La representación de las juventudes en el audiovisual español

→ estudios
2026

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE JUVENTUD E INFANCIA
injuve

LA REPRESENTACIÓN DE LA JUVENTUD EN EL AUDIOVISUAL ESPAÑOL

Coordinación: Paula Serna, directora de investigación del Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA)
Investigación: Salvatore Tabone, coordinadore de investigación de ODA. Jorge Gonzalo, presidente y director de ODA. Elena Crimental, directora de comunicación de ODA. Giulia Bruscoli, ayudante de investigación de ODA

Directora del Instituto de la Juventud
Margarita Guerrero Calderón

Coordinación
Paula Serna Arranz

Equipo de investigación
Salvatore Tabone
Jorge Gonzalo
Elena Crimental
Giulia Bruscoli

Equipo de recopilación de datos de ODA
Savel P. Jurado, Mariana Ardizzi, Ane Zubia Trebiño, Inés Pérez Gopar, Elvira Pérez Melguizo, Mar Ginés Fernández, Mon García, Carlos Sánchez Baos, Aitana Areste, Alex, Alexander Grelha, Almudena, Amaia, Ana Cózar, Ana Magab, Ander Luque, Andrea Segarra Bueno, Andrea Tendero López, Ane Zubia Trebiño, Angela Sánchez Orti, Antonio Bravo Alcaina, BEAmos Producción, Beatriz Eguren, Candela Buttigliero, Carlos Brioso, Carlota Lifante Baeza, Celia García Valverde, Chiara Marenco, Clara González Muñoz, Cristina Martín de Francisco, Cristina Sanchez-Cava, David Olmeda López, Elena Herrera Quintana, Elvira Ongil, Imanol Méndez Hernández, Inés Silva Klug, Irene Barrilero, Ivonne Marie Vargas Muñoz, J.C, Jesús G. Amago, Jose A. Montes, Lara Díaz Martínez, Laura Escribano, Laura Virué, Lidia Rodríguez, Lucía, Mar Viader, María Gil Poisa, María Lorenzo, Marina de los Ríos Sánchez, Mars Lameiro, Melissa R., Patricia Alarcón, Rach, Rosa Piñuel, Teresa Castro Cómics, Valentina Cardona Goelkel, Vanesa Rodríguez Agüera, vgv.

Coordinación técnica
José Juan García Vázquez
Susana Vicedo Laina
Laura Lobato Escudero

Diseño Gráfico
Editorial MIC

Edición
©Instituto de la Juventud
Imagen cubierta
Mario Hernández Hernández

Redacción**:** Observatorio de la Juventud en España
Teléfono: 91 782 74 82
E-mail: observatorio.juventud@injuve.es
Web: www.injuve.es/observatorio
Biblioteca de Juventud:
C/Marqués de Riscal, 16
Teléfono: 91 782 74 73
E-mail: biblioteca@injuve.es

Esta publicación ha sido elaborada con papel ecológico con certificación PEFC, en acreditación de su procedencia de bosques sostenibles, y blanqueado respetando los procedimientos ECF (Elementary Chlorine-Free), garantizando así que se trata de papel libre de cloro elemental.

Certificado PEFC
Este producto procede de bosques gestionados de forma sostenible y fuentes controladas
www.pefc.es

NIPO en papel: 160-26-004-3
NIPO en línea: 160-26-005-9
DL: M-13413-2026

Maquetación e impresión:
Editorial MIC

Las opiniones publicadas en este estudio corresponden a sus autores y autoras.
El Instituto de la Juventud no comparte necesariamente el contenido de las mismas

ÍNDICE

PRÓLOGO ODA 9

PRÓLOGO DIRECTORA DEL INJUVE 11

1 INTRODUCCIÓN 13

2 METODOLOGÍA 17
2.1. Metodología de la creación del perfil joven 17
2.2. Metodología de las ficciones analizadas 18
2.3. ¿Qué ficciones entran en el análisis? 19

3 JUVENTUDES ESPAÑOLAS, UNA APROXIMACIÓN A SUS DIVERSIDADES 21
3.1. Unas juventudes diversas... 21
3.2. Con niveles altos educativos y mejoras laborales, pero sin poder independizarse.... 23
3.3. Preocupados por la salud mental 26
3.4. Y con actitudes, valores y percepciones compartidos, aunque con realidades diferentes 27

4 ANÁLISIS GENERAL 29
4.1. El sexo y el deporte, temáticas transversales 31

5 EL GÉNERO EN LA FICCIÓN 33
5.1. Evolución de la noción de género 33
5.2. Hecho por ellos, visualizado por ellas 34
5.3. Más mujeres jóvenes que hombres, pero poco disidentes 35
5.4. Juventud: el fantasma de la violencia sexual y las redes sociales 36
5.4.1. ¿Qué es el terror sexual? 36
5.4.2. ¿Cómo se muestra la violencia sexual sobre menores? 38
5.4.3. ¿Y las denuncias falsas? 39

6 LA RACIALIZACIÓN DE LA JUVENTUD EN LA FICCIÓN... 41
6.1. Entre raza, migración y transnacionalismo 41
6.2. Cómo aparece la racialización en pantalla 42
6.3. Racialización, procesos migratorios y la creación de una juventud española diversa 44

ÍNDICE

6.4. Fetichización del cuerpo racializado: joven y lleno de vida 46
6.5. La representación de espacios transnacionales y las redes migratorias en la pantalla 47

7 LA DISCAPACIDAD DE LA JUVENTUD EN LA FICCIÓN ... 49
7.1. Cómo aparece la discapacidad en pantalla 51
7.2. La presencia del estigma 53
7.3. Autistic coding: la invisibilización del autismo en la ficción 54

8 LA JUVENTUD LGBTIQA+ EN LA FICCIÓN 55
8.1. Análisis general de la representación LGBTIQA+ en el cine y las series 56
8.1.1. Ficciones con más personajes LGBTIQA+ 59
8.2. Representación de las lesbianas jóvenes en la ficción 60
8.2.1. Cómo aparecen las lesbianas en el cine y las series 61
8.2.2. Normatividad y desigualdad racial 63
8.2.3. Homonacionalismo: mujeres lesbianas con padres homófobos, solo si son racializados o migrantes 63
8.3. Representación de los gays jóvenes en la ficción 64
8.3.1. Cómo aparecen los gays en el cine y las series 65
8.3.2. Normatividad racial entre los jóvenes gays ... 66
8.3.3. Agrupados y con la armarización como la cuestión central 66
8.4. Representación de la juventud bi+ en la ficción 67
8.4.1. Cómo aparece la juventud bisexual en el cine y las series 68
8.4.2. Estereotipos bi+: sin etiquetas, infieles, poliamorosos y sin salud mental 70
8.4.3. ¿Poliamoroses o promiscues? 71
8.4.4. Ellas están más presentes en series, elles siempre son bi y ellos son invisibles 72
8.4.5. Salud mental asociada a la bisexualidad 72
8.5. Representación de la juventud trans en la ficción ... 73
8.5.1. Cómo aparece la juventud trans* en el cine y las series 75
8.5.2. ¿Qué es el cispassing? ¿Invita la ficción a alcanzarlo? 77
8.6. Representación de la juventud IA+ en la ficción 77
8.6.1. Cómo aparece la juventud intersex en el cine y las series 78
8.6.2. Cómo aparece la juventud asex en el cine y las series 78

9 REPRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD CORPORAL DE LA JUVENTUD EN LA FICCIÓN 81
9.1. La corporalidad en ficción 83

ÍNDICE

9.2. ¿Por qué retratamos así la adolescencia? Jóvenes y con cuerpos “perfectos” 86
9.3. Presentando el Test Divine 88

10 REPRESENTACIÓN DE LA CLASE SOCIAL DE LA JUVENTUD EN LA FICCIÓN 91
10.1. Cómo aparece la clase en el cine y las series 92
10.2. Las dos juventudes, entre Élite y Dieciocho 96
10.3. La juventud como ejemplo de desclasamiento 97

11 CONCLUSIONES 99

12 ANEXO 103

13 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 109

14 NOTA SOBRE ODA 117

Prólogo ODA

Si bien desde ODA llevamos ya seis años analizando cómo se representa la diversidad en el audiovisual nacional, es la primera vez que lo hacemos abordando como eje central la juventud. Lejos de dar con unas dinámicas similares a las de nuestros análisis previos, desenmarañar las tramas protagonizadas por los personajes jóvenes nos ha mostrado que el audiovisual delimita enormemente los imaginarios sobre este segmento de población.

Pocas veces hacemos el ejercicio de exponernos de forma continuada a las ficciones juveniles, quizá por considerarlas en muchas ocasiones como obras de segunda; pero, si lo hiciéramos, estaríamos teniendo un debate público sobre esta cuestión, pues, por ejemplo, la extrema delgadez y musculatura de la juventud que aparece en pantalla dialoga a la perfección con el alarmante aumento de los trastornos alimenticios en estas edades. No debemos olvidar que el cine y las series son un pilar central en la creación de imaginarios colectivos, que también nos dictan cómo debemos ser las personas jóvenes. Es por eso que, quizá, debamos entender la ficción como un derecho, una cuestión fundamental que no debe quedar supeditada a intereses económicos, sino que se forje por el bien común.

Siempre que las grandes industrias del sector de la comunicación condicionen lo que entendemos por juventud, las historias que se contarán sobre nosotres poco tendrán que ver con nuestro día a día, sobre todo cuando la realidad de tantas personas jóvenes es otra: Mientras que las acampadas por Palestina afloraban a lo largo y ancho del Estado, mostrando a una juventud comprometida contra los genocidios, una juventud que se organizaba a nivel mundial como una gran muestra de solidaridad internacionalista, no hay ni rastro de esto en nuestras ficciones. Mientras que aumentaban las movilizaciones por una vivienda digna, problema que atraviesa la vivencia de la juventud, tampoco hemos encontrado narrativas que tengan este problema como central. Mientras que la población joven migrante no acompañada era criminalizada a diario, no sabemos casi nada de sus vidas a través de las ficciones, salvo por algunas historias que se atreven a abrir camino y romper estos imaginarios, como es el caso de *Dieciocho*. Mientras se extendía el pin parental que impedía hablar de diversidad en los institutos, no hemos visto relatos sobre qué efectos tiene esta decisión sobre las juventudes LGBTIQA+.

En definitiva, sabemos que las vivencias de las personas jóvenes son enormemente diversas. Aunque de poco sirve que la juventud sea diversa si no pueden contar sus realidades en un sector audiovisual altamente precarizado. Esta situación impide que les jóvenes dispongan

de tiempo para imaginar, espacios para crear y oportunidades para mostrar otros escenarios. Por eso, el trabajo aquí presente tiene como objetivo arrojar luz sobre un grupo de edad que muchas veces nos encontramos como el centro del debate público, pero pocas como protagonistas. Con este estudio queremos evitar los debates no fundamentados y proporcionar una serie de información que genere conversaciones profundas sobre la representación, el valor que tiene y la necesidad de ampliar lo que vemos en las pantallas.

Esta voluntad de hablar en profundidad de la ficción es un eje central de ODA, ya que el conocimiento colectivo es la piedra angular de nuestras investigaciones, las cuales se conforman gracias a un equipo de voluntaries de alrededor de 90 personas que visionan y debaten sobre las producciones junto a nosotres. Tras este trabajo, somos más que nunca conscientes de la necesidad de investigar la ficción y juventud desde una perspectiva desestigmatizante, que comprendan la juventud en toda su amplitud, siguiendo la línea de proyectos como Kaleidoscope. También queremos agradecer que el INJUVE que haya compartido con nosotres el entendimiento del audiovisual como una pieza clave de la juventud que merecía ser estudiada, pues gracias a elles este informe ha sido posible.

Queremos terminar esta carta hablando de deseos. Si algo tenemos claro tras este informe es que quedan muchas historias por imaginar, por contar. Por ejemplo, es necesario que creemos imaginarios de utopías, de vidas disidentes que son deseosas de ser vividas, porque el audiovisual puede ser crucial para crear unas genealogías celebratorias, dejar a un lado los imaginarios de sufrimiento o invisibilización de las personas disidentes y hablar de historias de resistencia, de alegría. También es importante recalcar que crear imaginarios ilusionantes para la juventud requiere de crear historias de identidades no hegemónicas envejecidas, dado que la posibilidad de proyectarse en la vejez condiciona por completo nuestra juventud, puesto que saber que nuestra vida continuará más allá de la veintena nos da la capacidad de vivir proyectándonos en esa dirección.

Todos estos deseos consideramos que deben estar en el centro cada vez surja la conversación sobre que la juventud no va al cine, pues, si esa preocupación es genuina, significa que contamos con un gran número de personas que comparten con nosotres horizonte: ficciones diversas, condiciones materiales para que la juventud pueda y quiera imaginar y una industria cultural abierta a estas nuevas ideas.

Paula Serna Arranz
Directora de Investigación de ODA

Prólogo Directora del INJUVE

La producción cultural, así como los diferentes medios de comunicación tanto convencionales, como no convencionales, y, en concreto, la representación en lo audiovisual, construyen narrativas y moldea la percepción colectiva de los grupos sociales. Así, las imágenes de las personas jóvenes se han construido sobre la óptica de personas adultas. Estas se han centrado, en ocasiones, en visiones estereotipadas o idealizando la juventud, mostrando a las personas jóvenes con los prejuicios asociados a dicho periodo vital y con una tendencia a la homogeneidad, o como desviaciones de lo esperado por la adultez. Dichos imaginarios no son inocuos y no se quedan en el plano de las pantallas, cruzan a la realidad construyendo los imaginarios sociales que impactan en las vidas de las personas jóvenes.

La realidad siempre supera la ficción, y las juventudes en España son diversas. Así lo corroboran los datos del Informe Juventud en España 2020 y 2024. Estas diversidades se reflejan en gran cantidad de aspectos, como los orígenes y trayectorias vitales, las identidades, orientaciones, clases, pautas de interrelación o sus corporalidades. Y, estas diversidades, se han ido incorporando en las cosmovisiones y formas de estar en el mundo de las personas jóvenes.

Si bien es cierto la producción audiovisual ni debe, ni tiene que reflejar fielmente la realidad, sí que es interesante conocer cómo las interpreta y las proyecta. Es por esto que, este estudio, partiendo de la contextualización de las juventudes en España a partir de la Encuesta de Juventud 2023 y analizando las y los personajes jóvenes en las ficciones producidas y estrenadas en 2024 en España, es completamente innovador.

Diversas autoras feministas como Judith Butler o Bell Hooks han realizado importantes aportaciones teóricas sobre la representación audiovisual en la configuración de la identidad y la sociedad siendo, por ello, clave el análisis de género y la mirada interseccional que se reflejan en este estudio, pues amplia la observación de las diferentes identidades y diversidades. Así mismo, la consideración en los análisis de la racialización, la discapacidad, la presencia de personajes LGBTIQA+, las corporalidades y la clase nos ofrecen un estudio con un enorme valor académico y social.

Pero es que este estudio no sólo analiza presencia, también las narrativas e historias de los personajes, algo clave para entender cómo se construye la normativad en nuestras sociedades y a qué cuerpos relega el sistema a los márgenes. La representación audiovisual también puede ser un dispositivo de intervención social, que puede reforzar prejuicios o fomentar la inclusión, la comprensión de la diversidad, no es neutral.

