et la mort*. París: Gallimard.
- BAUDRILLARD, J. (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama. (Argumentos; 181). (Edició original: *Le crime parfait*. París: Éditions Galilée, 1995. Traducció de Joaquín Jordà).
- BAUMAN, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica. (Edició original: *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000. Traducció de Mirta Rosenberg i Jaime Arrambide).
- BAUMAN, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós. (Estado y sociedad, 146). (Edició original: *Liquid fear*. Cambridge: Polity Press, 2006. Traducció d'Alvino Santos Mosquera).
- BAUMAN, Z. (2007). *Els reptes de l'educació en la modernitat líquida*. Barcelona: Arcadia. (Traducció de Josep Sempere).

- BECK, U. (2002). *La sociedad del riesgo global*. Madrid : Siglo XXI de España. (Edició original: *World risk society*. Cambridge: Polity Press, 1999. Traducció de Jesús Alborés Rey).
- BÉLISLE, C., BIANCHI, J. , & JOURDAN, R. (1999). *Pratiques médiatiques. 50 mots-clés*. Paris: CNRS Editions.
- BERGER, A. (1988). Humor and behavior: Therapeutic aspects of the comedic techniques and other considerations. A: RUBEN, B. D. (ed.), *Information and behavior* (p. 226-247). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- BERGER, J. (2002, 3 desembre). Entrevista. *El País* [Madrid], p. 39.
- BERGER, P. (1997). *La rialla que salva. La dimensió còmica de l'experiència humana*. Barcelona: Edicions La campana. (Obertures; 1). (Edició original: *Redeeming laughter: The comic dimension of human experience*. New York, Berlin: Walter de Gruyter, 1997. Traducció de Joan Estruch).
- BERGER, P. L., i LUCHMANN, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores. (Edició original: *The social construction of reality*. New York: Doubleday & Company, 1966. Traducció de Sílvia Zuleta).
- BERELSON, B. (1952). *Content analysis in communication research*. Glencoe, IL.: Free Press.
- BERKOWITZ, L. (1996). *Agresión: causas, consecuencias y control*. Bilbao: Desclee de Brouwer. (Biblioteca de psicología, 80). (Edició original: *Agression: its causes, consequences and control*. New York: McGraw-Hill, 1993. Traducció de Jasone Aldekoa).
- BERMEJO, J. (2005). *Narrativa audiovisual. Investigación y aplicaciones*. Madrid: Pirámide.
- BERRY, G.L., & ASAMEN, J.K. (1993). *Children and television. Images in a changing sociocultural world*. Newbury Park, CA: Sage.
- BLAU, J.R., & BLAU, P.M. (1982). The cost of inequality: metropolitan structure and violent crime. *American Sociological Review*, núm. 47, p.114-129.
- BLOOR, M. (1978). On the analysis of observational data: a discussion of the worth and uses of inductive techniques and respondent validation. *Sociology*, 12, 3, p. 545-575.
- BORGATTI, S.P., & EVERETT, M.G., & FREEMAN, L.C. (2002). *Ucinet for Windows: Software for social network analysis*. Harvard, MA: Analytic Technologies.
- BOURDIEU, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama. (Argumentos, 197). (Edició original: *Sur la télévision*. Paris: Liber éditions, 1996. Traducció de Thomas Kauf).
- BOUZA, F. (2002, 27 novembre). La violencia en televisión, *El País* [Madrid], p. 4.
- BRUCKNER, P. (1996). *La tentación de la inocencia*. Barcelona: Anagrama. (Argumentos; 178). (Edició original: *La tentation de l'innocence*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1995. Traducció de Thomas Kauf).
- BRYANT, J., & ZILLMANN, D. (ed.). (1994). *Media effects: Advances in theory and research*. Hilldale, NJ: Erlbaum.
- BRYMAN, A. (1988). *Quantity and quality in social research*. London: Unwin Hyman.
- BUCKINGHAM, D. (1993). *Children talking television: The making of television literacy*. Londres: Falmer.

- BUCKINGHAM, D. (1996a). Critical pedagogy and media education: a theory in search of a practice. *Journal of Curriculum Studies*, 28 (6), p. 627-650. BUCKINGHAM, D. (1996b). *Moving images: Understanding children's emotional responses to television*. Manchester: Manchester University Press.
- BUCKINGHAM, D. (2002). *Crece en la era de los medios electrónicos: tras la muerte de la infancia*. Madrid: Ediciones Morata. (Edició original: *After the death of childhood. Growing up in the age of electronic media*. Cambridge: Polity Press, 2000. Traducció de Roc Filella).
- BUCKINGHAM, D. (2005). *Educación en medios: alfabetización, aprendizaje y cultura contemporánea*. Barcelona: Paidós. (Comunicación, 158). (Edició original: *Media education, literacy, learning and contemporary culture*. Cambridge: Polity Press, 2003. Traducció d'Isidro Arias).
- BUENO, G. (2000). *Televisión: apariencia y verdad*. Barcelona: Gedisa. (Estudios de televisión; 7).
- BURGESS, R. (ed.). (1982). *Field research: A sourcebook and field manual*. London: Allen & Unwin.
- BUSQUET, J. (1998). *El sublim i el vulgar. Els intel·lectuals i la "cultura de masses"*. Barcelona: Proa. (La mirada).
- BUSQUET, J. (coord.), ARAN, S., BARATA, F., MEDINA, P., i MORON, S. (2002). *Infància, violència i televisió. Usos televisius i percepció infantil de la violència a la televisió*. http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/estudis_recerca/violenciapercepcio.pdf [Consulta: 23 abril 2008].
- CABRERA, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa. (Cine & filosofía; 1).
- CALHOUN, C., PRICE, P., & TIMMER, A. (eds.). (2002). *Understanding September 11*. New York: New Press.
- CALLEJO, J. (1995). *La audiencia activa*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- CANO, P. L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa. (Estudios de televisión; 5).
- CANTOR, J. Fright reactions to mass media. A: BRYANT, J. , & ZILLMANN, D. (eds.). *Media effects: Advances in theory and research*. (p.213-245). Hilldale, NJ: Erlbaum, 1994.
- CARDÚS, S. (1998). En defensa de la televisió: la realitat virtuosa. *Trípodos*, 6, p.31-44.
- GARFINKEL, E. (1967). *Studies in ethnomethodology*. New York: Prentice-Hall.
- CARON, A.H., & COUTURE, M. (1977). *Images of different worlds: An analysis of English-and French- language television. A: Report to the Royal Commission on Violence in the Communications Industry, Vol. 3, Violence in television, films and news* (p.220-341). Toronto: The Royal Commission.
- CASETTI, F. (1992.). *La storia comune: funzioni, forma e generi delle fiction televisive*. Torino: ERI.
- CASETTI, F., i DI CHIO, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós. (Instrumentos Paidós; 7). (Edició original: *Analisi del film*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, 1990. Traducció de Carlos Losilla).