Por último, me gustaría aprovechar este espacio para agradecer el trabajo realizado por el Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA). En particular, al equipo investigador integrado por Salvatore Tabone, Jorge Gonzalo, Elena Crimental, Giulia Bruscoli y Paula Serna Arranz por el trabajo realizado, así como al equipo recopilador de datos de ODA, sin los cuales este estudio no sería posible. Gracias por visibilizar lo que tradicionalmente se ha omitido, por la mirada crítica y valiente en estos tiempos de ruido y discursos de odio institucionalizado. Gracias a trabajos como el vuestro desde las instituciones contamos con herramientas que nos permiten revisar críticamente las políticas públicas para avanzar hacia una sociedad más inclusiva. Mi más sincera enhorabuena por el trabajo realizado. También a mis compañeras del INJUVE por acompañar y cuidar los procesos para que vean la luz con el rigor de los datos y el cuidado humano.

Margarita Guerrero Calderón
Directora General del Instituto de la Juventud
Ministerio de Juventud e Infancia

1 Introducción

Desde el Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA) —en base a nuestra experiencia acumulada analizando anualmente la representación de la diversidad en el cine y las series nacionales— teníamos clara la necesidad de realizar una investigación detallada de cómo es la representación juvenil en el audiovisual español, las razones son tantas que se hace hasta difícil abarcarlas todas. Pero queremos poner algunas de las más importantes sobre la mesa, para que quede clara la relevancia de este estudio, y todo aquello que puede enseñarnos.

Sería erróneo asumir que analizar las ficciones en las que hay representación joven significa hablar solo de series destinadas exclusivamente al público joven. Aún más erróneo es considerar que abordar solo las que se producen en el Estado español delimita el público de estas obras solo a personas del territorio nacional. Si bien conocer la industria audiovisual es interesante en todos los estados, el caso español es paradigmático por varias razones. En primer lugar, porque las producciones españolas tienen un gran impacto en Europa, pues, como señala el informe *European Media Industry Outlook* "los títulos españoles alcanzan éxito internacional: *La sociedad de la nieve* es la película más vista en vídeo bajo demanda. El título español *Berlín* estuvo en el top diez global, y de las once series europeas más vistas producidas en la Unión Europea, nueve eran españolas" (European Commission, 2025, p. 48).

De hecho, no es ni siquiera necesario que estas producciones se encuentren entre las más vistas, sino que contamos con ejemplos de series, como *Les de l'hoquei* de 3Cat, que a través del mundo fan han llegado a territorios que no esperaban inicialmente, especialmente en el caso de aquellas obras que cuentan con representación de identidades no hegemónicas, pues hay un público globalizado que busca verse reflejado en pantalla, de modo que comparten en redes dónde se encuentran estas representaciones audiovisuales.

Partiendo de este contexto, esta investigación tiene la voluntad de poder generar un mapa de situación sobre el que se puedan activar reflexiones o, incluso políticas públicas a este respecto. Analizar el audiovisual es relevante para las políticas públicas porque, tal como recoge la UNESCO, se deben entender los derechos culturales partiendo de que:

> El derecho a la cultura abarca el derecho de toda persona a acceder a la cultura, crearla, participar en ella y disfrutarla. Los derechos culturales se reconocen como individuales y colectivos, y abarcan todos los ámbitos de la cultura, desde el patrimonio cultural hasta los sectores culturales y creativos, incluido el entorno digital. (UNESCO, 2025)

En esta línea, el Ministerio de Cultura publicó en 2025 el *Plan de derechos culturales*, que destaca el compromiso con la democracia cultural, entendida como la necesidad de ensanchar los modos en que concebimos la cultura y la participación popular en ella, y la concepción de la cultura como herramienta para enfrentar cuestiones como la crisis climática o las "amenazas que se ciernen sobre la democracia y sobre unos derechos que en principio debían ser inalienables, pero que hoy necesitan ser defendidos ante las dinámicas de retroceso que ponen en riesgo su ejercicio y garantía" (p. 13).

Ya en 2007 la Unión Europea sacaba su documento *La ciudadanía en acción: los programas en materia de juventud, cultura, sector audiovisual y participación ciudadana*, en el cual señalaba la importancia de desarrollar un plan de acción en las dos cuestiones centrales de este texto, aunque, sin embargo, no las llegaban a aunar (European Union, 2007). Si por separado son importantes, la necesidad de abordar juventud y sector cultural simultáneamente resulta imperativa.

Aquí hay dos cuestiones para tener en cuenta. Una, cómo es el consumo de las ficciones seriadas y películas de la juventud. Otra que, independientemente de que sean o no estos productos consumidos por dicha franja de edad, qué imagen están produciendo estos medios sobre la juventud. Si bien contamos con ciertas investigaciones sobre lo primero, lo cual nos ha servido para poder mapear esta realidad, el presente informe va a tratar de dar respuesta a la segunda pregunta.

Hacer esta investigación ha servido para comprobar que la presencia de identidades no hegemónicas —entendiendo por ello la diversidad LGTBIQA+, de racialización, de discapacidad, de corporalidad y de clase social— es escasa en los personajes jóvenes, sin embargo, es incluso más interesante pensar en cómo la ficción moldea el propio concepto de juventud. "La juventud, como fenómeno social, solo puede ser definida en términos de cultura" (Mercader, 2013) y esto significa que debemos entender la edad como un constructo social que se moldea a través de una serie de fenómenos.

La ficción contribuye así a la creación de un imaginario sobre la propia conceptualización de lo que llamaríamos "las personas jóvenes", afectando de este modo a decisiones como la edad de les intérpretes, o los temas centrales de las ficciones y el posicionamiento de los personajes en torno a ellas. La juventud que refleja nuestra ficción actual poco tiene que ver con la que reflejó, por ejemplo, el cine quinqui, y, no es casual, que lo que denominamos juventud no se puede entender exclusivamente desde lo numérico, sino que el rango de edad joven se construye a través de condiciones sociales como la posibilidad o no de realizar estudios universitarios, la esperanza de vida, la edad de entrada al mundo laboral… Como explica Bourdieu (2002), las divisiones en grupos de edad son construidas socialmente y es la clase social la que determina cuándo se entra en cada grupo etario, y son las experiencias vitales que se te obligan a tener o de las que se te priva las que marcan el grupo de edad. Este hecho es importante para analizar la edad, puesto que la interseccionalidad de los personajes, siendo imprescindible la clase social, marca ese componente de edad, de las posibilidades de vivir modelos diferentes de juventud.

Según el Eurobarómetro de la Juventud de 2024:

> el 40 % de los encuestados sitúa el aumento de los precios y el coste de vida como su inquietud más importante, seguida por el cambio climático (33 %) y la situación económica general, incluida la creación de empleo (31 %). En el caso de España, esta tendencia se acentúa: los jóvenes españoles identifican la creación de empleo (41 %), la vivienda (35 %) y el aumento de los precios (35 %) como prioridades que deberían guiar las políticas europeas en los próximos cinco años. (Equipo Europa, 2025)

¿Aparecen estos temas reflejados en las ficciones? A través del trabajo combinado de visualización de las producciones junto al tratamiento de la *Encuesta de Juventud 2023* del INJUVE hemos podido comprobar en qué medida la realidad social de la juventud se recoge en el audiovisual.

De esta forma, el trabajo aquí presente se basa en el análisis de los personajes jóvenes en las ficciones producidas y estrenadas en el Estado español en 2024. Para ello, en primer lugar, se ha realizado un análisis de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023* del INJUVE, con los que poder crear una pequeña imagen de cómo es la población juvenil en España para, posteriormente conocer cómo es en la ficción. La forma de abarcar esta representación se ha dividido en un breve apartado con los datos generales para después proceder a analizar la información en clave de género, racialización, discapacidad, LGBTIQA+, corporalidad y clase. Si bien somos plenamente conscientes de que las identidades no funcionan por separado, sino como un todo, esta división permite conocer los imaginarios que hemos creado en torno a cada una de ellas y, sobre todo, abordar los estereotipos y tramas más frecuentes, tanto por separado como cuando interseccionan.

Esperamos que, a partir de este informe, se abran muchas nuevas conversaciones y, sobre todo, se apueste por la creación de nuevos imaginarios más diversos y complejos, que a su vez sepan recoger las verdaderas inquietudes de la juventud.

2

Metodología

La realización de este informe ha requerido el uso de diversas metodologías, así como del trabajo con dos fuentes, principalmente: la *Encuesta de Juventud 2023* del Instituto de la Juventud y los datos de ficciones producidas en el Estado español y estrenadas en 2024 recogidas por el Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA).

Trazar este informe usando ambas fuentes como pilares fundamentales permite estudiar la realidad de la población joven desde un punto de vista sociodemográfico, conociendo rasgos como edad, sexo, género o si han pasado por un proceso migratorio, y desde un punto de vista de formas de vida y opiniones ante cuestiones de la agenda social joven. Esta información es puesta en diálogo con la representación que se hace en el audiovisual de la población joven, tanto en ese carácter demográfico, como en las tramas en las que se ven envueltes.

Además, se ha tratado de hacer uso de una metodología feminista, que implica el reconocimiento de la posición de las personas que investigan como un elemento indisociable de la perspectiva tomada. Hacer patente el carácter situado de les investigadores (Haraway, 1995) supone hacer visible que las preguntas realizadas y la lectura de estas está atravesada por el carácter de la figura investigadora, que no es una voz invisible, anónima y objetiva, sino "un individuo real, histórico, con deseos particulares y específicos" (Harding, 1998, p. 25).

De esta forma, es importante reconocer que los parámetros de análisis seleccionados, los temas sobre los que se ha puesto el foco y las conclusiones a las que se ha llegado están mediados por las diversas identidades de las personas que han participado no solo en la confección de este informe sino también en la recolección de los datos utilizados. Tomar una perspectiva feminista es ser consciente de estos sesgos y tratar, no tanto de ocultarlos, como de trabajar en paliarlos.

2.1. Metodología de la creación del perfil joven

A la hora de realizar el análisis de la situación de les jóvenes en España se ha acudido a fuentes de datos secundarias, y principalmente, a la *Encuesta de Juventud 2023* del Instituto de la Juventud debido al tamaño muestral y representatividad de su muestra. Esta encuesta se realizó entre octubre de 2023 y enero de 2024 a 5.010 personas de entre 15 y 34 años, estableciéndose cuotas por sexo, edad, origen y ámbito territorial de residencia (tanto autonómico, como de tamaño municipal).

Partiendo de esta se ha desarrollado un análisis descriptivo a partir de las principales variables sociodemográficas, educativas, laborales, de salud y valores, de las personas de entre 15 y 30 años en el Estado español. Estas se han cruzado, cuando ha sido pertinente, con variables relativas a la orientación sexual, origen de las personas jóvenes e identidad sexual. Este análisis ha sido realizado a través del uso del programa PSPP, en el que los datos han estado ponderados por comunidades autónomas y filtrados por la edad para tener en cuenta a las personas de entre 15 y 30 años, ambas incluidas, puesto que el cuestionario se realizó a personas de hasta 34, pero estas no son objeto del presente análisis.

Es preciso señalar que no se ha pretendido homogeneizar las realidades o situaciones de les jóvenes con este análisis, más bien al contrario, se ha pretendido mostrar algunas de las diversidades existentes con la finalidad de contextualizar las producciones españolas en las que aparecen jóvenes. También es preciso mencionar que, aunque la consideración de juventudes en el INJUVE no ha cambiado (es decir, siguen considerando joven a las personas de 15 a 29 años) se ha analizado la *Encuesta de Juventud 2023* de 15 a 30 años con la finalidad de adecuarlo al análisis de contenido audiovisual realizado por ODA. Esta decisión se debe a que el análisis del audiovisual cuenta con ciertas dificultades a la hora de que les espectadores puedan conocer la edad de los personajes y, por ello, desde ODA trabajamos con unas horquillas de edad algo más amplias, que van de 13-18 y de 19-30 años.

Este análisis descriptivo ha sido acompañado con el análisis de la bibliografía y fuentes estadísticas más relevantes con el fin de completar aquellos aspectos más de registro —datos del censo, por ejemplo— o información y datos que la *Encuesta de Juventud 2023* no contemplaba.

2.2. Metodología de las ficciones analizadas

Las ficciones que son analizadas en este informe son todas aquellas incluidas en el *Informe ODA 2025*. La selección de películas y series de dicho informe siguen los siguientes criterios:

- En el caso de las películas se han escogido aquellas estrenadas en los cines y/o plataformas OTT (*Over-the-top*; servicios de pago, generalmente de televisión a la carta de plataformas nativas en entorno digital) en el Estado español en el año 2024, siempre y cuando el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) las agrupe dentro del catálogo de cine español y bien hayan sido distribuidas por las principales distribuidoras nacionales o hayan tenido más de 15.000 espectadores en las salas de cine.
- Por otro lado, las series analizadas son aquellas cuya emisión se realizó en horario de *prime time* (en el Estado español, este va de 22:45 h a 01:00 h) en los canales con mayor alcance a nivel nacional, además de las estrenadas en los servicios de IPTV (servicios de pago de televisión a través de decodificador que da acceso a funcionalidades y a contenidos o canales específicos), en las principales plataformas OTT y en los canales públicos tanto nacionales como autonómicos.
- Para terminar, los personajes que son objeto de análisis se han escogido en base a su presencia dentro de la narrativa. En lo relativo a las series, deben aparecer en, al menos, un 50 % de los episodios de la temporada. En el caso de las películas, los personajes analizados son aquellos que tienen diálogo en un mínimo de tres escenas.

Para el análisis de estas ficciones se ha desarrollado una metodología propia durante los últimos seis años, que tiene como eje principal el conocimiento colectivo. La forma de crear este conocimiento colectivo es a través de un equipo de alrededor de 90 personas voluntarias que visionan de media dos películas y una serie, y que luego incluyen los datos recopilados en una plataforma propia de ODA. Posteriormente, se realizan seis mesas de conversación con la participación de les voluntaries para profundizar en las tramas que han visualizado y para poder entenderlas, no como hechos aislados, sino como un todo donde se dan ciertas dinámicas narrativas que se repiten.

Entre los métodos de análisis cualitativo que utilizamos destacamos dos: el test de Vito Russo y el Test Divine, los cuales se describen en sus correspondientes apartados, que son respectivamente los relativos a los personajes LGTBIQA+ y las corporalidades diversas.

2.3. ¿Qué ficciones entran en el análisis?

En esta investigación se ha trabajado con las mismas producciones y personajes que en el *Informe ODA 2025*, donde se analizaron un total de 1.870 personajes, de los cuales 590 son jóvenes. Estos se encuentran en 102 películas y 79 temporadas de 78 series de ficción (Anexo 1 y 2).

Por medio del cruce de metodologías y técnicas se ha llevado a cabo un análisis amplio que permite conocer las realidades de las personas jóvenes, sus diversidades y cómo estas han sido recogidas en las series y películas de producción española en 2024.

3

Juventudes españolas, una aproximación a sus diversidades

Las personas jóvenes son diversas. Cada vez más estas diversidades se plasman tanto en elementos sociodemográficos, como en sus orientaciones, actitudes y valores, así como en las formas de vivir su etapa vital. Es necesario poner estas diversidades en valor y ver cómo se reflejan en los medios de comunicación, tal como se realiza en esta investigación para el ámbito español a partir del análisis descriptivo de la Encuesta de Juventud 2023 (INJUVE, 2025a), así como otras fuentes de tipo secundario.

3.1. Unas juventudes diversas...

Si atendemos a los datos oficiales, según la *Estadística Continua de Población* de 2025 (INE, 2026a), en España hay 8.088.868 personas de 15 a 29 años,[1] lo que supone un 16,46 % del conjunto de la población del país. De ellas, el 51,5 % son varones y el 48,5 % mujeres, que se distribuyen con un número similar de personas entre los grupos quinquenales que componen la juventud (15-19, 20-24 y 25-29) con 2,69 millones de personas cada uno.

De las más de ocho millones de personas jóvenes, 1.502.487 son de origen extranjero, lo que supone el 18,5 % de les jóvenes en España (*Íbid.*)[2]. Sin embargo, existen diferencias por grupos de edad: hay mayor porcentaje de población de origen extranjero a medida que avanza la edad dentro de la población joven. Así, si en el rango de 15-19 constituyen el 12,8 % del total, este porcentaje es del 24,7 % en el grupo de 25-29 años.

Si bien la *Encuesta de Juventud 2023* aborda el origen de las personas jóvenes, esta herramienta no permite conocer la racialización de las mismas. En este sentido el Grupo de Trabajo de Expertos de las Naciones Unidas sobre Afrodescendientes, tras su visita realizada a España los días 19 a 26 de febrero de 2018, destacó, con preocupación, que las estadísticas no registrasen datos desglosados por origen étnico o "raza" porque conduce a la invisibilidad de la

[1] Se ofrecen los datos de 15 a 29 años puesto que los datos de la *Encuesta Continua de Población* se ofrecen en grupos quinquenales, así como se ofrecerán dichos datos cuando los cruces o la fuente de información no permita agrupar hasta los 30 años.

[2] Cabe destacar que existen limitaciones a la hora de conocer el número exacto de personas con historias de migración, entre otras cuestiones, por limitaciones a la hora de configurar las estadísticas como las personas jóvenes con doble nacionalidad, nacidas en España, pero con progenitores de origen extranjero, etc.

comunidad afrodescendiente, dificultando la búsqueda de soluciones eficaces contra la discriminación racial y la exclusión social que padecen (Cea y Valles, 2021, p. 17).

Uno de los principales problemas a la hora de elaborar un perfil tipo radica en que la *Encuesta de Juventud 2023* pregunta por el origen de les encuestades, pero esto no permite abordar su racialización. Es decir, parte de una base que desdibuja la línea entre migrante y racializado, dando lugar a unos resultados que pueden dar pie a interpretar la sociedad española como blanca, homogénea y no diversa. Además, otras preguntas del cuestionario parecen partir de esta asunción, ya que preguntan a les jóvenes si aceptarían a un jefe de otra etnia (pregunta 86), empujando a las personas racializadas a la otredad dentro de la sociedad española.

Por ende, a través de la encuesta podemos conocer el carácter migratorio y de nacionalidad de la juventud, pero carecer de información sobre racialización impide profundizar en el racismo en este grupo etario. Y, como hemos señalado, a ello hay que añadir que las palabras migración, etnia, raza y otras derivadas solo se utilizan para preguntar sobre su aceptación y legitimidad en la sociedad.

El uso de la pregunta sobre nacionalidad genera asimismo grandes fisuras, pues no podemos conocer el porcentaje de población adoptada, por ejemplo, menos aún cuánta de ella es migrante. A pesar de lo anteriormente mencionado, a través de la encuesta sí podemos conocer el carácter migratorio y de nacionalidad de la juventud, cuestión que por primera vez se ha tenido en cuenta en las encuestas de juventud y supone un avance en ese sentido. A partir de la recodificación de la variable sobre si une de les progenitores ha nacido fuera del Estado español podemos saber que el 27,3 % de la población joven encuestada tiene al menos une progenitore nacide fuera del Estado. También podemos saber que el 16,2 % de la población joven ha nacido fuera del país. Es, a través de estas preguntas, la única vía que tenemos de intentar vislumbrar la diversidad de raza y origen que se encuentran en la juventud española (INJUVE, 2025a).

En cuanto la identidad sexual, la *Encuesta de Juventud 2023* muestra que el 85,1 % se define como heterosexual, el 5,1 % como homosexual, el 8,9 % como bisexual y un 0,9 % en la categoría "otros". Así, el 14,9 % de la población joven española forma parte del colectivo LGTBIQA+. Hay una tendencia mucho mayor por parte de las mujeres jóvenes a identificarse como bisexuales (13,1 %) que por parte de los hombres (4,2 %). Sin embargo, hay casi el doble de hombres homosexuales (6,4 %) que mujeres (3,7 %). En cuanto a las personas no binarias, no tenemos ninguna que se encuadre dentro de la heterosexualidad y en su mayoría se identifican con la etiqueta "bi".

Si nos fijamos en las distintas etapas vitales, se comprueba cómo las disidencias sexuales se reducen según aumenta la edad del grupo. Esto podría suponer que las generaciones más jóvenes están más abiertas a contemplar su orientación sexual fuera de la heterosexualidad, si bien las diferencias no son muy marcadas.

Además, es interesante cruzar la pregunta "sexo" de la *Encuesta de Juventud 2023* con la definición en cuanto a género. Es una decisión basada en la concepción del sexo y género como algo más amplio que lo biológico, lo cual se desarrollará a lo largo de este informe, sin embargo, la combinación de ambas preguntas permite profundizar en cómo entienden les jóvenes el sexo y el género. Establecer cuántas personas trans hay en España es una tarea complicada ya que solo podemos vislumbrar esta realidad a partir de las vías normativas que el Estado les proporciona para transitar. Por ejemplo, a través del cambio de nombre registral podemos ver cuantas personas lo realizan al año, pero es apenas la punta del iceberg de lo trans dentro de España. Tampoco existen datos relativos a cuantas personas trans jóvenes hay en España, pero sí resulta interesante fijarnos en las variables de sexo y género. Un 2,2 % de las personas que marcaron su género como hombre señalaron en su sexo "mujer", mientras que un 1,6 % de las mujeres jóvenes señalaron en su sexo "varón". Podemos llegar a entender que esta disonancia de los datos viene provocada por entender la variable sexo como "sexo biológico"

desmarcando estos porcentajes como trans. Esta variable quedará desarrollada en el apartado sobre la representación de las personas trans.

En cuanto a las zonas de residencia, las personas jóvenes tienden a vivir en áreas de entre 2.000 y 500.000 habitantes, especialmente, en municipios de entre 10.000-50.000 (*Ibid.*). Este dato es importante interpretarlo teniendo en cuenta que hay un gran número de ciudades colindantes a Madrid y Barcelona que se encuentran en el grupo de entre 10.000-50.000 habitantes. Son estas ciudades dormitorio las que implican un gran motor poblacional para estas grandes urbes, concepto que además rara vez aparece plasmado en pantalla. Es decir, no se abordan los problemas propios del desarrollo urbanístico en la ficción con personajes jóvenes, como, por ejemplo, son las horas en transporte público para llegar al centro.

A pesar de dicha influencia de las grandes ciudades, cabe destacar las diversidades de juventudes existentes y cómo el ámbito de residencia puede incidir en las juventudes *queer*. Para entenderlos queremos traer a colación el Informe *Sexilio en España* (Domínguez, 2025) presentado por el Ministerio de Igualdad, el cual nos adentra en el fenómeno del *sexilio*, que apela a la migración de personas *queer* a grandes ciudades por razones de discriminación por su orientación sexual y/o identidad de género. Cuestión similar ocurriría con las personas jóvenes de origen extranjero. Tal como refleja el *Informe Juventud en España 2024*, las personas jóvenes de origen extranjero tienden a residir en términos municipales de mayor tamaño que las autóctonas, pudiendo ser, en este caso y conforme también refleja el propio informe, debido a las oportunidades económicas y de empleo.

3.2. Con niveles altos educativos y mejoras laborales, pero sin poder independizarse….

En el curso 2023-2024, en España, 3.737.213 personas de entre 15 y 29 años estaban cursando estudios de régimen general según datos del Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes (MEFD, 2025). De ellas, 1.475.454 estudiaban en la universidad, donde la presencia de las mujeres es superior a la de los hombres (57,4 % frente a 42,6 %) (MCIU, 2025). En cambio, en los estudios de Formación Profesional (FP), es superior la presencia de ellos que de ellas (57,3 % frente al 42,7 %) (MEFD, 2025).

Respecto a la titularidad del centro educativo, cabe destacar que las personas de entre 15 y 29 años han tendido a estudiar más su educación primaria en centros públicos (73,2 %) que en centros privados o concertados (INJUVE, 2025a). Además, como refleja el *Informe Juventud en España 2024*, se está incrementando en los últimos años el número de personas de estas edades que compaginan estudios con trabajo (14,6 %), cambiando la imagen que se tenía de las personas jóvenes años atrás como que no estudiaban ni trabajaban. No obstante, esta situación debe ser tenida en consideración con cierta cautela puesto que es necesario conocer los motivos por los cuales están compaginando estudios y trabajo. Más cuando, precisamente, el segundo motivo para dejar de estudiar son las cuestiones económicas o el ayudar a su familia, afectando la cuestión económica al doble de casos a las personas jóvenes con historias de migración.

En cuanto a la situación laboral de las personas de 15 a 29 años en España ha mejorado en los últimos años, reduciéndose la temporalidad del 55,2 % al 36,1 % conforme a los datos de la *Encuesta de Población Activa* entre 2021 y 2024 o incrementándose en 20 puntos porcentuales la contratación fija (del 44,5 % al 65,3 %) en ese periodo (INE, 2025). No obstante, la situación es más precaria en comparación con la población adulta, ya que acusan una tasa de paro del 20,2 %, una tasa de temporalidad del 34,3 % (*Íbid.*) y perciben unos menores salarios (1.729,05 euros brutos al mes) frente a la población adulta (2.385,56 euros brutos al mes) (*Íbid.).*

Los datos de la tabla 3.1, además, nos sitúan ante una población joven que, incluso en el grupo de 25-30 años, no llega al 50 % de personas que son económicamente independientes. La mayoría de les jóvenes recibe ayudas de terceros. Apenas el 41,4 % de les jóvenes recibe sus ingresos de un trabajo regular y son frecuentes los trabajos esporádicos, así como los subsi-

Tabla 3.1. **Grado de independencia económica de les jóvenes (porcentajes, 2023, España)**

Grado de independencia económica de les jóvenes (Porcentajes, 2023, España)			
Hasta qué punto eres económicamente independiente			
	15-19	**20-24**	**25-30**
Completamente independiente	4,8 %	22,0 %	48,7 %
Ayuda otras personas	6,7 %	21.6 %	26,4 %
Vivo principalmente de los ingresos de otras personas, con algunos ingresos propios	22,3 %	28.2 %	15,6 %
Vivo exclusivamente de los ingresos de otras personas	64,6 %	27,0 %	8,5 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023*.

dios, rentas, ahorros, etc. Esta última situación se agrava, además, si se está ante la situación de un primer empleo, puesto que en torno al 20 % de les jóvenes no contaron con un contrato o con remuneración al incorporarse al mercado laboral y casi la mitad de las personas jóvenes han trabajado alguna vez sin contrato.

La mayoría de la población joven cobra el salario mínimo interprofesional (SMI), ingresando casi la mitad entre 1.001-1.500 euros mensuales (43,9 %). Importe, además, que se incrementa conforme avanza la edad. Esta realidad económica, junto con el precio de la vivienda, imposibilita la independencia económica, la creación de proyectos personales y la adquisición de una vivienda propia.

La independencia económica de les jóvenes está íntimamente relacionada con sus primeras experiencias de trabajo, de manera muy extendida asentadas en una constante precariedad laboral. Precariedad que se acentúa en ciertos perfiles, como la migración o la pertenencia al colectivo LGBTIQA+. Por un lado, el porcentaje de jóvenes que han tenido su primera experiencia laboral antes de los 18 años aumenta si sus progenitores son migrantes o si elles mismes no son heterosexuales. De igual manera, el porcentaje de jóvenes con progenitores migrantes que tienen un trabajo que no tiene nada que ver con lo estudiado (35,4 %) aumenta respecto a quienes tienen progenitores españoles (28,5 %).

Estos indicadores de la realidad laboral de la juventud (compaginar trabajo y estudios, mayor tasa de paro y de temporalidad, ganancia media anual) condicionan, en gran medida, otros hitos vitales como la emancipación o la tenencia de hijes. De hecho, ambos acontecimientos se retrasan más allá del rango de edad que comprende la juventud: la edad media de emancipación se sitúa en 30,4 años (CJE, 2025) y la edad media de maternidad del primer hije en 31,5 años (INE, 2026b).

Los datos de la *Encuesta de Juventud 2023* muestran que solo el 15 % de las personas jóvenes están emancipadas y menos de un tercio de éstas son propietarias. El alquiler es el régimen de tenencia más frecuente (56,9 %) y casi el 11 % disfruta de una vivienda de cesión gratuita. Además, una persona joven necesita el 97,3 % de su salario para vivir en solitario y el 27 % de la población joven se encuentra en riesgo de pobreza o exclusión social (CJE, 2025).

Sin embargo, este acercamiento no puede hacerse desde una homogeneidad, sino que, dependiendo de la edad en la que nos centremos, las circunstancias cambian. Mientras que vivir en casa de les adres[3] va disminuyendo a medida que van cumpliendo años, la independencia en casa propia (sin distinguir en alquilada o comprada) aumenta. Sin embargo, opciones como pisos compartidos o residencias de estudiantes tienen un repunte en la franja de edad de 20-24

[3] Se ha elegido hablar de adres en vez de padres y madres pues es un concepto que se usa para apelar a la neutralidad genérica.

Tabla 3.2. **Lugar de residencia de las personas jóvenes (porcentajes, 2023, España)**

Lugar de residencia de las personas jóvenes (Porcentajes, 2023, España)				
¿Dónde vives habitualmente la mayor parte del año?				
	15-19	**20-24**	**25-30**	**Total**
En casa de mis padres	84,3 %	61,3 %	33,8 %	58,0 %
En casa de mis suegros	0,0 %	1,1 %	0,9 %	0,7 %
En mi casa (ya sea comprada, alquilada,cedida...)	7,6 %	21,9 %	51,3 %	28,7 %
En un piso compartido con amigos/-as, compañeros/-as	4,8 %	13,5 %	10,9 %	9,8 %
En una residencia de estudiantes, colegio...	0,6 %	0,7 %	0,2 %	0,5 %
En casa de otras personas	1,8 %	1,1 %	2,6 %	1,9 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023*.

años, bajando solo tres puntos porcentuales el piso compartido de 20-24 años a 25-30 años, tal como se refleja en la tabla 3.2.

Por otra parte, el cambio de etapa vital que supone la tenencia de hijes está intermediado, como el acceso a la vivienda, por la estabilidad laboral, la suficiencia económica u otras variables como las relaciones sexoafectivas. Como se señalaba anteriormente, la edad media de maternidad del primer hije se retrasa más allá de la edad joven y se sitúa por encima de los 30 años; en consecuencia, más del 80 % de las personas entre 25 y 30 años no tienen hijes (INE, 2026b). Esta independencia es interesante ponerla en diálogo con la "necesidad", o más bien el proyecto, con el que muchas veces se ven vinculadas la vivienda y la independencia explícita: formar una "familia" entendida como la unión entre dos personas que buscan tener criaturas juntes, creando así un núcleo familiar.

La abrumadora mayoría de las personas jóvenes no son adres, tan solo el 10,2 % lo son. De nuevo, es interesante la división por grupo de edad, que nos muestra que según va aumentando la edad, hay más probabilidades que las personas jóvenes tengan hijes. Si bien la mayoría de las personas jóvenes no son adres en la actualidad, la mayoría querrían serlo en un futuro. De hecho, el número de hijes preferido por las personas jóvenes es el 43,3 % y únicamente el 16,5 % manifiestan que no desean ser adres.