- CASETTI, F., i DI CHIO, F. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós. (Instrumentos Paidós; 17). (Edició original: *Analisi della televisione*. Milano: Bompiani, 1997. Traducció de Charo Lacalle).
- CEACCU. (2004). *Sondeo sobre los hábitos de consumo de televisión y de nuevas tecnologías de la infancia y la juventud*. Madrid: CEACCU, Instituto Nacional del Consumo, Ministerio de Sanidad y Consumo.
- CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS. (2000). *Estudio 2.391. La televisión y los niños: Hábitos y comportamientos*. Madrid: CIS. http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2380_2399/Es2391.pdf [Consulta: 23 abril 2008]
- CENTRO REINA SOFÍA PARA EL ESTUDIO DE LA VIOLENCIA (ed.). (1997). *Violencia y medios de comunicación (I). Cine y televisión*. Reunión Internacional Biología y Sociología de la Violencia (2a.: Valencia: 1997). València: Centro Reina Sofía para el estudio de la violencia.
- CHESNAIS, J.C. (1982). *Histoire de la violence*. Ed. rev. et augm. Paris: Éditions Robert Laffont.
- CICOUREL, A. (1964). *Method and measurement in sociology*. New York: Free Press.
- CLEMENTE, M. (2005). *Violencia y medios de comunicación. La socialización posmoderna*. Madrid: Editorial EOS.
- CLEMENTE, M., i SANTALLA, Z. (1991). *El documento persuasivo. Análisis de contenido y publicidad*. Bilbao: Deusto.
- CLEMENTE, M., i VIDAL VÁZQUEZ, M.A. (1997). *Investigación de contenidos violentos emitidos por Telemadrid y Onda Madrid susceptibles de afectar a los menores*. Madrid: Defensor del Menor, Comunidad de Madrid.
- CLEMENTE, M., URRÁ, J., i VIDAL, M. A. (2000). *Televisión: impacto en la infancia*. Madrid: Siglo XXI.
- CLINE, V. B. (1976). The child before the TV. *The Police Chief*, vol. 43, n. 6, p.28-29.
- COHEN, S. (1972). *Folk devils and moral panics: The creation of the mods and rockers*. Londres: MacGibbon & Kee.
- CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL (1995). *La représentation de la violence dans la fiction*. Paris: Conseil Supérieur de l'Audiovisuel.
- CONSELL de l'AUDIOVISUAL DE CATALUNYA. (1998). *Estudi E-5/ 1998*.
- COLLINS, W. A. (1973). Effect of temporal separation between motivation, aggression, and consequences: A development study. *Developmental Psychology*, vol. 27, p. 360-365.
- COLLINS, W. A., & GETZ, S. K. (1976). Children's social responses following modeled reactions to provocation: prosocial effects of a television drama. *Journal of Personality*, 44, p. 488-500.
- COMSTOCK, G. A., & RUBINSTEIN, E.A. (eds.). (1972). *Television and social behavior: Reports and papers, vol. 3. Television and adolescent aggressiveness*. Washington, DC: Government Printing Office.

- COPELAN, G. A., & SLATER, D. (1985). Television, fantasy and various catharsis. *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 2, p. 352-362.
- COROMINAS, M. (2001). Los estudios de recepción. Texto elaborado para El Portal de la Comunicación InCom-UAB. http://www.portalcomunicacion.com/esp/n-aab-lec-1.asp?id_llico=4 [Consulta: 23 abril 2008]
- CUMBERBATCH, G., & HOWITT, D. (1989). *A measure of uncertainty: The effects of the mass media*. Londres: John Libbey.
- DE BEAUGRANDE, R. (1980). *Text, discourse and process. Toward a multidisciplinary science of text*. Londres: Longman.
- DE FELIPE, F. (2005). La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción. Comentari crític. *Quaderns del CAC*, núm. 22., p. 118-120.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós. (Paidós Comunicación; 58). (Edició original: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. París: Éditions Gallimard, 1992. Traducció de Ramón Hervás).
- DEL RINCÓN, D., ARNAL J., LATORRE, A., i SANS, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson.
- DEL RÍO, P. (2000). No me chilles que no te veo. Atención y fragmentación audiovisual. *Cultura y educación*, núm. 20, p.51-80.
- DEL RÍO, P., i ÁLVAREZ, A. (1993). *La televisión que ve el niño español. Contenidos e influencia de los programas actuales infantiles de televisión y diseño de alternativas*. Informe de investigación para la Dirección de Estudios de Contenido de TVE.
- DENZIN, N.K. (1970). *The Research act in sociology*. London: Butterworth.
- DENZIN, N.K., & LINCOLN, Y.S. (eds.). (1994). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- DONNERSTEIN (1998). *Vegeu National Television Violence Study*.
- DOMINIK, J. R. (1974). Children's viewing of crime shows and attitudes on law enforcement. *Journalism Quaterly*, vol. 51, p. 5-12.
- DORFMAN, A., i MATTELART, A. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. México: Siglo XXI, 1993 (1ª edició, 1972).
- DORR, A.(1983). No shortcuts to judging reality. A: BRYANT, J., & ANDERSON, D. R. (eds). *Children's understanding of television: Research on attention and comprehension* (p. 199-220). New York: Academic Press.
- DOWNS, A. C. (1990). Children's judgments of televised events: The real versus pretend distinction. *Perceptual and Motor Skills*, 70, p. 779-782.

- DUBY, G. (dir.). (1990). *Historia de la vida privada*. Tomo IV: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días. Madrid: Taurus. (Edició original: *Histoire de la vie privée*. Paris: Seuil, 1987. Traducció de José Luis Checa Cremades).
- ECO, U. (1984). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen. (Palabra en el tiempo; 158). (Edició original: *Postille a Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1984. Traducció de Ricardo Pochtar).
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. (Palabra en el tiempo; 142). (Edició original: *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979. Traducció de Ricardo Pochtar).
- EGAN, K. (1991). *La comprensión de la realidad en la educación infantil y primaria*. Madrid: Ediciones Morata. Ministerio de Educación y Ciencia. (Edició original: *Primary understanding education in early childhood*. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1988. Traducció de Pablo Manzano).
- EGOFF, S. (1981). *Thursday's child*. Chicago: American Library Association.
- ELIAS, N. (1977). *La civilisation des moeurs*. Paris: Le livre de poche. (Pluriel).
- ELIAS, N., i DUNNING, E. (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica. (Edició original: *Quest for excitement*. Oxford: Blackwell, 1986. Traducció de Purificación Jiménez).
- ELORZA, A. (2003, 22 gener). La conquista de Bagdad, *El País* [Madrid], p. 11.
- FELDMAN, M. S. (1995). *Strategies for interpreting qualitative data*. London: Sage. (Qualitative research methods series, 33).
- FERRARA, A. (1980). Appropriateness conditions for entire sequences of speech acts. *Journal of Pragmatics*, núm. 4, p.321-340.
- FERRÉS, J. (1994). *Televisión y educación*. Barcelona: Paidós.
- FERRÉS, J. (coord). (2005). *Com veure la tv? Material didàctic per a infants i joves*. Barcelona: Consell de l'Audiovisual de Catalunya.
- FESHBACH, S. (1972). Reality and fantasy in filmed violence. A: MURRAY, J., RUBINSTEIN, E., & COMSTOCK, G. (eds.). *Tv and social behaviour* (p. 318-345), vol. 2. Washington, DC: Department of Health, Education and Welfare.
- FESHBACH, S. (1976). The Role of fantasy in the response to television. *Journal of Social Issues*, 32, p. 71-85.
- FESHBACH, S., & SINGER, R.D. (1971). *Television and aggression: An experimental field study*. Washington, DC: Jossey-Bass.
- FIELDING, N.G. (ed.). (1988). *Actions and structure*, London: Sage.
- FISKE, S. T., & TAYLOR, S.E. (1991). *Social cognition*. 2nd. ed. New York: McGraw-Hill.
- FOWLES, J. (1999). *The case for television violence*. Thousand Oaks, CA.: Sage.
- FOUCAULT, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

- FOUCAULT, M. (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets. (Edició original: *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971. Traducció d'Alberto González Troyano).
- FREID SCHNITMAN, D. (1994). Introducció: ciencia, cultura y subjetividad. A: FREID SCHNITMAN, D. (ed.) *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (p. 15-34). Buenos Aires: Paidós.
- FUENZALIDA, V. (1997). *Televisión y vida cotidiana. La influencia social de la televisión percibida desde la cultura cotidiana de la audiencia*. Santiago de Chile: CPU.
- FUTRELL, A. (1997). *Blood in the arena: The spectacle of Roman power*. Austin: University of Texas Press.
- GALTUNG, J. (1969). Violence, peace and peace research. *Journal of Peace Research*, núm. 3, p.167-192.
- GALTUNG, J. (1996). *Peace by peaceful means. Peace and conflict development and civilization*. London: Sage.
- GARCÍA GALERA, M^a C. (2000). *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MUÑOZ, N. (1996). Comportamiento y hábitos de consumo televisivo del niño en el ámbito familiar. Tesis doctoral. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat, UAB, Bellaterra.
- GARCÍA MUÑOZ, N. (1997). Los hábitos del niño frente al televisor en el hogar. *Zer*, núm. 3, p. 67-81.
- GARCÍA MUÑOZ, N. (1998). El consumo televisivo del niño. *Comunicación y cultura*, núm. 1, p.69-83.
- GARCÍA MUÑOZ, N. (2002). Formas de investigar la imagen pública de las instituciones. Un enfoque cualitativo. A: ALAMEDA, D., & FERNÁNDEZ, E. (eds.) *El debate de la comunicación* (p.349-358). Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense, Ayuntamiento de Madrid.
- GARCÍA SILBERMAN, S., i RAMOS, L. (1998). *Medios de comunicación y violencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARFINKEL, E. (1967). *Studies in ethnomethodology*. New York: Prentice-Hall.
- GARRIDO LORA, M. (2001). La representación de la violencia en los spots publicitarios emitidos por Canal Sur televisión (1999-2000). Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- GAUNTLETT, D. (1995). *Moving experiences: Understanding television's influences and effects*. Luton: John Libbey.
- GEBNER, G. (1972). Violence in television drama: Trends in symbolic functions. A: COMSTOCK, G. A. i RUBINSTEIN, E. A. (ed.). *Television social behavior, vol. 1. Media content and control*. Washington, DC: Government Printing Office.
- GERBNER, G., & GROSS, L. (1976). Living with television.: The violence profile. *Journal of Communication*, 26, p. 173-199.