El imperante normativo sigue siendo la familia tradicional, sin embargo, el modelo relacional está sesgado al identificar la posibilidad de relación afectiva con un proyecto común a una única persona. La fidelidad sigue siendo muy valorada, aunque va de la mano de entender la atracción no como algo monolítico y unidireccional que recibe una persona, sino que puede existir atracción a otras. Atracción, aunque no amor. Esta idea del amor romántico sigue muy instaurada, ya que casi la mitad de las personas jóvenes (48,10 %) sigue creyendo en la media naranja o el alma gemela (INJUVE, 2025a).

Respecto a las relaciones amorosas, también queremos poner especial énfasis en las prácticas sexuales de les jóvenes. La edad media de la primera relación sexual se sitúa en los 16 años (el 17,7 % a los 16 años y el 13,4 % a los 17 años). Estos años iniciales suponen uno de los principales tiempos de autoconocimiento y descubrimiento de la sexualidad propia. Es en estas edades donde se exploran los límites, los gustos y el deseo sexual más temprano.

Los hombres jóvenes acceden desde edades muy tempranas a la pornografía. Hay varios estudios al respecto, entre ellos Ramírez (2025) analiza cuarenta artículos científicos que señalan que alrededor del 20 % de les adolescentes reconocen haber consumido contenido pornográfico antes de cumplir diez años. Siendo, además, los hombres los que más reconocen consumir-

los (casi el 50 % de los hombres jóvenes reconocen consumir pornografía al menos una vez por semana, mientras que las mujeres están muy por debajo, con un 10,5 %). Sin embargo, este dato debe ser comprendido de la mano de que, ante la pregunta sobre si se inspiran en el porno a la hora de las prácticas sexuales, tan solo un 3,9 % de los hombres se inspiran mucho en el porno y un 13,6 % bastante. Por su parte, un 35,1 % lo hace poco y un 39,5 % nada, lo que significa que el consumo de porno no tiene una traducción directa en su uso como inspiración.

El empleo de las aplicaciones y de Internet como modo de socialización y, además, para conocer a alguien con el que tener un interés romántico se ha vuelto más popular en los años recientes. Sin embargo, podemos ver que no es una herramienta que se use excesivamente entre los jóvenes, ya que el 65,5 % admite no usarlas para ligar. Y siempre son los hombres los que tienden más a usarlas, además de las disidencias sexuales.

Respecto a la salud sexual, y continuando con datos de la *Encuesta de Juventud 2023*, más de la mitad de las personas jóvenes (54,9 %) utilizan métodos anticonceptivos y de prevención de enfermedades de transmisión sexual, siendo el más común el condón externo o masculino (53,8 %). Este dato hay que contextualizarlo en el marco de que el 48,4 % de los adolescentes no han recibido nunca ningún tipo de educación sexual. Cabe destacar que la mayoría de las personas jóvenes han tenido y tienen relaciones dónde solo han hecho cosas que les apetecía (68,8 %) pero, si nos fijamos en el resto de las respuestas y específicamente en cómo difieren en cuanto al género, podemos comprobar que más mujeres han mantenido relaciones sexuales forzosas (9,1 %) o que en retrospectiva no hubiese querido tener porque no se lo habían pensado bien (13,1 %). En el último año el 5,6 % de las mujeres han sido objeto de violencia sexual, mientras que el porcentaje de hombres es del 1,6 %.

3.3. Preocupades por la salud mental…

En lo relativo a su estado de salud auto percibida, casi dos de cada tres jóvenes consideran que su estado de salud es bueno o muy bueno, si bien el 54,7 % ha tenido problemas de salud mental en el último año (INJUVE, 2025a) siendo en 2024 los más frecuentes la ansiedad, tensión y nerviosismo, los trastornos hipercinéticos y los trastornos del sueño (Ministerio de Sanidad, 2025). Además, más de 240.000 jóvenes se encuentran en situación de discapacidad o dependencia, lo que representa casi un 3 % sobre los ocho millones que configuran la población joven residente en España (CERMI, 2024).

La salud mental es uno de los temas en los que más concienciación se ha hecho en estos últimos años, desde la normalización de les psicólogues a la importancia de les amigues, es innegable que a las personas jóvenes les interesa mostrarse vulnerables como manera de normalizar algo. Cabe recalcar que son las mujeres y las disidencias sexuales les que hablan más abiertamente de su relación con la salud mental, tienden a sentirse más excluides y a recibir más ayuda psicológica.

Mientras que el 75,1 % de les encuestades afirman que su estado de salud general ha sido bueno o muy bueno, según analizamos el resto de los datos podemos considerar que cuando les jóvenes se alejan de la norma tienen más probabilidades de tener una salud, en especial mental, más debilitada (INJUVE, 2025a). Ser mujer, pertenecer a las disidencias sexuales y migrante supone un factor de exclusión para les jóvenes que, además, tiene un efecto en su salud mental, tal como refleja el *Informe Juventud en España 2024* (Feixa, 2025). Tienen una mayor tendencia a sentirse excluides, a acudir a un especialista de salud mental y en especial, a pensar en el suicidio a lo largo de su vida y en específico en el año anterior.

El uso de Internet se está poniendo, en muchos casos, en relación con la situación de la salud mental de las personas jóvenes. En ese sentido, el *Informe Juventud en España 2024* refleja que existe una relación entre el número de horas que las personas jóvenes están en redes sociales con una peor situación de la salud mental, aunque matiza que no se conoce el sentido de la relación. Junto con el uso de las redes sociales, otro de los aspectos que

preocupa en el ámbito digital relativo a sus efectos en la salud mental son las apuestas. Las apuestas *online* se han convertido en uno de los principales motores del juego en España, mientras que ya estaba constituido en el imaginario juvenil contar con empresas como Codere o Sportium en cada barrio —teniendo siempre en cuenta la mayor presencia de estos espacios cuanto menor es la renta de este (Megías, 2021) —, la accesibilidad y la publicidad de grandes *influencers* que reciben estos casinos *online* supone un empuje muy fuerte hacia un público que es nativo digital.

En agosto de 2025 el Ministerio de Derechos Sociales, Consumo y Agenda 2030 publicó *La Memoria de Actividad del Juego en España*, que recoge los datos del ejercicio 2024 en el sector (Dirección General de Ordenación del Juego, 2024). En este se señala que los operadores de juego disparan sus ganancias hasta los 8.108 millones a partir del dinero que perdieron les jugadores. Donde más aumentaron los beneficios fue en el juego *online* con licencia estatal, con un incremento del 17,6 % hasta alcanzar los 1.454 millones de euros. De esos casi 1.500 millones, 730 fueron en casinos, 608 en apuestas, 100 en póquer y 15 en bingo (todos en su modalidad *online*). Esta práctica además es más popular entre hombres que mujeres, ya que el 34,7 % admite haber usado internet para apostar por lo menos una vez al mes, mientras que el porcentaje de mujeres es más bajo, con un 15,6 %. El 33,1 % de los hombres reconoce haber jugado a las apuestas, ya sea *online* u *offline* en el último año, por encima de la media general de 23,2 %.

3.4. Y con actitudes, valores y percepciones compartidos, aunque con realidades diferentes

En cuanto a los temas que más preocupan a las juventudes, la Encuesta permite construir la Agenda joven (INJUVE, 2025b) compuesta por los temas que más preocupan a la juventud española y que comprende: el acceso al trabajo, la vivienda, la calidad de la educación, la situación económica y la salud mental.

Junto con la Agenda joven, otros temas de preocupación relevante son las desigualdades entre hombres y mujeres (8,3), la discriminación del colectivo LGTBIQ+ (7,9) y el cambio climático (7,2) (INJUVE, 2025a). Aunque estos temas se sitúan detrás de otros que priorizarían más, se detecta que les jóvenes son partidarios de políticas y derechos concretos, pues por ejemplo el 77,5 % están muy a favor del matrimonio igualitario en España.

En este sentido, también es interesante conocer la opinión de la juventud respecto a si la posibilidad de cambiar el sexo registrado al nacer es una cuestión a valorar positivamente dentro de las libertades y derechos que garantiza el Estado. En ese sentido, resulta llamativo que casi la mitad de les jóvenes está de acuerdo en que es un avance en las libertades individuales, con una proporción muy similar entre quienes están "ni de acuerdo, ni en desacuerdo" con un 25,7 % y quienes están en desacuerdo 24,3 %.

En este apartado, además, queríamos abordar la percepción de les jóvenes españoles sobre la migración, ya que es uno de los principales temas de conversación dentro de la política. Así como la creación discursiva de "el problema de la migración" que busca presentar a las personas migrantes como delincuentes, vagos, maleantes y que, encima, acaparan ayudas que deberían ir para trabajadores españoles. A la hora de analizar estos datos, es importante señalar que en algunas de las preguntas se habla de "inmigrantes" y en otras "inmigrantes de otra etnia". Aquí se hace una distinción clara entre las personas racializadas que migran y las personas blancas. Esto introduce un componente que presume la diferenciación de tratamiento en el discurso de les jóvenes sin haberlo explicitado previamente. Pese a todo, es interesante la pequeña diferencia que se genera, por ejemplo, el 78,3 % de les jóvenes españoles aceptaría tener un vecino racializado, mientras que el 76,8 % aceptaría tener un vecino migrante.

Las preguntas sobre migración en las que no se menciona la etnia nos muestran cómo hay una paridad entre la aceptación y la no aceptación de las personas migrantes en el Estado español. Por ejemplo, mientras que el 35,9 % de les jóvenes cree que las personas migrantes les quitan ayudas a las personas nacidas en España, el 34,8 % está en desacuerdo con dicha afir-

mación. De hecho, el 56,5 % de les jóvenes considera que las personas migrantes aportan positivamente a la cultura y sociedad del país, con tan solo un 15 % en desacuerdo (INJUVE, 2025a).

Para crear el perfil poblacional nos parece interesante, aparte de atender a temas como el género, la orientación sexual, la racialización o distintas realidades materiales que atraviesan a les jóvenes, prestar atención a la ideología y a los intereses políticos que atraviesan a les jóvenes. De cara a analizar las producciones audiovisuales, establecer cuáles son las opiniones de les jóvenes en algunos aspectos que consideramos importantes puede llegar a ser beneficioso. Prestando atención a sus intereses y opiniones podemos vislumbrar lo que pueden percibir de las producciones analizadas.

En cuanto a la relación de les jóvenes con la política, éstos son críticos con su funcionamiento y cuestionan las principales instituciones del sistema. La nota media del funcionamiento de la democracia por parte de las personas jóvenes es del 4,3 sobre 10, cuestión que se manifiesta también en que al 20,0 % no le interesa nada la política y que al 30,8 % le interesa algo (INJUVE, 2025a). Esto contrasta con que los principales temas de preocupación de les jóvenes son precisamente políticos.

En términos ideológicos, las personas jóvenes tienden a situarse en posiciones de centro-izquierda, aunque existen diferencias de género significativas. Las mujeres se sitúan más en la izquierda (41 %) que en el centro (27 %) o la derecha (20 %). En cambio, los hombres se ubican más en el centro (centro: 33 %; izquierda: 31 %; derecha: 25 %).

Otra de las cuestiones que suele abordarse a la hora de hablar de actitudes políticas y juventudes es su posición ante el feminismo. De hecho, el informe *Más allá del compromiso y la reacción: Narrativas sobre la igualdad de género entre la juventud en España* del Consejo de la Juventud en España (2026) pone de manifiesto que las actitudes hacia el feminismo están influidas por la ideología, el género y el nivel educativo. Antes de hablar de la percepción de les jóvenes sobre el feminismo debemos señalar las dificultades metodológicas a la hora de analizar los datos a partir de las preguntas conformadas. Las preguntas que tratan sobre feminismo están formuladas de una manera muy concreta que, al exponerse a les encuestades creemos que puede producir un sesgo[4].

La *Encuesta de Juventud 2023* preguntó sobre la identificación con la lucha del feminismo y con la lucha por la igualdad de género de forma diferenciada. Esta doble formulación permite ver un rechazo a la palabra "feminismo" por parte del sector masculino: mientras que el 7,1 % de los hombres jóvenes se sienten totalmente identificados con la lucha del feminismo, casi el doble lo haría con la igualdad de género. En cambio, en el caso de las mujeres jóvenes, la diferencia (en torno a dos puntos porcentuales), es mucho menor.

En definitiva, como se muestra en este primer apartado, las personas jóvenes en España son diversas y, estas deben ser tenidas en consideración a la hora de abordar sus realidades. Si bien es cierto que la ficción no debe ser —ni debe pretenderlo— un reflejo de la realidad social, esta sí que puede fomentar ciertos prejuicios o estereotipos con relación a las personas jóvenes, cuestión que se aborda en el siguiente apartado.

[4] Esta formulación plantea de base una dicotomía, una confrontación ya que presenta, de manera implícita, el feminismo como una lucha entre mujeres y hombres, no como una lucha conjunta que concierne a las relaciones entre chicos y chicas.

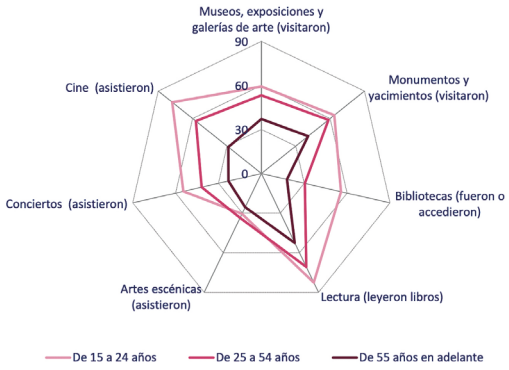
4

Análisis general

El total de personajes jóvenes es de 590 sobre un total de 1.870 personajes, que son los que en base a la metodología entran en el análisis. Los datos extraídos por ODA muestran cómo el 31,6 % de los personajes se sitúan entre los 13 y los 30 años. Es decir, que nos encontramos ante una sobrerrepresentación de este grupo etario, pues, tal como recoge el INJUVE, "en 2023 España contaba con 48.085.361 habitantes, de los que 7.639.268 son jóvenes de entre 15 y 29 años, haciendo que la tasa de juventud se situara en un 15,89 %" (2025b, p. 9). Además, es interesante conocer que la distribución de estos personajes entre películas y series de televisión es de 38,6 % en el primero y 61,4 % en el segundo; es decir, que existe una marcada brecha.

Esta sobrerrepresentación va de la mano de un descenso del consumo televisivo por parte de este grupo de edad, pero de una mayor visualización de plataformas OTT (GECA, 2023). Además, según la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales 2024-2025, la población joven ve más cine que el resto de grupos de edad.

Imagen 4.1. **Personas que realizaron determinadas actividades culturales en el último año por grupo de edad (porcentajes, 2024-2025, España)**

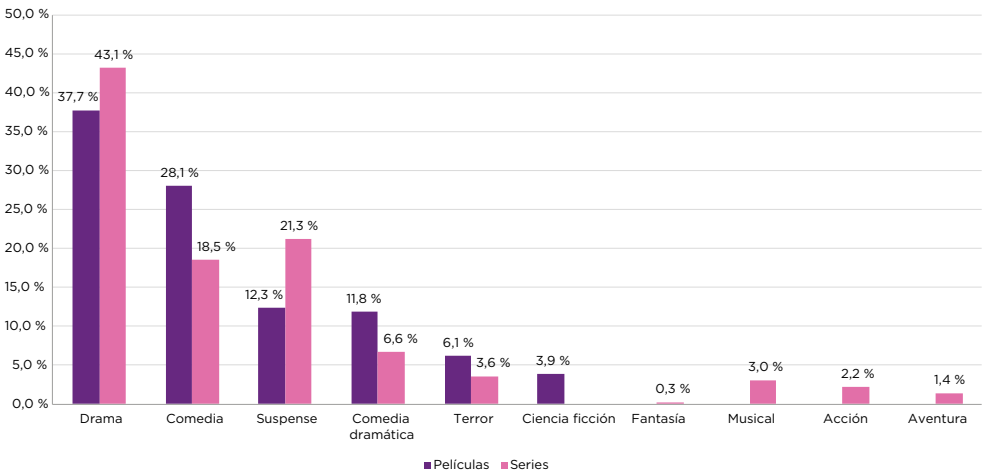


Fuente: Ministerio de Cultura. *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España 2024-2025*, página 41.

Este consumo mayor por parte de las personas jóvenes puede ser la razón de la mayor presencia en las series de dicho grupo de edad, unido a que la juventud sigue siendo uno de los máximos mandatos de belleza y, por tanto, las ficciones audiovisuales pueden mantener esta presencia en pantalla como una forma de reproducción de dichos mandatos sociales.

También es interesante conocer esta distribución en base al género cinematográfico. En el caso de las películas, la distribución de personajes por género es principalmente en drama (37,7 %) de jóvenes ahí, seguido de la comedia (28,1 %), suspense (12,3 %), comedia dramática (11,8 %), terror (6,1 %) y ciencia ficción (3,9 %). Quedan sin presencia joven los géneros de fantasía, musical, acción y aventura. Comparar esta distribución con los datos de personajes en películas sin tener en cuenta la edad nos muestra cómo hay una inversión por géneros, siendo más habitual los personajes jóvenes en comedia (37,9 %) que en drama (26,4 %), seguidos por la comedia dramática (13,4 %), suspense (9,8 %), terror (5,5 %), aventura (4,3 %), ciencia ficción (2,4 %) y fantasía (0,3 %).

Gráfica 4.1. **Personajes jóvenes por género cinematográfico en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

En el caso de las series, se mantiene el drama como principal género cinematográfico en el que aparece la juventud (43,1 %), seguida muy de lejos del suspense (21,3 %) y la comedia (18,5 %). A partir de aquí, hay un gran salto respecto al resto de géneros, con comedia dramática (6,6 %), fantasía (3,6 %), musical (3,0 %), acción (2,2 %), aventura (1,4 %) y ciencia ficción (0,3 %). En las series, contando con todas las edades, predomina el drama hasta casi igualarse con el suspense, con un 29,6 % y 29,1 % respectivamente, seguidos de la comedia, que asciende al 22,7 %. Se mantiene la gran diferencia de presencia de otros géneros cinematográficos, con comedia dramática (8,1 %), fantasía (3,9 %), acción, aventura (1,7 %), ciencia ficción (1,2 %) y musical (1,1 %).

La principal conclusión que podemos extraer es que, aunque el drama es el género mayoritario, además la juventud está ampliamente representada en este tipo de ficción audiovisual. Esto supone también un detrimento de la presencia en la comedia y una gran ausencia en varios géneros, en particular los especulativos como la fantasía o la ciencia ficción. Este hecho puede redundar en una limitación de los imaginarios, pues como explica Layla Martínez (2020)

en su ensayo *Utopía no es una isla*, los productos culturales reflejan la realidad, y, al hacerlo, también la crean, de manera que una ausencia de jóvenes en futuros imaginados al mismo tiempo constriñe su posibilidad de proyectarse más allá del presente y muestra la forma en que la sociedad lee su papel en el porvenir.

4.1. El sexo y el deporte, temáticas transversales

Si bien a continuación se hará un análisis de las tramas y personajes según diversos ejes de identidad, es importante resaltar que hay una relación entre todos ellos, y que la división en secciones tiene una función analítica. Sin embargo, queremos destacar en esta introducción dos temáticas como centrales en las ficciones con jóvenes: el deporte y las relaciones sexuales.

El auge de historias sobre equipos deportivos puede deberse a un aumento de los mandatos individualistas sobre la salud y el deporte —que tratan estas variables como medidas de control individual que permiten la realización personal a través de lograr metas corporales concretas, determinadas por una idea rígida de lo que es la salud y también de cánones estéticos muy delimitados—, lo que tiene una clara implicación en qué corporalidades se muestran en la pantalla, con una gran ausencia de personas gordas. A ello debemos unir el aumento de la presencia de equipos femeninos de élite en medios en general, destacando el fútbol femenino y la victoria del equipo español en el Mundial de 2024, lo cual ha dado pie a que contemos con muchos personajes femeninos que tengan el fútbol o el deporte como temática central.

En el caso de los hombres, su conexión con el deporte pasa por una representación de la masculinidad hegemónica tradicional —lo que se denomina caja de masculinidad, término que explicaremos con profundidad en el apartado de género— que en muchas ocasiones también se cuestiona, sobre todo al poner en duda la heteronorma. Encontramos como algo recurrente la creación de personajes gays armarizados que juegan al fútbol, como Adrián en *La Academia,* Eric en *Jo mai mai* o Amets en *Irabazi Arte*.

Por ejemplo, en *La Academia*, la salida del armario de Adrián muestra diversos modelos de respuesta, siendo especialmente interesante que gracias a la grupalidad podamos ver las distintas formas de aceptación y reconfiguración en entornos de homosociabilidad masculina. Así, en el 1x08 de *La Academia*, las respuestas eran variadas, destacando también los casos "fallidos" pero que son reconducidos, pues Arnau se acerca, le abraza y le dice "era para que vieras que no me importa" y, Pierre le responde "joder Arnau, es que no eres más torpe porque no puedes", a lo que el primero señala "es que no sé cómo acertar". En la misma línea, de broma, Adrián le dice "soy el de siempre, ni me gustabas antes ni me gustas ahora", todo en un contexto de diversión y sin música catastrofista. Este hecho puede enmarcarse en lo que Anderson y McCormack (2018) han denominado la teoría de la masculinidad inclusiva, que surge de ver comportamientos más inclusivos en los hombres heterosexuales y la dinámica cambiante de las culturas de los grupos de pares masculinos en EE. UU. y el Reino Unido, demostrando que:

> Muchos hombres jóvenes heterosexuales rechazan la homofobia; incluyen a sus compañeros gays en sus redes de amistad; tienen mayor intimidad emocional con sus amigos; son físicamente táctiles con otros hombres; reconocen la bisexualidad como una orientación sexual legítima; aceptan actividades y artefactos que antes se consideraban femeninos; y evitan la violencia y el acoso. (2018, p. 2)

Aunque las masculinidades se amplíen, esto no supone una disolución de los roles de género, que además encuentran en el deporte un lugar de reproducción, puesto que mandatos como la disciplina o la capacidad física se pueden mostrar ampliamente. De hecho, en *La Academia* encontramos que se dedica más tiempo a ver las competiciones de los jugadores masculinos que de los personajes femeninos. Además, el relato de ellas se basa en la solidaridad dentro del equipo frente al entrenador, acabando con todas las jugadoras negándose a competir. Frente a la historia de alianza y sororidad femenina encontramos la competitividad masculina por jugar en primera división, aunque esta narrativa acaba con la aceptación por parte de todos los

jugadores y del apoyo a la persona que destaca. Esto enlaza con una cuestión que señala Clara Serra (2020) en *Los hombres de verdad tienen curvas #3*, sobre cómo en política los hombres respetan las jerarquías porque parten del hecho de que les tocará a ellos en un momento mandar y quieren ser obedecidos, mientras que esta estructura no se reproduce en el caso de las mujeres que, sin esa mirada a futuro presente, no acatan de forma acrítica, sino que deciden sobre esa situación.

Por último, los cambios sociales y el aumento de la presencia del fútbol femenino se traducen también en series deportivas que cuentan con equipos de mujeres, incluso con el cameo de la jugadora Mapi León como una estrella, hecho que muestra cómo los empujes feministas fuera de la pantalla se cuelan en ella. Sin embargo, se deja de lado el aspecto de que las condiciones de entrenamiento y facilidades para estudiar no son las mismas de partida. Es decir, que la ficción reduce a ciertos aspectos similares a las cuestiones asociadas al "techo de cristal" elementos que son mucho más amplios de lo mostrado, generando una falsa imagen de igualdad. También afecta a su vez a la representación de las lesbianas como deportistas, pues encontramos un número no despreciable de lesbianas asociadas al mundo del fútbol, como son Ingrid en *Citas Barcelona*, Esti en *Irabazi Arte* o Belén en *La Academia*. La trama de estos personajes, al contrario que en el caso de los futbolistas gays, nunca gira en torno a su *armarización*, pues todas son abiertamente sáficas. Este hecho puede responder a que, el fútbol sigue siendo un espacio asociado a lo masculino, y, por tanto, se asume que las mujeres que juegan a este deporte se salen de la norma de la feminidad y de la heteronorma. A esto hay que añadir que hay estudios que señalan que las mujeres que hicieron pública su homosexualidad, 'saliendo del armario' dentro del equipo femenino afectó positivamente a las actitudes de las jugadoras heterosexuales (Piedra, 2015), pudiendo ser el deporte femenino un espacio más amable para las disidencias sexuales.

Todo esto se genera también con un esquema de clase concreto, pues vemos historias como la que muestra *La Academia*, donde son las clases altas quienes acuden a dichos clubes, mientras que los personajes de clase baja son tratados como fuera de la norma, pues se muestra que su presencia en ellos es fruto de una calidad desmedida en el deporte.

El otro tema que hemos podido observar como muy central en las ficciones son las relaciones sexuales. Si bien los datos de la Encuesta del INJUVE muestran que el 53,5 % de jóvenes tienen sus primeras experiencias sexuales en entre los 15 y los 18 años, la tendencia a situarlo como un elemento tan relevante y presente en las historias supone una mayor sexualización de los personajes, con casos tan extremos como el de *Élite*, ficción en la que la sexualidad y, en muchas ocasiones, la violencia sexual, se muestran en cada capítulo de la temporada. Entre las relaciones sexuales deseadas son interesantes los casos en los que se aborda desde situaciones fuera de la normatividad, como el caso de *Ser o no ser 2*, pues afrontar esa primera relación desde la transmasculinidad tiene implicaciones muy diferentes que las que tiene para los personajes cis.

Además, la centralidad de tramas relacionadas con el deseo sexual supone que aumenta la gordofobia, pues se presenta a los personajes gordos como no deseables y, por tanto, se les saca de estas historias. Esto se traduce en que no contamos casi con personajes gordos, y, aún menos que sean también LGTBIQA+, siendo también notable la presencia de personajes con discapacidad. Por último, la sexualización puede ser una de las razones para explicar que el número de mujeres racializadas jóvenes en series supere con diferencia al de hombres, con treinta y siete mujeres y veintiún hombres, cuando los datos sin tener en cuenta la edad son de sesenta y dos frente a cincuenta y nueve.

5

El género en la ficción

Analizar la representación de la juventud a través de la mirada de género permite comprender qué idearios se están generando en torno a los mandatos alrededor de los roles e identidades de género. Por esta razón, primero procederemos a exponer una serie de conceptos sobre ficción y género, para poder contextualizar los datos cuantitativos de aparición por género en el audiovisual, y culminar así en un análisis de las dinámicas y tramas en las obras analizadas.

5.1. Evolución de la noción de género

Para abordar este apartado es necesario comenzar hablando de qué es el género. Si bien ha existido una prevalencia de la comprensión del género como una cuestión biológica, en los años setenta autoras como Ann Oakley o Gayle Rubin (Gómez, 2009) teorizaron sobre el llamado "sistema sexo-género", definido como el conjunto de normas, actitudes, valores y roles socialmente dictados para las personas en función de su sexo asignado al nacer, y el consecuente género que normativamente lo acompaña.

El sexo biológico, durante siglos, se pensó que era una realidad natural. Pero, a día de hoy, nos encontramos ante un cambio en la concepción biologicista del sexo. Podemos encontrar el origen teórico de este constructivismo de género en obras clave como *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, donde la autora asegura que "no se nace mujer, se llega una a serlo", evidenciando con esta afirmación el peso de la construcción social. En la misma línea, Judith Butler (2007), figura referente en este ámbito en la actualidad, define el género como un conjunto de actos performativos que se repiten en el tiempo y van variando según normas sociales sujetas a variables históricas, sociales y económicas.

La desbiologización, tanto del sexo como del género, se debe comprender desde una mirada decolonial, puesto que estos constructos han sido una imposición histórica, como recoge Oyèronké Oyěwùmí (2023) en su obra *La invención de las mujeres: Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género.* El colonialismo europeo ha acudido a imponer la idea de biología como destino y cualquier salida de la norma como una degeneración (Oyěwùmí, 2023) como forma de imponer su estructura social al resto de continentes. Se estableció como parte de lo que llamaron "misión civilizadora" el establecimiento de una estructura de sexo y género concreta, borrando el resto de formas de expresión de género. "En otras palabras,

la máquina colonial utilizaba sus propios marcos clasificatorios para definir unas identidades que existían en sus propios términos y lógicas y al no ser catalogables, eran deducidas como opuestas" (Beiras, 2023). El carácter construido socialmente del sexo también es visible en las identidades intersex, las cuales se desarrollarán en su debido apartado.

El género es un proceso indefinidamente inacabado que se ve marcado por las estructuras sociales que refuerzan el género en un sentido concreto. Los roles sociales por género no se distribuyen en igualdad de condiciones, sino que se construyen dando primacía a aquellos factores que se asocian a lo masculino. De esta forma, se generan una serie de dicotomías de conceptos en los que los asociados a lo masculino tienen más valor que aquellos asociados a lo femenino (Maquieira, 2008).

Tabla 5.1. **Jerarquía de las dicotomías asociadas a lo masculino y lo femenino**

Varones	**Mujeres**
Cultura	Naturaleza
Público	Doméstica
Razón	Sentimiento
Producción	Reproducción
Trabajo reconocido	Trabajo no reconocido
Privacidad concebida como individual	Privacidad abnegada

Fuente: elaboración propia a partir de Maquieira D'Angelo, Virginia (2008) Género, diferencia y desigualdad en Maquieira (eds.) Feminismos. Debates teóricos contemporáneos, 127-184.

Estos elementos están ligados al audiovisual en tanto que diversidad de autores han teorizado el género como una coreografía, una representación constante que se hace y deshace, y, en este sentido, Teresa de Lauretis señala que "la representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción" (1989, p. 9). Por eso es tan importante partir de esta evolución del concepto de género de cara a analizar cómo se representa en pantalla.

5.2. Hecho por ellos, visualizado por ellas

El androcentrismo afecta a las producciones culturales como películas y series de una forma clara. Como dice Nancy Fraser, "la economía política refuerza estructuralmente lo que la cultura logra informalmente" (Fraser, 1990, p. 65). La cultura y la economía se complementan, pero, al mismo tiempo, la cultura se encuentra bajo la lógica de la producción industrial y el beneficio económico. Y es este control económico el que a su vez delimita la posibilidad de creación de discursos no hegemónicos.