- GEBNER, G. , GROSS, L., JACKSON-BEECK M., JEFFRIES-FOX, S., & SIGNORIELLI, N. (1978). Cultural indicators: Violence profile nº 9. *Journal of Communication*, 28 (3), p. 176-207.
- GEBNER, G., MORGAN, M., & SIGNORELLI, N. (1995). Violence on television: The cultural indicators project. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 39 (2), p. 278-283.
- GLASNNER, B., & LOUGHLIN, J. (1987). *Drugs in adolescent worlds: Burnouts to straights*. New York: St. Martin's Press.
- GOMBRICH, E. H. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística*. Barcelona: Seix Barral. (Edició original: *Meditations on a hobby horse*. London: Phaidon Press Ltd., 1963. Traducció de José María Valverde).
- GOODENOUGH, W. H. (1964). Cultural anthropology and linguistics. A: HYMES, D. (ed.), *Language in culture and society* (p. 36-39). New York: Harper & Row.
- GOULD, T. (1991). The uses of violence in drama. A: REDMOND, J. (ed.). *Violence in drama*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- GRAHAM, H.D., & GURR, T. R. (1969). *The History of violence in America*. New York: Bantham Books.
- GUBERN, R. (1999). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. 2a. ed. Barcelona: Anagrama. (Argumentos; 184).
- GUBRIUM, J., & HOLSTEIN, J. (1987). The private image: Experiential location and method in family studies. *Journal of Marriage and the Family*, 49, p. 773-786.
- GUNTER, B. (1985). *Dimensions of television violence*. Aldershot: Gower.
- GUNTER, B., FURNHAM, A., & GIETSON, G. (1984). Memory for the news as a function of the channel of communication. *Human Learning*, 3, p. 265-271.
- GUNTER, B., & McALEER, J. (1997). *Children and television: the one eyed monster?* 2nd. ed. reprinted. London, New York: Routledge.
- GUNTER, B. , & HARRISON, J. (1998). *Violence on television. An analysis of amount, nature, location and origin of violence in British programmes*. London, New York: Routledge.
- HALL, S. (1987). La cultura, los medios de comunicación y el "efecto ideológico". A: CURRAN, J. (comp.), GUREVITCH, M. y WOOLLACOT, J. (ed.). *Sociedad y comunicación de masas* (p. 128-138). México: Fondo de Cultura Económica. (Edició original: *Mass Communication and Society*. London: Edward Arnold for the Open University Press, 1977. Traducció de Rodrigo Ruza).
- HALLORAN, J.D., & CROLL, P. (1972). Television programmes in Great Britain: Content and control. A: COMSTOCK, G.A., & RUBINSTEIN, E.A.(eds.). *Television and social behaviour, Vol. 1, Media content and control* (p. 415-492). Washington, DC: US Government Printing Office.
- HAMMERSLEY, M. (1990). *Reading ethnographic research: A critical guide*. London: Longmans.
- HAMMERSLEY, M. (1992). *What's wrong with ethnography: Methodological explorations*. London: Routledge.

- HAMMERSLEY, M., & ATKINSON, P. (1983). *Ethnography: Principles in practice*. London: Tavistock.
- HARRIS, M. B. (1992). Television viewing, aggression, and ethnicity *Psychological Reports*, 70 (3), p.137-138.
- HENDRICK, H. (1990). Constructions and reconstructions of British childhood: an interpretative survey, 1800 to the present. A: JAMES, A., & PROUT, A. (eds.) *Constructing and reconstructing childhood: Contemporary issues in the sociological study of childhood* (p. 35-59). Londres: Falmer.
- HEMPEL, C. G. (1995). *Filosofía de la ciencia natural*. Madrid: Alianza. (Alianza Universidad; 47) (Edició original: *Philosophy of Natural Science*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1966. Traducció d'Alfredo Deaño).
- HODGE, R., & TRIP, D. (1986). *Children and television: A semiotic approach*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- HOFFNER, C., & CANTOR, J. (1986). Developmental differences in responses to a television character's appearance and behavior. *Developmental Psychology*, 21, p. 1065-1074.
- HOLLAND, P. (1992). *What is a child? Popular images of childhood*. Londres: Virago.
- HOLMAN, J., & BRAITHWAITE, V.A. (1982). Parental lifestyles and children's television viewing. *Australian Journal of Psychology*, 34 (3), p. 375-382.
- HOPKINS, K. (1983). *Death and renewal*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- HOWARD ROSS, M. (2002). The political psychology of competing narratives: september 11 and beyond. A: CALHOUN, C., PRICE, P., & TIMMER, A (eds.). *Understanding September 11* (p. 303-320). New York: New Press.
- HUTCHBY, I., & MORAN-ELIS, J.(2001). *Children, technology and culture. The impacts of technologies in children's everyday lives*. London: Routledge.
- IMBERT, G. (1992). *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria.
- IMBERT, G. (2002). Violencia y representación: nuevos modos de ver y de sentir. *Cultura y educación*, 14 (1), p. 33-41.
- JAMES, A., & PROUT, A. (eds.) (1990). *Constructing and reconstructing childhood: Contemporary issues in the sociological study of childhood*. Londres: Falmer.
- JAMES, A., JENKS, C., & PROUT, A.(1998). *Theorizing childhood*. Cambridge: Polity.
- JENKS, C. (1996). *Childhood*. Londres: Routledge.
- JENSEN, K. B. (1991). When is meaning? Communication theory, pragmatism and mass media reception. A: ANDERSON, J. (ed.), *Communication yearbook*, 14, p. 3-32. Newbury Park, CA & London: Sage.
- JENSEN, K. B. (1992). La política del multisignificado. *Cuadernos de comunicación y prácticas Sociales*, 4, p. 97-129.

- JENSEN, K.B., i JANKOWSKI (eds.). (1993). *Metodologías de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch. (Edició original: *Qualitative methodologies for mass communication research*. London: Routledge, 1993. Traducció de Joan Soler).
- JOLY, M. (2003). *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós. (Paidós; 144) (Edició original: *L'image et son interprétation*. Paris: Nathan, 2002. Traducció de Gilles Multigner).
- JOHNSON, J.G., COHEN, P., KASEN, S., SMAILES, E.M & BROOK, J. S. (2003). Television viewing and aggressive behaviour during adolescence and adulthood. *Science*, vol. 295, p. 2468-2471.
- JORDANOVA, L. (1989). Children in history: concepts of nature and society A: SCARRE, G.(ed.). *Children, parents and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JUBANY, O. (1997). Panorama de las distintas corrientes teóricas de la violencia juvenil en el Reino Unido . *Políticas sociales en Europa*, núm. 1, 1997, p.119-128.
- KINDER, M. (1991). *Playing with power in movies, television and video games: From muppet babies to teenage mutant ninja turtles*. Berkeley: University California Press.
- KINDER, M. (ed.) (1999). *Kid's media culture*. Durham & London: Duke University Press.
- KING, G., KEOHANE, R., & VERBA, S. (1994). *Designing social inquiry*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- KIRK, J., & MILLER, M. (1986). *Reliability and validity in qualitative research*. London: Sage. (Qualitative research methods series, 1)
- KRCMAR, M., & VALKENBURG, P. M. (1999). A scale to assess children's moral interpretations of justified and unjustified violence and its relationship to television viewing. *Communication Research*, vol. 26, n. 5, october, p. 608-634.
- KRIPPENDORFF, K. (1986). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós. (Paidós Comunicació; 39). (Edició original: *Content analysis: An introduction to its methodology*. Beverly Hills, CA: Sage, 1980. Traducció de Leandro Wolfson).
- LEE, N. (2001). The extensions of childhood: Technologies, children and independence. A: HUTCHBY, & MORAN-ELIS, J. *Children, technology and culture. The impacts of technologies in children's everyday lives* (p. 153-169). London: Routledge.
- LINDLOF, T. R. & TAYLOR, B. C. (2002). *Qualitative communication research methods*. 2nd. ed. Thousand Oaks, CA: Sage.
- LINENTHAL, E. (2001). *The unfinished bombing: Oklahoma City in American memory*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- LIPPMANN, W. (1964). *La opinión pública*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora. (Edició original: *Public opinion*. New York: Harcourt, Brace and Co 1922. Traducció de Sylvia Molloy).
- <http://xroads.virginia.edu/~Hyper2/CDFinal/Lippman/contents.html> [Consulta: 23 abril 2008]

- LOCKE, J. (1999). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. 2ª ed. México: Fondo de cultura económica. Traducció d'Edmundo O'Gorman.
- LÓPEZ, C., i MOTA, M. (1998). La representació de la violència en la ficció . *Quaderns del CAC*, núm. 2, p.35-37.
- LORENZ, K. (2005). *Sobre la agresión, el pretendido mal*. 8ª ed. Madrid: Siglo XXI.(Edició original: *Das sogenannte Böse*. Wien: Borotha-Schoeler, 1963. Traducció de Félix Blanco).
- LUCHAIRE, A. (1909). *La Société française au temps de Philippe Auguste*. Paris: Hachette.
- LUKE, C. (1990). *Constructing the child viewer. a history of the American discourse on television and children, 1950-1980*. New York: Praeger.
- LULL, J. (1980). The social uses of television. *Human Communication Research*, 6, p. 197-209.
- LULL, J. (1990). *Inside family viewing. ethnographic research on television's audiences*. London: Routledge.
- LYOTARD, J.-F. (1984). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra. (Edició original: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les éditions de minuit, 1979. Traducció de Mariano Antolín Rato] .
- LLEDÓ, E.(1998). *Imágenes y palabras*. Madrid: Taurus.
- MAFFESOLI, M. (1990). *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Le livre de poche (Plon).
- MARTIN BARBERO, J. (1991). Recepción: uso de los medios y consumo cultural. *Diálogos de la comunicación*, n. 30, p. 4-5.
- MARZANO, M. (2007). *La mort spectacle. Enquête sur l'horreur-réalité*". Paris: Gallimard.
- McCORMACK, T. (1993). Tv and child savers. *Canadian Forum*, november, p.20-22.
- MCLEOD, J. M., ATKIN, C.K., & CHAFEE,S.H. (1972). Adolescents, parents, and television use: Adolescent self-report measures from Maryland and Wisconsin samples. A: COMSTOCK, G. i RUBINSTEIN, E.A. (eds.) *Television and social behavior: Reports and papers, vol. 3. Television and adolescent aggressiveness* (p. 149-172). Washington, DC: Government Printing Office.
- McQUAIL, D. (2000). *Mass communication theory*. 4th. ed. London: Sage.
- MEADOWCROFT, J., & REEVES, B. (1989). Influence of story schema on development of children's attention to television. *Communication Research*, 16, p. 352-374.
- MEDINA, P. (1998). Conducta agressiva i violència televisiva: Una relació definitiva? *Trípodos*, núm.6, p. 91-98.
- MEDINA, P., MUNTÉ, R.-A., & ARAN, S. (2006). New girls with new hopes: How does it appear in Spanish tv fiction? Comunicació presentada al Congrés *Tv Fiction Exchange*, MMU, Anglaterra, Setembre (en premsa).
- MEES, U. (1990). Constitutive elements of the concept of human aggression. *Aggressive Behavior*, 16, p. 285-295.

- MICHAUD, Y. (1980). *Violencia y política*. Madrid: Ruedo Ibérico. (Edició original: *Violence et politique*. París: Éditions Gallimard, 1978. Traducció de José Martín Arancibia).
- MICHAUD, Y. (2002, 24 juliol). La nueva violencia. Culturas, *La Vanguardia* [Barcelona], p. 2-3.
- MILAVSKY, J. R., KESSLER, R.C., STIP, H.H., & RUBENS, W. S. (1992). *Television and aggression: A panel study*. New York: Academic Press.
- MILES, M. B., & HUBERMAN, A. M. (1994). *Qualitative data analysis. An expanded sourcebook*. 2nd. ed. Thousand Oaks, CA: Sage.
- MILLWOOD, A. (2003). *How children interpret screen violence*. Report of the Joint Research Programme Broadcasting Standards Commission and Independent Television Commission. BBC, September.
- MITCHELL, C., & REID-WALSH, J. (2002). *The cultural spaces of childhood*. London: Routledge.
- MOLINA, J.L. (2001). *El análisis de redes sociales. Una introducción*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MOLINA, J.L. (Ed.) (2006). Talleres de autoformación con programas informáticos de análisis de redes sociales. *Documents*. Barcelona: Servei de Publicacions. Universitat Autònoma de Barcelona.
- MONGIN, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós. (Paidós Comunicació; 103). (Edició original: *La violence des images ou comment s'en débarrasser?* París: Seuil, 1997. Traducció de Marcos Mayer).
- MONGIN, O. (2002, 24 juliol). Estado y control. Culturas, *La Vanguardia* [Barcelona], p. 4.
- MORIN, E. (1965). *El espíritu del tiempo (ensayo sobre la cultura de masas)*, Madrid: Taurus. (Edició original: *L'esprit du temps (essai sur la culture de masse*. París: Bernard Grasset, 1962. Traducció de Rodrigo Uría).
- MORLEY, D. (1986). *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Comedia.
- MORLEY, D. , & SILVERSTONE, R. (1992). Domestic communication: technologies and meanings. A: MORLEY, D. (ed.) *Television, audiences and cultural studies*. London: Routledge.
- MORLEY, D. (ed.) (1992). *Television, audiences and cultural studies*. London: Routledge.
- MORRISON, D. (1993). *The viewers' view of violence: Attitudes to violence in relation to television guidelines*. Leeds: Leeds University Institute of Communication Studies, Report to the British Broadcasting Corporation.
- MORRISON, D., MACGREGOR, B., SVENNEVIG, M., & FIRMSTONE, J. (1999). *Defining violence. The search of understanding*. Luton: University of Luton Press.
- MOSCOVICI, S. (1976). *La Psychanalyse, son image et son public*. París: PUF.
- MURRAY, J. (1999). *Hamlet en la holocubieta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós. (Edició original: *Hamlet on the holodeck : the future of narrative in cyberspace*. New York; London: Free Press, c1997. Traducció de Susana Pajares).
- MUSTONEN, A., & PULKKINEN, L. (1993). Aggression in television programs in Finland. *Aggressive Behavior*, 19, p. 175-183. *National television violence study (1997-1999)*, vol.1-3. Thousand Oaks, CA: Sage.