La relación entre poder económico y cultura se hace tangible en casos como los que muestra el *Informe CIMA* publicado en 2025 sobre los datos cinematográficos de 2024, que señala que aquel año era la primera vez desde 2020 que descendía el número de mujeres trabajando en las películas españolas, algo que se unía a una desigualdad en la dotación de las ayudas, con la recepción de importes significativamente menores en el caso de las mujeres, aumentando esa brecha desde 2018, con un –9 %. A todo esto, se añade que:

> los años con mayor presencia de largometrajes dirigidos por mujeres no se corresponden necesariamente con aquellos que reciben una mayor financiación. En varios casos, el acceso no se traduce en

> equidad económica, lo que apunta a que la paridad formal puede enmascarar desigualdades estructurales más profundas. Esta evolución refuerza la necesidad de ir más allá de los indicadores cuantitativos de participación. (CIMA, 2025, p. 164)

No solo las mujeres tienen menos posibilidades de generar imaginarios, sino que este hecho confronta con que son ellas, a su vez, las que más contenidos televisivos consumen, media hora más de media al día que ellos: 304 minutos para la mujer y 275 minutos para el hombre (Barlovento Comunicación, 2025). En el caso de las plataformas OTT (GECA, 2023), un análisis de género en el grupo de edad de 18-24 años muestra que ellas hacen un mayor uso de Netflix (84,2 %) respecto a ellos (65,9 %). "Esto puede estar vinculado, entre otros factores, por la alta apuesta que realiza la plataforma por contenidos de temática adolescente y en el caso de los hombres, Netflix empata con Prime Video" (GECA, 2023, p.13). Además, también es alto el porcentaje de implantación que tiene Disney+ tanto en hombres (48,8 %) como en mujeres (60 %) de esta edad, terminando con una mayor presencia porcentual masculina en las OTT con deporte (Movistar+ y DAZN).

Así, nuestro punto de partida pasa por comprender que el audiovisual crea género, no se limita a ser un espejo, sino que genera mandatos y coreografías, que vamos a ilustrar a continuación. El análisis de género viene inspirado en la mirada del documental *The codes of gender* de Sut Jhally (2009), que utiliza las reflexiones de Goffman, quien denominaba la publicidad "realismo comercial", para exponer cómo la ficción trata de presentar el mundo de maneras que podrían ser reales.

> Dado que la publicidad suele operar en un contexto donde el público se resiste bastante a la intrusión comercial, además de ser bombardeado con mensajes de otros anunciantes, necesita comunicarse de forma rápida y profunda a la vez. Y el uso de los códigos de "exhibición de género" cumple ambos requisitos. Hacen referencia a un aspecto profundo de la identidad individual y pueden comunicarse rápidamente, de un vistazo, porque son muy familiares. Así pues, Goffman se centra en los anuncios no tanto por su impacto o efecto en nosotros —no por cómo nos hacen actuar o lo que nos hacen comprar—, sino por lo que su aparente normalidad nos dice sobre nosotros mismos. (Jhally, 2009, p. 5)

Esto es trasladable a lo que ocurre con cualquier producción audiovisual, ya que estas ficciones tienen asimismo una gran capacidad de modificar o sostener nuestros imaginarios colectivos.

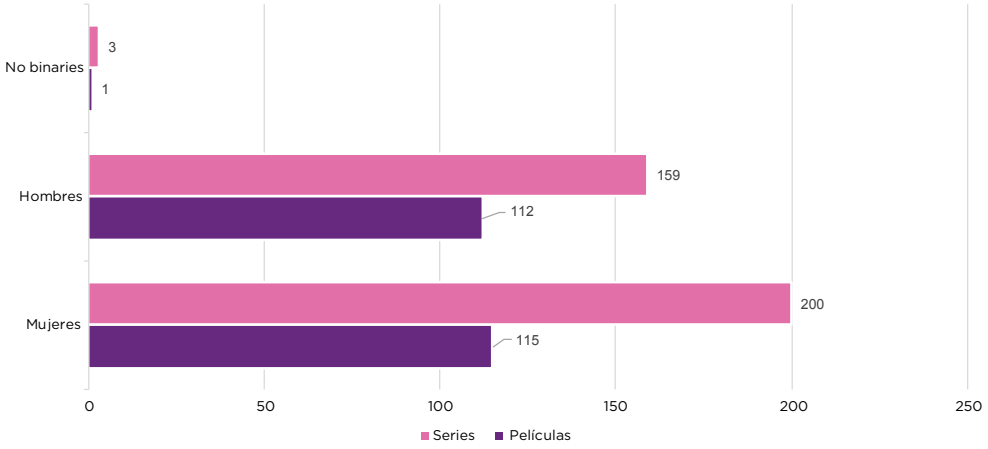
5.3. Más mujeres jóvenes que hombres, pero poco disidentes

Una vez contextualizado todo esto, los datos nos ofrecen información muy interesante. Es llamativo, por ejemplo, que la representación por género en los personajes entre 13 y 30 años sea más paritaria. De hecho, las mujeres incluso tienen más presencia en la ficción audiovisual que los hombres, mientras que el porcentaje masculino es superior según las cifras de población que ofrece el Instituto Nacional de Estadística (INE, 2026a).

En el caso de las películas contamos con un 49,2 % de hombres, un 50,4 % de mujeres y un 0,4 % de personas no binarias. En el caso de las series la representación masculina desciende al 43,9 %, y aumenta la femenina con un 55,3 %, además de la no binaria al 0,8 %.

Si comparamos con los datos de todas las edades, en películas ellas suponen el 47,0 % y en ficción seriada el cambio es más sustancial, ya que nos situamos en un 46,8 % de mujeres. Esto se debe posiblemente a dos cuestiones. Una es que, según envejecen, las mujeres van desapareciendo de la pantalla y, la otra, que una mayor presencia de mujeres jóvenes está ligada en gran medida a la belleza asociada a la juventud. Como veremos en los siguientes apartados, la división por géneros no se traduce en un amplio imaginario de feminidades y masculinidades, sino que en su gran mayoría se mantienen dentro de la normatividad, destacando la corporal, lo cual será abordado en su correspondiente apartado.

Gráfica 5.1. **Recuento de personajes por género en películas y series (valores absolutos, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Además, los cuatro personajes no binarios se mantienen estables respecto al *Informe ODA 2025*. Este hecho denota que se asocia el no binarismo y la fluidez de género a las personas jóvenes. Si bien las personas que en la *Encuesta de Juventud 2023* se han verbalizado como no binarias son reducidas, contamos con otras encuestas como la *Ipsos LGTB+ pride 2021 global survey* (Ipsos, 2021) según la cual un 4 % de la Generación Z se verbaliza como no binaria, de género no conforme o de género fluido en Europa. Encontrar personajes no binarios tan solo en la población joven puede generar que se entienda como una fase y supone la imposibilidad de crear un imaginario de adultez o envejecimiento en esa identidad. Abordar estas cuestiones con una mirada de curso vital supone entender el envejecimiento como un proceso continuado que se ve modificado a través de las vivencias de toda la vida. Esto supone que hablar de juventud requiere hablar también de las posibilidades de *autoproyectarse* envejeciendo, y es en esa proyección en la que juega un papel clave el audiovisual.

5.4. Juventud: el fantasma de la violencia sexual y las redes sociales

La presencia de tramas sobre violencia sexual está más expandida, ya que están presentes en obras como *Ni una más, Las chicas de la estación, Nudes, Élite, Nevenka, HIT 3* o *El caso Asunta,* si bien esta última no entra en los datos porque la menor no aparece en ningún momento en pantalla, ya que aborda el caso real de desaparición de la menor. Aunque no todas las ficciones representan la cuestión de la misma forma, sí es interesante la centralidad de temáticas sobre abusos sexuales, acoso, violencia sexual y de género. Además, hay dos cuestiones clave en estas tramas: una son las denuncias falsas, y otra la disciplina del terror sexual, en lo presencial y lo virtual.

5.4.1. ¿Qué es el terror sexual?

Nerea Barjola en su obra *Microfísica sexista del poder* (2018) expone cómo ante cada cambio en la percepción de la feminidad y la libertad sexual se generan narrativas que actúan como tecnologías de control de las mujeres. Para explicarlo acude al caso de Jack el Destripador, como ejemplo de cómo a través de diversas versiones se acabó generando un relato de miedo

sobre las mujeres que hacían uso del espacio público y, por ello, se exponían a ser agredidas. Barjola traza un paralelismo con las niñas de Alcàsser, pues la mediatización del caso se realizó a partir del morbo, con el uso de detalles escabrosos que provocaban fascinación sobre la población.

En sintonía a esta forma de narrar la violencia sexual, las ficciones como *Ni una más* o *Nudes* crean un imaginario sobre los peligros constantes de las relaciones de mujeres con hombres en la adolescencia, especialmente cuando son mediadas por las redes sociales. En el caso de *Nudes* consta de tres historias en las que imágenes eróticas de distintas mujeres jóvenes son compartidas en redes sociales. En dos de los casos es una tercera persona quién graba de fiesta a estas chicas teniendo relaciones sexuales para, posteriormente, difundir el vídeo. En el último caso, la protagonista comienza un intercambio por Instagram con un presunto joven que resulta ser una estafa organizada por un hombre mayor, quien le pide dinero a cambio de no difundir sus fotos.

Se presentan así las redes sociales como algo a temer y siempre desde la individualización del problema, sin abordar en ningún momento la responsabilidad de las grandes multinacionales en la facilitación de la violencia sexual en Internet, como es el caso de X, y la implementación de Inteligencia Artificial (IA) que es utilizada para crear imágenes sexuales (Reguero, 2026). Además, no se encuentran tramas que muestren espacios de las redes que sirvan como conexión con personas afines, y las comunidades que se generan en torno a compartir gustos, en muchas ocasiones musicales o literarios, especialmente entre mujeres adolescentes, como son Wattpad o los canales de *booktubers* (Prego, 2018).

Asimismo, a partir de la Encuesta de Juventud 2023 del INJUVE podemos señalar que dichas narrativas presentan como habitual una forma de relación afectiva que para la juventud no es principal, e incluso podríamos hablar de que tiene un carácter anecdótico.

Tabla 5.2 **Personas que mantienen relaciones afectivo-sexuales por Internet (porcentajes, 2023, España)**

Personas que mantienen relaciones afectivo-sexuales por internet ante la pregunta P65 "En la actualidad, ¿cuál de las siguientes situaciones describe mejor su situación sentimental y sexual?"			
Mantengo relaciones afectivo-sexuales principalmente a través de Internet			
De 15-19 años	**De 20-24 años**	**De 25-30 años**	**Total**
1,1 %	1,7 %	2,0 %	1,6 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023*.

Mientras, en *Ni una más* se usan los sesgos sociales y los elementos de víctima perfecta —término creado por el criminólogo Nils Christie (1986) en alusión a las pautas que debe seguir una víctima según los mandatos de la sociedad, como son la vulnerabilidad, que se encontrara realizando una actividad respetable en un lugar que lo fuera y que el agresor sea claramente identificable como "el malo"— e individualización de la culpa como *cliffhanger,*[5] una forma de enganchar a la audiencia al mantener como un misterio cuándo y quién la ha violado, banalizando así la violencia sexual.

A su vez, las acciones de las protagonistas están atravesadas por la *male gaze* o "mirada masculina". Este concepto de Laura Mulvey (2013) hace referencia a la forma de enmarcar a las mujeres en el cine desde la mirada masculina y heterosexual, convirtiéndolas siempre en obje-

[5] Un "cliffhanger" es un cierre repleto de suspense, para invitar a seguir viendo una ficción.

tos de deseo. Ya en el primer capítulo contamos con varias imágenes de la protagonista, Alma, besándose con su mejor amiga lesbiana para, al acabar, verbalizar que sigue sin sentir atracción por ella. Se plantea como un juego, al igual que en este primer capítulo Alma y sus dos amigas se hacen fotos en las que juegan con el erotismo desde el marco del deseo masculino, siendo tres mujeres menores de edad y corporalmente normativas relacionándose de forma erótica.

Estos casos ilustran lo que Barjola (2018) llama "mujer pública", categoría que utiliza "como una metáfora" que:

> le permite habilitar un *interespacio*, una tierra de nadie que, en el marco de este trabajo, va a significar todos aquellos espacios que el sistema habilita, y dentro de los cuales las mujeres no son de nadie. Es decir, en ausencia de compañía y protección masculina, las mujeres en tierra de nadie son de cualquiera o, lo que es lo mismo, de todos. (p. 48)

Tanto *Soy Nevenka* como *Las chicas de la estación* aplican esta noción de mujer pública puesto que la primera ocupa un espacio político y la segunda está protagonizada por mujeres que, ante la precariedad, habitan constantemente lugares de paso, como las estaciones de transporte o los centros comerciales. Sin embargo, como mencionábamos previamente, no todas las ficciones enmarcan la violencia sexual de la misma forma, y en estas dos películas precisamente se aborda en un contexto de denuncia de la violencia sufrida y, en especial, con la intención de comprender de forma más amplia la violencia sexual, que no se limita al hecho en sí mismo, sino que está acompañada de otras estructuras de poder.

5.4.2. ¿Cómo se muestra la violencia sexual sobre menores?

Hablar de *Las chicas de la estación* nos conecta también con *Élite* en cuanto a la creación de espacios de abusos sexuales a menores. Aunque ambas ficciones abordan el mismo tema, se hace desde una mirada diferente, pues en *Élite* se suma que les intérpretes son mucho mayores que sus personajes y la voluntad de generar un imaginario erótico en torno a ello, lo cual borra en parte la problemática del abuso sexual. En el caso de *Élite,* en la octava y última temporada incluida en estos datos, el abuso se realiza fundamentalmente sobre los personajes masculinos menores de edad. Por ejemplo, una de las tramas gira alrededor de dos exalumnos adultos que organizan orgías para otros mayores de edad, usando como elemento de consumo atractivo el hecho de que haya presentes menores. A esto debemos añadir que, aunque en una escena de sexo en grupo aparezcan varios de estos menores, de quienes sabemos su identidad es de Joel y Dalmar, el primero un chico gay precario y el segundo un chico racializado que va a ser deportado (para más inri, a un país que, en esta temporada, nunca se especifica). Esta no es una cuestión baladí, puesto que la situación de subalternidad de ambas identidades es usada con frecuencia y ocupa imaginarios similares a los ejes hombre-mujer descritos previamente. Es decir, que no podemos medir estas relaciones hombre-mujer desde una mirada estática y limitada biológicamente, sino que entrarán dentro de los roles femeninos todas aquellas identidades que se salgan del hombre normativo.

Si bien no es fácil definir qué es un hombre normativo, con frecuencia el concepto de "caja de masculinidad" (Heilman, Barker y Harrison, 2017) recoge los mandatos más frecuentes de estos: el término "alude a un conjunto de creencias transmitidas por los padres, las familias, los medios de comunicación, los pares, las mujeres y otros miembros de la sociedad que presionan a los varones para que se comporten de una cierta manera" (p. 7).

Por tanto, según estos autores, ser un "hombre de verdad" se construye alrededor de siete pilares temáticos, que son expectativas que se tiene frente a lo que es ser hombre, expectativas que a su vez tienen consecuencias directas en la conducta y salud del varón: (1) autosuficiencia, es decir, resolver los problemas por ellos mismos; (2) ser fuerte; (3) ser atractivo, pero que, a su vez, no le dedique mucho tiempo a su vestimenta, piel o cabello; (4) roles masculinos rígidos; (5) heterosexualidad y homofobia, con cierta paradoja puesto que un hombre gay no es un hombre de verdad, pero es normal que los hombres heterosexuales tengan amigos gays; (6)

hipersexualidad, estar dispuesto a tener sexo siempre; y (7) agresión y control, estando preparado para usar estas herramientas para ser respetado.

Abordar la violencia sexual hacia los hombres también permite romper el relato de asociar la biología masculina a la violencia, puesto que vemos qué más factores intervienen en el abuso sexual, como las dinámicas de poder en base a la edad, la racialización y la clase social.