- NEUMAN, W.L. (1994). *Social research methods. Qualitative and quantitative approaches*. Needham Heights ,MA: Allyn & Bacon.
- NIGHTINGALE, V. (1999). *El estudio de las audiencias. El impacto de lo real*. Barcelona: Paidós. (Paidós Comunicación; 105). (Edició original: *Studying audiences: the shock of the real*. London: Routledge, 1996. Traducció de Raúl Quintana).
- NOBLE, G. (1975). *Children in front of the small screen*. London: Sage.
- OHMAE, K. (1995). *The end of the nation state*. New York: Harper Collins.
- OSWELL, D. (2001) Ethics and techno-childhood A: HUTCHBY, I. , & MORAN-ELIS, J. *Children, technology and culture. The impacts of technologies in children's everyday lives*. (p. 170-185). London: Routledge.
- OROZCO, G. (ed.) (1992). *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países*. México: Universidad Iberoamericana.
- OROZCO, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Editorial Norma. OROZCO, G. (2006). Los estudios de recepción: de un modo de investigar a una moda, y de ahí a muchos modos. A: SAINTOUT, F., i FERRANTE, N. (comp.) *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (p. 14-30). Buenos Aires: La Crujía.
- PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza. (Edició original: *Meaning in the visual arts*. New York: Doubleday, 1955). PAVEL, T. (1988). *Univers de la fiction*. París: Le Seuil.
- PERALES, A., i NEBREDÀ, B. (1998). Els espectadors i la violència televisiva: una atracció fatal? *Trípodos*, 6, p. 45-54.
- PÉREZ SERRANO, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. I. Métodos*. Madrid: La Muralla.
- PÉREZ TORNERO, J.M. (1982). Esbozo de un modelo de análisis del discurso. *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, núm. 1, p.57-73.
- PERROT, M. (1989). La familia triunfante. A: DUBY, G. *Historia de la vida privada* (p. 99-110). Tom IV. Madrid: Taurus.
- PERRY, D.G., & PERRY, L.C. Identification with characters, covert aggressive verbalization, and reactions to film violence. *Journal of Research in Personality* (1976), p. 399-409.
- PLATÓN (1979). *La República*. 13ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- POPER, K. (1959). *The logic of the scientific discovery*. New York: Basic.
- POSTMAN, N. (1994). *La desaparició de la infantesa*. 2a. ed. Vic: Eumo Editorial. (Edició original: *The disappearance of childhood*. New York: Delacorte Press, 1982. Traducció de Pepi Andreu).
- POTTER, J. (1998). *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós. (Edició original: *Representing reality. Discourse, rhetoric and social construction*.

- Thousand Oaks, CA: Sage, 1998. Traducció de Genís Sánchez Barberán). POTTER, W. J. (1999). *On media violence*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- POTTER, W. J. (2003). *The 11 myths of media violence*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- POTTER, W. J., VAUGHN, W., MISHA, W., WARREN, R., HOWLEY, K., LAND, A. , & HAGEMEYER, J.C. (1995). How real is the portrayal of aggression in television entertainment programming? *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 39, p. 496-516.
- POTTER, W. J., & WARREN, R. (1996). Humor as a camoufl age of television violence. *Journal of Communication*, 46 (4), p. 116-138.
- RAMSPOTT HEITZMANN, A. (1995). Resum i activitat discursiva. *Revista de didàctica de la llengua i de la literatura*, núm. 4 (Exemplar dedicat a: La diversitat discursiva), p. 55-62. REARDON, K K. (1991). *La persuasión en la comunicación. Teoría y contexto*. Barcelona: Paidós. (Edició original: *Persuasion. Theory and context*, London: Sage, 1981.Traducció de Marta Vassallo).
- REINARES, P., PERALES, A., BUSQUET, J., MORÓN, S., i MEDINA, A (2008). Análisis del consumo televisivo por parte de los niños entre siete y doce años. Una aproximación cuantitativa. Comunicació presentada al *Congreso fundacional de la AE-IC, Investigar la Comunicación*. [Santiago de Compostela: 30 gener-1 febrer, 2008]
- RENERO, M. (1992). La mediación familiar en la construcción de la audiencia. *Cuadernos deComunicación y Prácticas Sociales*, 4, p. 33-54.
- REYCHLER, L. (1997). Les crises et leurs fondements. *GRIP*, nº 215-217 “Confl icts en Afrique”, p. 39-59.
- RODRIGO, M. (1995). *Los modelos de la comunicación* . 2ª ed. ampl. y rev. Madrid: Tecnos.
- RODRIGO, M. (1998). El impacto social de la violencia en la televisión. *Trípodos*, núm. 6, p.19-30.
- RODRIGO, M. (2001). *Teorías de la comunicación. Ámbitos, métodos y perspectivas*. Bellaterra (Barcelona): Servei de Publicacions UAB.
- RODRIGO, M., MEDINA, P., ARAN, S. THARRATS, J. MEDINA, A. i ESTRADA, A. (2007). La representación del discurso amoroso en la ficción audiovisual: ¿creatividad limitada? *Trípodos*, núm. extra: Las encrucijadas de la comunicación: límites y transgresiones (IV Congrès Internacional Comunicació i Realitat), p. 705-718.
- RODRIGO, M., BUSQUET, J., ESTRADA, A., ARAN, S., BARATA, F., GARRIDO, M., et. al. (2008). Las teorías sobre los efectos sociales de la violencia en televisión. Estado de la cuestión. Comunicació presentada al *Congreso fundacional de la AE-IC, Investigar la Comunicación*. [Santiago de Compostela: 30 gener-1 febrer, 2008]
http://www.upf.edu/depeca/unica/pagines/activitats/congresos/santiago/RodrigoAlsina_Santiago2008.pdf [Consulta: 23 abril 2008]
- RODRIGUEZ, C., ESTEBAN, M., TADEUCHI, M., CLAUSEN, T. Y SCOTT, R. (1995). Televised violence: A Japanese, Spanish and American comparison. *Psychological Reports*, núm. 77, p. 995-1000.

- ROJAS MARCOS, L. (1998). *Las semillas de la violencia*. Madrid: Espasa Calpe.
- ROSE, J. (1984). *The case of Peter Pan: Or the impossibility of children's fiction*. London: MacMillan.
- ROSENGREN, K. E. (1981). *Advances in content analysis*. Beverly Hills-Londres: Sage.
- ROSS, M. H. (2002). The political psychology of competing narratives: September 11 and beyond. A: CALHOUN, C., PRICE, P., & TIMMER, A. (eds.). *Understanding September 11* (p. 303-320). New York: New Press.
- ROSSI, I., i O'HIGGINS, E. (1981). *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*. Barcelona: Anagrama. (Panorama de la antropología cultural contemporánea ; 1). (Edició original: *Theories of culture and anthropological methods, in people in culture*. New York: J.F. Bergin, 1980. Traducció d'Alberto Cardín).
- ROUSSEAU, J.-J. (1990). *Emilio, o De la educación*. Madrid: Alianza. (El libro de bolsillo; 1465). (Edició original: *Émile ou De l'éducation*. Paris: Duchesne, 1762. Traducció de Mauro Armiño).
- RUIZ, C. (2003). *Ética de la audiencia. Reflexión ética sobre el principio jurídico de la libertad de información*. Bilbao: Grafite Ediciones.
- RULE, B. G., & FERGUSON, T.J. (1986). The effects of media violence on attitudes, emotions, and cognitions. *Journal of Social Issues*, 42 (3), p. 29-50.
- SÁEZ, A. (1999). *De la representació a la realitat. Propostes d'anàlisi del discurs mediàtic*. Barcelona: Dèria editors/Blanquerna Comunicació (URL).
- SÁEZ, A. (2002). La gran novel·la de la televisió. *Àmbits*, tardor, p. 14-16.
- SANMARTÍN J., GRISOLÍA, J.S., i GRISOLÍA, S. (ed.) (1998). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel.
- SAPERAS, E. (1998). *Manual básico de Teoría de la Comunicación*. Barcelona: CIMS.
- SAUQUET, A. (2004). Learning in organizations: Schools of thought and current challenges. A: Jaap BOONSTRA (ed.) *Dynamics of Organizational Change and Learning*. West Sussex: John Wiley, p. 371-388.
- SCARRE, G. (ed.). (1989). *Children, parents and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHÜTZ, A. (1962). On multiple realities. A: *Collected papers*, vol. I., La Haia: Nijhoff.
- SHARROCK, W. , & WATSON, R. (1988). Autonomy in social theories: The incarnation of social structures A: FIELDING, N. (ed.) *Actions and structure*. London: Sage.
- SHAYON, R. L. (1951). *Television and our children*. New York: Longmans, Green and Co.
- SILVERMAN, D. (2005). *Interpreting qualitative data. Methods for analysing talk, text and interaction*. 2nd. ed. reprinted London: Sage.
- SILVERSTONE, R. (1996). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores. (Edició original: *Television and everyday life*. London & New York: Routledge, 1994)
- SILVERSTONE, R., HIRSH, E., & MORLEY, D. (1991). Listening to a long conversation: An ethnographic approach to the study of information and communication in the home. *CulturalStudies*, vol. 5, p. 204-227.