5.4.3. ¿Y las denuncias falsas?

A estas historias, se unen las de aquellas mujeres que hacen uso de la seducción para buscar el interés masculino y, posteriormente, acusarles de una agresión sexual que no ha tenido lugar. En *Hit 3*, Nora trata de convencer a las personas de la residencia de desintoxicación de que Hugo ha abusado de ella como venganza porque él le pusiera límites cuando estaban ligando. También en *Élite* contamos con una trama sobre esta cuestión con el personaje de Sara, que busca activamente ligar con Nico y, tras acostarse, de forma que se ilustra como totalmente consensuada, le dice a Nico que ha abusado de ella.

Todas estas historias contrastan con la realidad social, pues la Fiscalía señaló en 2017 que las denuncias falsas eran tan escasas que entre 2008 y 2016 no alcanzaron a ser ni un 0,01 % de las denuncias totales por violencia de género (Europa Press/EFE, 2017). Es interesante cerrar este apartado con las palabras de Barjola (2018) sobre la centralidad de la juventud en esta cuestión:

> Entender la «juventud» como categoría política era la estrategia que permitía a la sociedad implementar la disciplina del terror sexual en la parte del conjunto social que debía ser reconducida. En [su] estudio, el término juventud ha sido la palabra que ha encauzado la introducción de principios continuistas. Todos los debates dirigidos a corregir las conductas de los jóvenes eran la línea de actuación para la correcta ejecución de la disciplina del terror sexual. La juventud como centro de todas las miradas viene a significar, metafóricamente hablando, la necesidad social de continuar reproduciendo sexismo en las nuevas generaciones y minar, de esta manera, cualquier posible transgresión que se pudiese estar produciendo en su seno. Por lo tanto, la juventud como término genérico es el primer lugar en que ha de implementarse la disciplina del terror sexual. Esta disciplina no es efectiva si interpela únicamente a las mujeres. En los hombres también conlleva unos efectos que nada tienen que ver con el terror sexual: en ellos, afianza su rol protector y refuerza el poder masculino sobre el cuerpo de las mujeres; es decir, les pone en contacto con el privilegio que la sociedad les otorga sobre el cuerpo de las mujeres. (p. 370)

6

La racialización de la juventud en la ficción

Antes de iniciar el análisis de los datos y el desengrane cualitativo de los mismos, queríamos introducir dos conceptos a partir de autores y teorías que consideramos importantes a la hora de entender cómo se presenta y cómo entendemos desde ODA tanto la migración, en particular el transnacionalismo, como la racialización. Además, queremos dejar claro que son dos fenómenos distintos que se traducen en sistemas de opresión que se pueden trazar desde el mismo lugar, pero que no se encarnan en los cuerpos de la misma manera.

6.1. Entre raza, migración y transnacionalismo

Cuando hablamos de raza queremos recuperar tres autores principales en el estudio de la decolonialidad y el pensamiento negro, como son Hall, Quijano y Mbembe. Estos nos presentan un concepto de raza que no es biológico, sino que aparece más bien como un sistema de significación construido históricamente (Hall, 2015). La raza es, por tanto, una construcción colonial que funciona como herramienta de opresión y alienación. Esta idea además la vemos desarrollada por Mbembe en sus obras *On the Postcolony* (2001) y *Necropolitics* (2019), donde también desarrolla una crítica de la raza como constructo, tanto político, como histórico, que es utilizada por la colonización para perpetuar sistemas de exclusión y dominación. Es a través del concepto de raza que las estructuras coloniales son capaces de jerarquizar la existencia, señalando qué vidas son desechables, y cuáles merecen ser vividas. Entonces, la racialización no es solamente una herramienta de clasificación, sino que también es un mecanismo de control político y económico. Es, a través de este sistema basado en unas supuestas diferencias fenotípicas, que las estructuras asignan valor a los cuerpos. Un valor que, encima, en muchas ocasiones se materializa en una deshumanización que reduce los cuerpos a meros instrumentos dentro de una estructura colonial.

Esta deshumanización también es trabajada por Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (2009), en el cual habla del concepto de raza también como un proceso interno que busca fracturar las subjetividades de las personas racializadas. Según Fanon, estos sistemas coloniales imponen narrativas eurocéntricas que despersonalizan a los colonizados y los obligan a adoptar identidades ajenas, generando una "fractura" en su subjetividad. En estos procesos de deshumanización, los sujetos racializados y colonizados tienden a tomar los valores de los colonizadores, produciéndose entonces lo que se llama una "deshumanización impuesta".

Otro de los conceptos que queríamos presentar en esta primera parte es la idea de transnacionalismo. Para ello vamos a apoyarnos en las ideas de la antropóloga Liliana Suárez Navaz y su texto *La perspectiva transnacional en los estudios migratorios. Génesis, derroteros, y surcos metodológicos* (2008). Cuando esta autora habla del concepto de transnacional se refiere, primero "...a procesos y prácticas económicas, políticas y socioculturales que están vinculados a y configurados por las lógicas de más de un estado-nación, y que se caracterizan por el cruce constante de sus fronteras" (pág. 911).

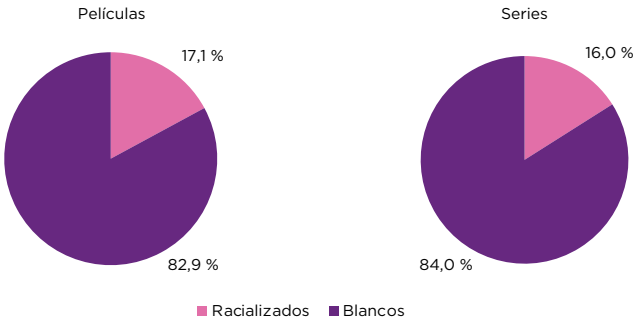
Suárez señala que inicialmente este concepto se acotaba exclusivamente a un uso empresarial, y hablaba de aquellas empresas que operaban en la jurisdicción de distintos países. Sin embargo, cuando aplicamos el concepto transnacional al fenómeno de la migración, nos permite entender la migración con un nuevo enfoque. No como una decisión individual de los sujetos, sino como un fenómeno que depende de un sistema de internacionalización del trabajo asalariado, que además surge como consecuencia de las nuevas estrategias capitalistas de acumulación flexible.

No solo esto, sino que, como destaca Suárez, el hablar de transnacional permite también poner el foco en las redes sociales que se encuentran imbricadas en el fenómeno de la migración. Ayuda a identificar la "argamasa" de campos sociales que permiten a los sujetos acceder a información, apoyo y recursos. La identificación de estas "redes migratorias" ha sido determinante para dejar atrás concepciones excesivamente deterministas y economicistas, dando lugar a análisis más completos del fenómeno de la migración, teniendo en cuenta conceptos como comunidad de recepción o parentesco y, en definitiva, teniendo más presentes las particularidades de cada región en la que se produce el fenómeno.

6.2. Cómo aparece la racialización en pantalla

Si tenemos en cuenta solo a la población joven, contamos con un ligero aumento de la representación de las personas racializadas respecto al total, siendo de un 16,4 % entre la juventud frente al 12,3 % de los datos generales. El aumento se produce tanto en películas, donde pasa de un 15,1 % a un 17,1 %, como en series, donde va del 10,7 % al 16,0 %. Este aumento además llega de la mano de un reparto más o menos homogéneo en las series que las contienen, es decir, en vez de los personajes racializados concentrarse en unas pocas producciones, estos están repartidos de manera más generalizada. Treinta y cuatro de las setenta y nueve temporadas analizadas contienen personajes racializados jóvenes, algunos acompañados por sus iguales y otros siendo *tokenizados,* es decir, utilizados como representación simbólica. Sin embargo, en el caso de los largometrajes, hay una mayor concentración de los personajes, apareciendo solo en veinticinco de las ciento siete analizadas.

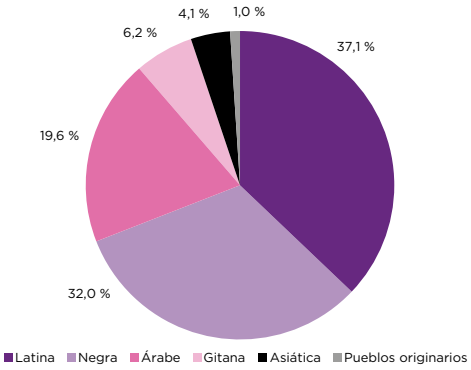
Gráfica 6.1. **Número de personajes racializados jóvenes en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

En cuanto al desglose de personajes racializados, como hemos comprobado en los Informes ODA anteriores, son les latines quienes suelen tener más presencia en pantalla. Si nos fijamos solo en la juventud, esto se confirma al comprobar que suponen un 37,1 % del total de personajes racializados jóvenes. Les siguen los personajes negros (32,0 %) y árabes (19,6 %) en cantidad de representación. Después se sitúan los personajes gitanos (6,2 %), que no cuentan con representación en series en 2024 (ni en la juventud, ni en ningún otro rango de edad), los asiáticos (4,1 %) y, por último, como novedad, un personaje de pueblos originarios, Nah-Lin en la serie *Zorro*. Aunque Nah-Lin no es el único personaje de pueblos originarios durante el año de acuerdo con el *Informe ODA 2025*, sí es el único que entra en la métrica de joven.

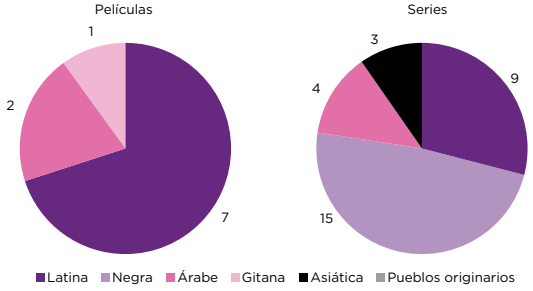
Gráfica 6.2. **Desglose de personajes racializados jóvenes totales (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Otra de las variables que también consideramos importantes a la hora de establecer la calidad de representación de los personajes es si son considerados principales, y/o si tienen trama propia. Es llamativo a la par que desolador ver la reducción de estos datos que se produce cuando atendemos a si el personaje es principal. En el caso de las películas, pasamos a contar con siete personajes latines, dos árabes y uno gitane, constatando así que no hay personajes negros y asiáticos con suficiente relevancia en estas ficciones. En las series, estos datos se traducen en quince personajes principales negros, nueve latinos, cuatro árabes y tres asiáticos.

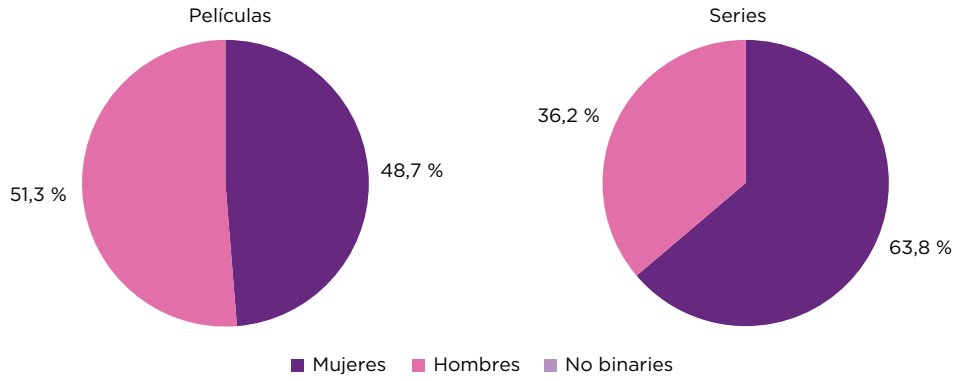
Gráfica 6.3. **Desglose de personajes racializados principales jóvenes en películas y series (valores absolutos, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Con relación al género, es interesante que en el caso de las películas se mantiene casi paritario con un 51,3 % de personajes masculinos y 48,7 % de personajes femeninos. En el caso de las series, la diferencia por género se sale de las dinámicas habituales pues los personajes femeninos superan enormemente en número a los masculinos, con un 63,8 % y un 36,2 %, respectivamente. La diferencia por género de personajes racializados en series respecto a los datos del *Informe ODA 2025* es muy llamativa, pues cuando tienes en cuenta todas las edades la representación por género es de un 49,6 % de personajes femeninos y un 50,4 % de personajes masculinos.

Gráfica 6.4. **Género de personajes racializados jóvenes en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

6.3. Racialización, procesos migratorios y la creación de una juventud española diversa

Las producciones analizadas en este informe dibujan una sociedad española concreta, creando así sus propios imaginarios y dando forma a lo que consideramos como español y no español. Teniendo esto en cuenta, la extranjerización de las personas racializadas supone una realidad en España que el audiovisual refleja.

Tomamos de ejemplo la encuesta realizada por el Ministerio de Igualdad para el estudio *Aproximación a la población africana y afrodescendiente en España: Identidad y acceso a derechos* (Ministerio de Igualdad, 2021), donde se recoge la situación de las personas afrodescendientes en España. Lo que nos interesa para este apartado es la percepción que tienen sobre su españolidad y su sentimiento de pertenencia. En esta encuesta se realizó una pregunta dicotómica sobre el sentirse o no español/a. Aunque el 40 % de las 1.369 personas encuestadas respondieron afirmativamente, fueron más quienes afirmaron "no" sentirse españolas (60 %). A quienes respondieron esto se les preguntó a continuación "¿por qué?", proponiendo un espacio para que las personas expresen las razones por las que no se consideran españolas. El escrito realiza una tabla enumerando las principales respuestas, agrupándolas en las diez categorías.

Imagen 6.1. **Motivo por el que personas afrodescendientes no se sienten españolas (porcentajes, 2020, España)**

Fuente: Aproximación a la población africana y afrodescendiente en España: Identidad y acceso a derechos (Ministerio de Igualdad, 2021), página 22.

La gran mayoría de afroespañoles/afrodescendientes no se sienten como tal porque es la propia sociedad española la que no les identifica como parte de su conjunto. Cabe destacar que la gran mayoría de personas que han contestado esta encuesta tienen la nacionalidad española y una parte considerable ha nacido en España.

Esta resistencia por incluir a personas racializadas dentro de la construcción de una identidad española es algo que proviene de la construcción misma del concepto de raza en sí; Quijano y Fanon hacían una vinculación de la raza con los proyectos coloniales no solo de las Américas y de un reino español conquistador, sino también como una pieza clave dentro de la maquinaria neocolonial de los estados genocidas del norte global actual. Quijano (1999) en *¡Qué tal Raza!* explica que la construcción de raza se produce en el genocidio colonial de las Américas, dado que emplea la raza como justificación para la dominación de un ser "racional" sobre un ser que no lo era. Era a través de la producción de este extrañamiento, de esta construcción de inferioridad en la cual el proyecto colonial se imagina, se justifica y además prolifera:

> (...) la colonialidad se constituyó en la piedra fundacional del patrón de poder mundial capitalista, colonial/moderno y eurocentrado. Tal colonialidad del poder ha probado ser más profunda y duradera que el colonialismo en cuyo seno fue engendrado y al que ayudó a ser mundialmente impuesto. (Quijano, 1999, p. 141)

La inclusión de lo racializado en lo español implica el desmoronamiento del origen intrínsecamente colonialista del concepto de raza. Reconocer a todas las personas racializadas como españolas implicaría el reconocimiento por parte del conjunto de la sociedad española de este segmento poblacional como iguales, como un "nosotros" en vez de como un "otros".