- SNOW, R. P. (1974). How children interpret tv violence in play context. *Journalism Quaterly*, 51, p.13-21.
- STAITON ROGERS, R., & STAINTON ROGERS, W. (1992). *Stories of childhood: Shifting agendas of child concern*. Toronto: University of Toronto Press.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación. (Edició original: *Film theory*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000. Traducció de Carles Roche).
- STORR, A. (1968). *Human aggression*. New York: Atheneum.
- STRASSBURGUER, V., & WILSON, B. (2002). *Children, adolescents and media*. London: Sage.
- SÜSS, D., SUONINEN, A., GARITAONANDIA, C., JUARISTI, P., KOIKKALAINEN, R., & OLEAGA, J.A. (2001). Media childhood in the European countries. A: HUTCHBY, I., & MORAN-ELIS, J. *Children, Technology and Culture. The impacts of technologies in children's everyday lives*. London: Routledge.
- TANNENBAUM, P. H., & GAER, E. P. (1965). Mood changes as a function of stress of protagonist and degree of identification in film-viewing situation. *Journal of Personality and Social Psychology*, 2, p. 612-616.
- TAYLOR, S. J., i BOGDAN, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós. (Edició original: *Introduction to qualitative research methods. The search for meanings*. New York: John Wiley & Sons, 1984. Traducció de Jorge Piatigorsky).
- TISSERON, S. (2000). *Enfants sous influence. Les écrans rendent-ils les jeunes violents?* Paris: Armand Colin.
- TONER, J. P. (1995). *Leisure and ancient Rome*. Cambridge, UK: Polity.
- TRESSERRAS, M. (2003). Contra el determinisme tecnològic. *Trípodos*, núm. extra: Violència i mitjans de comunicació, maig., p. 745-753.
- TRESSERRAS, M. (2005). *La ciutat de risc: el prodigi de la televisió i altres tecnologies*. Barcelona: Trípodos.
- TYLER, S. A. (1969). *Cognitive anthropology*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- URRA, J. (1998). Violencia y medios de comunicación. A: SANMARTÍN J., GRISOLÍA, J.S., i GRISOLÍA, S. (ed.) *Violencia, televisión y cine*. (p. 133-145). Barcelona: Ariel.
- VALLÉS, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.
- VAN DER VOORT, T. H. A. (1986). *Television violence: A Child's eye view*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers.
- VAN DIJK, T.A. (1983). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós. (Edició original: *Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding*. Utrecht: Het Spectrum, 1978).

- VAN SOEST, D. (1997). *The global crisis of violence. Common problems, universal causes, shared solutions*. Washington, D.C.: National Association of Social Workers.
- VASSALLO DE LOPES, M. I. (2006). Reflexiones teórico-metodológicas dentro de un estudio de recepción. A: SAINTOUT, F., i FERRANTE, N. (comp.). *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (p.125-150). Buenos Aires: La Crujía.
- VATTIMO, G. (1987). *La fin de la modernité*. París: Le Seuil.
- VELICER, W. F., GOVIA, J.M., CHERICO, N.P., & CORRIVEAU, D.P. (1985). Item format and structure of the Buss-Durkee hostility inventory. *Agressive Behavior*, 11, p. 65-82.
- VILCHES, L. (2002). La calidad de la ficción televisiva para niños. *Quaderns del CAC*, núm. 8, maig, p. 24-28.
- VILCHES, L. (2003). Eurofiction economía 1999-2001, el coste de la estabilidad. *Carta de Ajuste, ATV*, núm. 5, febrero, p.38-42.
- VILLAFANE, J, i MÍNGUEZ, N. (1996). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- VINE, I. (1997). The dangerous psycho-logic of media “effects”. A: BARKER, M., & WAGG, S. (eds.). *Ill Effects: The Media/violence debate* (p.125-146). Londres: Routledge.
- Violències i mitjans de comunicació: recursos i discursos* (2003). Actes del II Congrés Internacional Comunicació i Realitat. [II: Barcelona: 9-10 de maig 2003]. Trípod, núm extra, maig.
- VIRILIO, P. (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra. (Edició original: *La machine de vision*. París: Éditions Galilée, 1998. Traducció de Mariano Antolín Rato).
- WARTELLA, E., OLIVAREZ, A. & JENNINGS, N. (1998). Children and television violence in the United States. *NORDICOM*: Goteborg University, p.57-61.
- WIEDEMANN, T. (1992). *Emperors and gladiators*. London: Routledge.
- WIEVIORKA, M. (2002, 27 octubre). La violencia de las imágenes, *La Vanguardia* [Barcelona], p. 25.
- WILLIAMS, Raymond. (1975). *The long revolution*. Harmondsworth: Penguin.
- WILSON, E. O. (1978). *On human nature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- WHYTE, W. F. (1982). Interviewing in field research. A: BURGESS, R. (ed.) *Field research: A sourcebook and field manual* (p. 111-122). London: Allen & Unwin.
- WOLTON, D. (1995). *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*. Barcelona: Gedisa. (Edició original: *Eloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*. París: Flammarion, 1990. Traducció d'Alcira Bixio).
- WRANGHAM, R & PETERSON, D. (1996). *Demonic males: Apes and the origins of human violence*. New York: Houghton Mifflin.

Annex I: Metodologia d'anàlisi

Percepció i interpretació de la violència a la programació televisiva per a infants

Disseny de la Mostra de Subjectes

(atribució d'un número de codi a cada infant d'acord a l'ordre de les entrevistes)

- a. Nen ó nena
- b. Edat i curs escolar
- c. Titularitat Escola (i barri)

Disseny de l'entrevista en profunditat

I part . Qüestionari:

Etnografia del consum

Hàbits televisius

- 1 Veuen televisió?
- 2 A on?.
- 3 Nombres de televisors a la llar
- 4 Altres equipaments audiovisuals.
- 5 Quan veuen la televisió?:
 - . dies de la setmana
 - . franja horària
- 6 Quant de temps hi dediquen?

Normes familiars

- 7 Amb qui veuen habitualment la tv?
- 8 Com la veuen? (disposició física respecte a l'aparell tv):

Processos de negociació familiars

- 9 Qui decideix (vol) encendre la tv/posar vídeo?
- 10 A qui es demana permís per encendre la tv?
- 11 Qui l'encèn?
- 12 Qui decideix quan s'acaba el temps de visionat?
- 13 Qui l'apaga?
- 14 Qui té habitualment el comandament a distància?

Sentiments de pertinença de la tele al grup familiar

15. De qui és la tele?

Tipus d'atenció i hàbits familiars (durant el visionat)¹¹³:

16. Jo parlo mentres miro la tv

Si

No

17. Es parla mentres es mira la tv

Si

No

M'agrada que es parli mentres es mira la tele

Si

No

18. Jo menjo mentres miro la tv

Si

No

19. Es menja mentres es mira la tv

Si

No

M'agrada que es mengi mentres miro la tele

Si

No

20. Jo jugo mentres miro la tv

Si

No

M'agrada jugar mentres miro la tele

Si

No

21. Jo em vesteixo/desvesteixo mentres miro la tv

Si

No

22. Altres

¹¹³ Proponem una adaptació de la tipologia dels espectadors infantils feta per la *Children's Television Workshop* (EUA) referida a nens de 3 a 5 anys, que els agrupava segons tres maneres de mirar la televisió: *zombie*, *dual*, *modelic*. Vegeu Aran, S. La rebel·lió dels petits electrodomèstics: la televisió i els nens. A: *Tripodos*, nº3, Facultat de Ciències de la Comunicació URL, Barcelona; pp. 15-23.

Identificació dels programes més vistos

23. Què mires a la tele ?

Medició de l'apreciació. Estudi de les actituds

Motivacions

24. Per què mires la tele?

Memòria televisiva

25. Quins són els programes que més recordes (haver vist al llarg de la teva vida)?

Extra- televisió

Jocs associats amb programes (a l'escola, al pati...)

Merchandising associat als programes de tv

26. A quins jocs jugueu al pati de l'escola/ casa?
27. Jugueu a alguna cosa relacionada amb la televisió?
28. Quins jocs/joguines/materials tens relacionats amb programes, clubs, personatges de la tele?

Preferències de programa

29. Què és el que més t'agrada del que veus a la tele?
(Triar un espai: Quin programa és el que menys t'agrada?)
30. Què és el que menys t'agrada de la televisió?
(Triar un espai: Quin programa és el que menys t'agrada?)

Motius del grat o rebuig dels programes

31. Perquè t'agrada el teu programa preferit?
32. Per què no t'agrada el programa que menys t'agrada ?

Disseny de la Mostra de Subjectes

(atribució d'un número de codi a cada infant d'acord a l'ordre de les entrevistes)

- a. Nen ó nena
- b. Edat i curs escolar
- c. Titularitat Escola (i barri)

II part

Interpretació del corpus audiovisual

Codi d'imatge

- 1. imatges "Doraemon"
- 2. imatges "Perduts a Àfrica"

- 36. Què t'ha semblat (això que has vist)?
- 37. Què és el que més t'ha agradat de la seqüència que hem vist?
- 38. Per què?
- 39. Què és el que menys t'ha agradat?
- 40. Per què?
- 41. Entre els personatges que has vist, ¿t'agradaria ser-ne algun?
- 42. Respecte les imatges, ¿tu hauries fet alguna cosa diferent?
- 43. ¿Creus que caldria haver fet alguna cosa diferent del que succeeix?
- 44. Hi havia violència?
- 45. Per què creus que hi havia violència/ En què hi havia violència?
- 46. Què és el pitjor de la violència que hi havia?
- 47. La violència que heu observat, ¿pot passar?
- 48. Per què?
- 49. Hi ha personatges bons i personatges dolents?
- 50. Quins són els personatges bons?
- 51. Quins són els personatges dolents?
- 52. Què és (per a tu) la violència?

<i>Els biaixos</i>	¿Els infants fan una lectura/interpretació de les seqüències en i l'objectivitat clau moral?
	¿Observen contrastos o similituds entre les situacions representades i el seu entorn immediat?
<i>Els estereotips</i>	¿Observen distincions en la representació a les seqüències de diferents grups humans/socials?
	¿Es generen en els infants mecanismes d'identificació o empatia amb els personatges?
<i>Les interpretacions.</i>	¿Els infants fan una distinció entre representacions de la violència vertaderes i falses?
	¿Observen distincions en la representació de la violència? ¿Estableixen motivacions justificadores, atenuants o potenciadors de gravetat?
<i>Les influències.</i>	¿Els infants reconeixen una influència de les representacions de la violència en el seu comportament o en la seva manera de pensar?
	¿Accepten o rebutgen aquesta possible influència?

2. Procediments interpretatius de l'anàlisi del discurs

Metodologia d'anàlisi (2a.part) ¹¹⁵ : Entrevista Interpretació del contingut visionat Corpus audiovisual: . "Doraemon" (codi d'imatge: seq.1) . "Perduts a Àfrica" (codi d'imatge: seq.2)	
	<u>MODEL D'INTERPRETACIÓ (I) :</u>
	<u>LES EMOCIONS</u>
	<u>ESTRUCTURA DEL DISCURS</u>
	<u>PRIMERA SEQÜÈNCIA DE QUÈ SE'N FA UNA APREHENSÍO EXPLÍCITA</u>
36. Què t'ha semblat (això que has vist)?	1. Absència de referència 2. Referència global 3-1. Referència específica a seqüència 1 o detall de seq. 1

¹¹⁵ La numeració de les preguntes és correlativa a la primera part de l'entrevista (vegeu Annex 1). Cal recordar que la graella de respostes és a títol orientatiu, donat que les preguntes són obertes. Les atribucions a les diverses categoritzacions de la violència es fan a partir de la discriminació dels comentaris dels subjectes.

	3-2. Referència específica a seqüència 2 o detall de seq. 2
	PRIMERA SEQÜÈNCIA DE QUÈ SE'N FA UNA
	APREHENSÍO IMPLÍCITA
	1. Absència de referència 2. Referència global 3-1. Referència implícita a seqüència 1 o detall de seq. 1 3-2. Referència implícita a seqüència 2 o detall de seq. 2
	SEQÜÈNCIES ESMENTADES ESPONTÀNIAMENT (jerarquització d'ordre d'evocació)
	1. (1 ^a , 2 ^a) 2. (2 ^a , 1 ^a)
	EMOCIÓ VERBAL MANIFESTADA <i>Identificació d'emocions mobilitzadores</i>
	0. Absència d'emoció 1. Emoció desmobilitzadora 2. Emoció mobilitzadora
	QUALITAT DOMINANT DE LA 1^a EMOCIÓ MANIFESTADA VERBALMENT <i>Identificació de les emocions expressades en relació a la presència de violència.</i> <i>Identificació de les emocions de grat i de desgrat</i>
	1. Vergonya o incomoditat 2. Tendresa o afecte 3. Còlera 4. Agressivitat 5. Por 6. Angoixa 7. Tristesa 8. Disgust 9. Plaer
	EMOCIÓ DOMINANT GENERAL (verbal o no verbal) <i>Identificació de les emocions expressades en relació a la presència de violència.</i> <i>Identificació de les emocions de grat i de desgrat</i>
	1. Vergonya o incomoditat 2. Tendresa o afecte 3. Còlera 4. Agressivitat 5. Por

	6. Angoixa 7. Tristesa 8. Disgust 9. Plaer
	CONTINGUTS DEL DISCURS
	IMPRESSIÓ GLOBAL
	1. Negativa (“No m’agrada, no m’ho he passat bé”, sense judicis morals) 2. Positiva
	ATRIBUCIÓ DE SENTIT <i>Identificació d’emocions mobilitzadores</i>
	0. Absència de temptativa d’atribució de sentit 1. Temptativa incompleta d’atribució de sentit (frases inacabades, repeticions) 2. Temptativa d’atribució de sentit
	ACTITUD DAVANT L’ENQUADRAMENT DE LES IMATGES (contingut i contingent)
	1. Focalització sobre herois i trama 2. Focalització sobre posada en escena, condicions de producció 3. Ambdues focalitzacions (per ex. observacions sobre idoneïtat dels continguts per a públics infantils, etc.)
	IDENTIFICACIÓ DE L’ORÍGEN DE LES EMOCIONS <i>Identificació d’emocions mobilitzadores</i>
37. ¿Què és el que més t’ha agradat de la seqüència que hem vist?	
38. Per què?	
39. ¿Què és el que menys t’ha agradat?	
40. Per què?	
	MECANISMES D’EMPATIA I/O IDENTIFICACIÓ <i>Els biaixos i l’objectivitat</i> <i>Els estereotips</i> <i>Les influències</i>
41. Entre els personatges que has vist, ¿t’agradaria ser-ne algun?	

	LECTURA DE LES SEQÜENCIES D'ACORD A JUDICIS MORALS <i>Interpretació dels biaixos i l'objectivitat</i> <i>Les influències</i>
42. Respecte les imatges, ¿tu hauries fet alguna cosa diferent?	
43. ¿Creus que caldria haver fet alguna cosa diferent del què succeix?	Desproporció desigual del poder: - Desproporció numèrica. - Desproporció en armes. - Feblesa física. - Feblesa psicològica. Indefensió: - La víctima no pot eludir-la/escapar-se'n. - La víctima està físicament incapacitada. - La víctima està psicològicament incapacitada. - La víctima és massa dèbil/fràgil per defensar-se. Fora de l'ordre: - Comportament irracional. - Nivell d'acció immerescut, indigne. - Estatus dels participants. - Menyspreu cap als altres. - Càstig desmesurat.
	<u>MODEL D'INTERPRETACIÓ (II):</u> <u>LA COMPRENSIÓ</u>
	RECONeixEMENT DE LA PRESENCIA DE VIOLÈNCIA <i>El realisme</i> <i>La veracitat</i> <i>Les presències i les absències</i> <i>Les interpretacions</i>
44. Hi havia violència? ¹¹⁶	
	DISCRIMINACIÓ DE LA PRESENCIA DE VIOLÈNCIA <i>Les presències i les absències</i> <i>Els biaixos i l'objectivitat</i> <i>Els estereotips</i> <i>Les interpretacions</i>
45. ¿Per què creus que hi havia violència?/ ¿En què hi havia violència?	<u>Tipus de violència:</u> ➤ violència privada . contra un mateix

¹¹⁶ L'esment a la violència no es fa abans en l'entrevista tret que l'hagi fet espontàniament el Subjecte.

	. contra tercers ➤ violència col·lectiva . institucional : accions perjudicials de les institucions socials que poden obstruir el desenvolupament del potencial humà. Ex. guerres. . estructural i cultural: accions perjudicials resultants de la forma com pensa la societat, dels valors convencionals i de les pràctiques quotidianes. Ex. Discriminacions per raó de sexe, ètnia..., acceptació de desigualtats com la pobresa...
	Tipus de violència (2): ➤ física ➤ cultural (o simbòlica, verbal o no verbal –psicològica) ➤ estructural
	Forma¹¹⁷: ➤ violència real física (assalt físic directe) simbòlica (verbal o no verbal) ➤ violència representada física (assalt físic directe) simbòlica (verbal o no verbal) ➤ violència formal (codis o recursos visuals i sonors propis del llenguatge audiovisual¹¹⁸)
	Percepció¹¹⁹: Entesa com a paràmetre social. És un paràmetre que pot limitar-se als codis del missatge televisiu (intratext) o com a percepció pròpia i, en principi, no induïda, del receptor (extratext).

¹¹⁷ La forma té aspectes a compartir amb la percepció, fins i tot en la seva accepció formal (per exemple, cal observar si hi ha un punt de vista explícit o implícit en la pròpia narració, evidenciat o no en la figura del narrador).

¹¹⁸ Així com Morrison (1999) entén aquesta violència formal en una única categoria, els definidors secundaris, nosaltres hem distingit aquests aspectes contextuais entre definidors primaris (“influències normatives”) i secundaris (“variables del missatge”). Vegeu al capítol de conclusions els definidors de violència, que hem explicat com a “processos d’influència”.

¹¹⁹ Es pot contemplar una tercera variable en el que s’anomena “apreciació de la història”, i que podria ser neutra. De fet, Morrison l'utilitza com a possible només en el cas de la *playful violence* o violència ritualitzada com a joc o burla. Vegeu Morrison, D. (1999).

	➤ negativa (es percep l'acte com a dolent) ➤ neutra (es relativitza l'apreciació de la violència segons la seva formalització, per ex. humor) ➤ positiva (es percep una finalitat noble)
	INTENSITAT DE LA PRESENCIA DE VIOLÈNCIA <i>Els biaixos i l'objectivitat</i> <i>Els estereotips</i> <i>Les interpretacions</i>
46. ¿Què és el pitjor de la violència que hi havia?	Gravetat : Paràmetre relacionat amb Forma¹²⁰. ➤ criminal . violència corporal: cops i ferides intencionats . violència sexual: violacions . violència mortal: crims, assassinats, enverinaments ➤ no criminal . suïcida: suïcidis i temptatives . accidental
	Regulació: Entès com a paràmetre institucional (com a monopoli de la força legítima, encara que hi ha altres institucions <i>reguladores</i>, com l'Església, l'escola, entre altres) ➤ . violència il·legítima . sancionada per l'Estat ➤ . violència legítima . amparada per l'Estat . promoguda per l'Estat
	Mitjans: ➤ . sense armes . verbal . amb el propi cos ➤ . amb armes . armes de foc . armes blanques

¹²⁰ També es pot ampliar amb "Conseqüències" (vegeu Gunter, B.; Harrison, J. ,1998: 260). Vegeu també l'apartat que hem indicat en el text com a "Principals paràmetres narratius contextuais".

	. objectes contundents . altres (verí...)
	<u>Grau d'organització:</u> ➤ . organitzat . intel·lectualment . mediat tecnològicament ➤ . desorganitzat
	<u>Explicitació</u>¹²¹. ➤ sí : actes violents fàcilment identificables ➤ no: actes violents subtils
	<u>Quantitat:</u> Violència en el corpus analitzat (seqüència, capítol...) ➤ habitual ➤ ocasional
	<u>Percepció d'intensitat de la violència</u>¹²². ➤ Lleu ➤ Greu ➤ Extrema
	<u>Percepció d'intensitat dels conflictes:</u> ➤ Lleu ➤ Mitjana ➤ Elevada
	<u>REPRESENTACIÓ DE LA VIOLÈNCIA</u>¹²³ <i>El realisme</i> <i>La veracitat</i> <i>Els biaixos i l'objectivitat</i> <i>Les interpretacions</i>
47. La violència que heu observat - no pot passar mai/ és irreal (de ficció) - pot passar/ està basada en un fet	<u>Representació:</u> ➤ Versemlant ➤ No versemlant

¹²¹ La verificació dels actes violents segons la seva identificació (fàcil o subtil) acostuma a tenir relació amb l'atribució d'intensitat (elevada o lleu, respectivament), però no necessàriament, com hem comprovat en els nostres resultats.

¹²² Segons Morrison (1999:4-5) la intensitat ja vindria preconfigurada segons l'escala d'interrelacions que es creen entre tres nivells (*weak, strong, massive*) i els tres tipus de violència que ell estableix (*playful, depicted, authentic*).

¹²³ També anomenada "Motivació", malgrat l'equivoc terminològic que pot generar.

real - passa/ és un fet real	
48. Per què?	Tipus: (segons intencions, gènere i aproximació) ➤ Ritualitzada ➤ Realista ➤ Autèntica
	Regulació: ➤ Legitimada ➤ No legitimada
	MOTIVACIÓ¹²⁴: <i>Les presències i les absències</i> <i>Els biaixos i l'objectivitat</i> <i>Els estereotips</i> <i>Les interpretacions</i>
49. ¿Hi ha personatges bons i dolents? 50. ¿Quins són els personatges bons? 51. ¿Quins són els personatges dolents?	Ús de la violència: ➤ com a mitjà (instrumental) ➤ com a fi (expressiva)
	Acció de la violència: ➤ intencional a. proactiva o endògena (actes comesos per voluntat pròpia) - sense provocació prèvia - amb provocació (s'hi inclouen actes de càstig) b. reactiva (actes comesos en defensa pròpia o d'algun altre personatge com a resposta a un atac previ) ➤ no intencional (accidental) (deguda a l'atzar o a l'error humà i tecnològic)
	Atribució moral: ➤ Distribució desigual del poder ➤ Indefensió ➤ Fora de l'ordre
	<u>Característiques dels personatges i reconeixement d'estereotips</u>

¹²⁴ Per ampliar les subcategories de motius per a la violència segons els objectius de l'agressor, vegeu Gunter, B.; Harrison, J. (1998: 259-260). Vegeu també l'apartat que hem indicat en el text com a "Principals paràmetres narratius contextuais"

	<u>socials</u>
	<u>Reconeixement de convencions de gènere audiovisual i format</u>
52-¿Què és (per a tu) la violència?	<u>DEFINICIONS DE VIOLÈNCIA</u> Les interpretacions Les influències ↓ ↓
	<u>DEFINIDORS DE VIOLÈNCIA</u> 1. <u>L'especificitat de les actituds i tipus de violència representada</u> Indicadors Primaris: es deriven de l'entorn o de les expectatives socials. ➤ l'acte en ell mateix: la seva naturalesa 2. <u>Les influències normatives</u> Indicadors Primaris: es deriven de l'entorn o de les expectatives socials. ➤ els aspectes contextuais: qualifiquen l'acte violent 3. <u>Les variables del missatge</u> Indicadors Secundaris: "autentifiquen" l'expressió violenta. ➤ Les tècniques de producció: "autentifiquen" l'expressió violenta amb recursos de la posada en escena, amb l'estil, la redundància i l'estratègia de la performance. 4. <u>El recurs a les emocions</u> Indicadors Terciàris: "reflexivitat" dels espectadors com a actors socials que participen en i es refan en el procés de recepció. ➤ La resposta emocional