Como hemos afirmado en el perfil poblacional, cada vez nacen más personas negras en España, migrantes de segunda generación, personas adoptadas, naturalizados, etc. De ahí que sea imperante empezar para tener en cuenta esta realidad no solo a la hora de realizar encuestas de sociedad sino también en el audiovisual español. Sobre todo, porque, en el caso que nos

ocupa, la mayoría de les personajes jóvenes negres se ven extranjerizados, o se aglomeran en producciones dónde la migración y los procesos migratorios conforman un papel fundamental a la hora de desarrollar la trama. Ficciones como *El salto* o *La ley del mar* buscan contar una realidad dura y necesaria, pero, cuando se acumula la representación en estas producciones, es cuando surge el problema, ya que se construye y perpetúa un discurso que empuja a las personas racializadas a los márgenes más allá de España.

En la producción de este discurso también participan películas de carácter familiar como sería *La familia Benetón*, siendo un ejemplo perfecto de lo que estamos comentando. El filme se centra en un hombre cishetero blanco que, tras la muerte de su hermana, debe acoger a sus sobrines, cada une adoptade de un país distinto. Les niñes representan las versiones más estereotipadas de sus lugares de origen, convirtiéndose en una caricatura de su identidad nacional/cultural. Por ejemplo, la trama del joven colombiano se centra en cómo su familia piensa que está en una banda de delincuentes, para luego descubrir que en realidad es una banda de música. Sin embargo, se revela que también estuvo en una banda juvenil antes, perpetuando el mismo estereotipo que juegan a derruir a través del humor.

Este fenómeno de la extranjerización es más común en películas que en series, algo que tiene que ver con que de los treinta y un personajes jóvenes negres/afrodescendientes que tenemos en el año solo siete son de películas mientras que en series existen veintidós. Este aumento considerable de personajes permite que haya una mayor diversidad de historias, lo que nos permite desvincular la racialización de la migración con historias como *Una vida menos en Canarias*, donde encontramos a une personaje racializado, Perdomo, con acento canario o *Ayla y los mirror,* en donde la racialización de Paola no supone un desmarcamiento identitario de sus compañeres blanques.

6.4. Fetichización del cuerpo racializado: joven y lleno de vida

Según van apareciendo más producciones con sujetos racializados, se vuelve más evidente la manera en la que la mirada blanca, tanto de les creadores como de les espectadores, recibe los cuerpos de los sujetos racializados en pantalla. En este apartado nos gustaría fijarnos en esa mirada que, con unas gafas de seducción y deseo, construye a las personas racializadas siempre en base a un sujeto blanco que lo desea. Para ello queremos presentar el concepto de orientalismo presentado por Said (2014), además de las críticas que se han producido alrededor de este autor y del propio concepto.

Cuando Said habla de orientalismo, se refiere a un sistema para conocer Oriente mediante el cual Occidente ha sido capaz de dominarlo desde un punto de vista político, sociológico, militar e ideológico. Implica una construcción del otro, de Oriente como una cosa estática e irreal, se cosifica y se presenta como un objeto analizable y cuestionable. Occidente producía discursos sobre Oriente construyendo a su vez una idea irreal sobre qué significa exactamente este Oriente místico, al mismo tiempo que produciendo una autoconstrucción de lo que es Occidente frente a Oriente. Precisamente esta idea de la construcción del otro como base para producir la autoconstrucción es aquella que nos gustaría recuperar cuando analizamos a los personajes racializados en la ficción nacional y, en concreto, en este estudio, a los jóvenes.

Entendemos entonces las producciones analizadas como una forma de discurso que construye a los sujetos racializados y subalternos, y que además no solo produce la construcción del "yo español normativo" sino que asimismo la recibe. Cabe recalcar que una de las principales críticas que se produjeron tanto al concepto como al escrito la realiza Dabashi en su libro *Post-orientalism: knowledge and power in a time of terror* (2009), donde busca ahondar en la *operacionalidad* del concepto en un contexto actual y señalar que en muchas ocasiones Said tenía en cuenta a la hora de realizar estas teorías a un público blanco, privilegiado y académico, teniendo que justificar constantemente su manera de aproximarse a conceptos y conclusiones.

Es esta construcción del otro "orientalizado" la que apreciamos en producciones como *La pasión turca* o *Reír, cantar, tal vez llorar,* ya que se presentan a los personajes racializados siempre a través de la mirada estática y *tokenizadora* de las protagonistas blancas. Y es que, cuando se mezcla lo bello, lo joven y lo exótico, estas producciones proporcionan un cóctel químico de fetichización y exotización. Fijan una imagen estereotípica de representación, rígida, que además se naturaliza. En el caso de estas dos producciones se presenta a los hombres racializados como máquinas sexuales, seres que tienen acceso a una superioridad sexual que forma parte de la *esencialización* de la cultura, atribuyéndoles poderes sexuales que fueron vistos, en distintos momentos de la historia, como amenazantes para la institución familiar (Ocoró Loango, 2010). En el caso de *La pasión turca* presentando a los personajes de Turquía como el otro sexualizado, que no solo delinquen, sino que están al servicio de la protagonista blanca para cumplir todas sus fantasías sexuales. El hombre por el que siente interés amoroso es malo, pero no lo suficiente como para no perdonarle, y sobre todo es una bestia sexual que le proporciona a la protagonista una pasión sexual con cuyos iguales no alcanzaría. En cuanto a *Reír, cantar, tal vez llorar* esta *fetichización* se hace desde el silencio, la inocencia impuesta y la creación de un colectivo de migrantes al que solo se les permite sufrir por su condición de desplazamiento.

6.5. La representación de espacios transnacionales y las redes migratorias en la pantalla

En este último apartado queremos centrarnos específicamente en la representación de las comunidades migrantes, poniendo especial hincapié en el papel de les jóvenes en ellas en España. Para ello tomaremos de ejemplo tres producciones que consideramos importantes: *Estación Rocafort, Ser o no ser y Dieciocho.* Elegimos estas producciones porque todas tienen personajes migrantes que ilustran el carácter transnacional del fenómeno migratorio, que no solo sucede en España sino de una manera más globalizada. A su vez, nos gustaría centrarnos específicamente en cómo se construye el concepto de familia, y las expectativas que se crean en los jóvenes por formar parte de ellas.

Primero nos gustaría hablar de Ricky en *Ser o no ser 2,* sobre todo de las tensiones que ocurren alrededor de su sexualidad entre su familia que reside en España y aquella que se encuentra en Ecuador. La familia que reside con él de manera habitual apoya su sexualidad, así como la relación que mantiene con otro de los personajes; sin embargo, el mayor conflicto del personaje, que apenas se desarrolla, es el miedo a no ser aceptado por parte de su familia más extendida. Familia que, además, reside en Ecuador. Es aquí donde queremos recuperar el texto de Peggy Levitt *Los desafíos de la vida familiar transnacional* (2010), en el cual precisamente busca exponer estos fenómenos que atraviesan a migrantes y sus hijes a la hora de moverse en las redes transnacionales. Levitt señala que cuando les hijes crecen en hogares y organizaciones que se alimentan de gente, mercancías, dinero, ideas y prácticas del país donde se encuentran localizados al mismo tiempo que de los países de origen, no solo son socializados en las reglas de los países que los reciben únicamente. Partiendo de aquí, es interesante la construcción de Ricky, porque, aunque no se desarrolle de manera profunda, muestra cómo la experiencia migrante no es lineal, ya que como señala Levitt se confecciona como una amalgama entre los dos modos de vivir, entre las diversas realidades en las que se producen los años formativos de les jóvenes. Como para Ricky, para les hijes de las personas migrantes las decisiones culturales y económicas que toman están fuertemente influenciadas por el entramado de la estructura de moral económica de su país de origen o del de sus padres. Este personaje, en lo poco que podemos vislumbrar en *Ser o no ser 2*, muestra cómo para "preservar el grupo y cumplir con las obligaciones a través de las fronteras requiere una reescritura del guion del ritual y la responsabilidad y un delicado cambio en las relaciones de poder" (Levitt, 2010, p. 24).

Esta situación de *transnacionalidad* también la vemos reflejada en la protagonista de *Estación Rocafort,* Laura, ya que hace envío de remesas a su familia a través de su tía. Esta es una práctica muy común dentro de las comunidades transnacionales, además de que existe la

expectativa de hacerlo. Es interesante que, asimismo, en este caso sea una mujer la que envía remesas a su país de origen, ya que la articulación que se hace entre el género y las migraciones es muy compleja en contextos transnacionales. Como señalan Gregorio Gil y Gonzálvez (2012), existe una doble moral en cuanto a las mujeres migrantes respecta: por un lado, son requeridas de proveer recursos materiales y por otro son culpabilizadas por haber abandonado sus hogares y comunidades. En muchas ocasiones, estas mujeres son castigadas por lo que hacen y por lo que no hacen.

Volviendo a la película, la tía de Laura le agradece el envío de dinero que realiza a sus familiares, sin embargo, las autoras buscan precisamente cuestionar este concepto de altruismo o agradecimiento "en la que se suelen situar los trabajos de las mujeres, versus los de los hombres, en relación con la producción de parentesco" (Gregorio Gil y Gonzálvez, 2012, p. 44). En realidad, exponen que, mediante estas acciones, se crean obligaciones y relaciones de poder donde las mujeres migrantes ocupan un lugar central, que va más allá del trabajo de parentesco de los que se benefician los hombres y sus hijes. Cabe destacar que todo esto apenas es desarrollado en pantalla, pues dado que es una película de terror, estos aspectos de los personajes se presentan solo al inicio para presentar al personaje.

Por último, nos gustaría hablar de *Dieciocho,* una historia atravesada por la migración y, sobre todo, por la situación de transnacionalidad del personaje principal. *Dieciocho,* una serie protagonizada por un menor no acompañado cuya trama se ve atravesada por las diversas violencias que el sistema le genera a sus compañeros, como la expulsión del centro donde viven cuando cumplen la mayoría de edad, y por su trama de amor con una chica blanca. Es una producción importante ya que muestra la complejidad de la migración prestando especial atención a situaciones que solo se tienen en cuenta de manera anecdótica en otras producciones. Por ejemplo, la forma en la que se relacionan los hermanos, sobre todo con sus adres que todavía se encuentran en Marruecos, ilustra bastante bien los roles que se adoptan dependiendo de la edad. Como describe Valenzuela (1999), según su orden etario, los hermanos se encuentran en diferentes posiciones respecto de la responsabilidad que sustentan dentro del grupo. Mientras los mayores de la familia representan la figura que contribuye al ingreso familiar y con poder de decisión sobre la vida de los hermanos más jóvenes, los hermanos intermedios ejecutan el rol de "tutores" o "mediadores" en tanto ejercen de nexo entre el sistema escolar y los padres. Nuestro protagonista todavía habla con sus adres, y funciona como conexión entre su hermano y elles en su rol de ser el pequeño; su hermano mayor, al no poder ejecutar de manera exitosa este rol de "proveedor", opta por desvincularse del núcleo familiar.

7

La discapacidad de la juventud en la ficción

Hablar de discapacidad requiere de una buena conceptualización, así como ampliar la idea general sobre el mismo, ya que esto permite conversar sobre los principales estereotipos de las personas con discapacidad en la ficción. De esta manera, podremos repasar los datos principales en el caso de la juventud y culminar con un pequeño análisis de personajes, que ayude a contextualizar los principales hallazgos y entender su relevancia.

Teniendo esto en cuenta, partimos de que, cuando hablamos de discapacidad, lo hacemos siendo conscientes de que la definición de lo que implica la misma ha cambiado a lo largo del tiempo, del mismo modo que su tratamiento jurídico y social y, en consecuencia, cómo han vivido las personas pertenecientes a este colectivo en cada momento histórico. En este informe nos interesa su conceptualización más amplia, pues la percepción de las personas con discapacidad en el audiovisual no queda marcada por su estricta definición jurídica, sino por la percepción social de la misma.

Podemos trazar una serie de orígenes en el concepto de capacitismo entre finales de la década de los 60 y principios de los 70 en el uso que le dan los movimientos sociales, que trataron de situar el capacitismo en el centro para exigir la igualdad de derechos para las personas con discapacidad, que eran consideradas como deficientes (Álvarez, 2023).

> Sin embargo, el término capacitismo fue acuñado por primera vez por feministas estadounidenses en 1981 en la revista *Off Our Backs* en una sección llamada 'mujeres con discapacidades', en la cual esbozaron los estereotipos negativos hacia las personas con discapacidad; y sin entrar a teorizar sobre el mismo, lo incorporaron en el activismo de base de las feministas lesbianas con discapacidad como fuente de exclusión social. (Álvarez, 2023, p. 29)

De esta forma, el capacitismo debe enmarcarse en un sistema de opresión en el que:

> a pesar del poco consenso en cuanto a qué prácticas y comportamientos constituyen capacitismo, es posible afirmar que un aspecto fundamental de la mirada capacitista es la creencia de que la discapacidad –de cualquier tipo– es en sí misma negativa y debería, por consiguiente, ser curada, rehabilitada, incluso, eliminada. (Campbell, 2008)

A raíz de esta afirmación establecemos una de las dinámicas más habituales que encontramos en el audiovisual, que es la asociación que se realiza con la muerte digna. Tal como recoge Andrea García-Santesmases (2023), socióloga anticapacitista:

> Defender la libertad individual en la decisión sobre el final de la vida no debería requerir de la representación trágica, escabrosa y totalizadora de dicha experiencia como la única posible. Películas como *Mar adentro* (2004), *Million Dollar Baby* (2004) o *Whose Life Is It Anyway* (1981) muestran, de manera romantizada, la eutanasia como la opción esperable, incluso deseable, para ciertas condiciones vitales. Esta narrativa se actualiza frecuentemente, tal y como denunció el activismo anticapacitista, a partir del estreno en 2016 de la ya analizada en el capítulo anterior Me Before You (Yo antes de ti), mediante campañas en redes sociales: (#MeBeforeAbleism, Not DeadYet y #MeBeforeEuthanasia). La visión hegemónica en los medios de izquierdas, el consenso laico, y supuestamente progresista, proyecta la idea de «preferiría morir que vivir así» sin pararse a pensar en que ese así está determinado por las condiciones materiales de accesibilidad, asistencia sanitaria, provisión de cuidados y un largo etc. (p. 107)

El caso de las narrativas sobre eutanasia constata el entramado capacitista que existe en nuestro imaginario cultural. Otras dinámicas habituales en la representación de la discapacidad son la asociación a la maldad, generando una unión entre discapacidad y venganza o maldad, dinámica que se sustenta en la idea de que las vidas discapacitadas no son deseables y, por tanto, guardan rencor u odio a la sociedad (Álvarez y Mora, 2020); la discapacidad como alivio cómico (Hartwig y Pereyra, 2024), o la unión con la fantasía y los superpoderes (Hatcher, 2021), siendo especialmente llamativa la presencia de personajes con acondroplasia en estas ficciones en contraste con otros géneros.

Las clasificaciones sobre la discapacidad son diversas, si bien tienden a dividirse entre físicas o motoras, sensoriales, intelectuales y psicosociales (Fundación ONCE). En este informe nos interesa más abordar la cuestión desde el eje impulsado por la teórica Jasbir K. Puar (2022), que hace uso del concepto de "debilidad" entendida como daño corporal y exclusión social, provocados ambos por factores políticos y económicos. Es en este marco de la debilidad en el que resulta interesante tener en cuenta los resultados de la *Encuesta de Juventud 2023* ante la pregunta:

Tabla 7.1. **Estado de salud auto percibida de las personas jóvenes (porcentajes, 2023, España)**

En los últimos doce meses, ¿dirías que tu estado de salud general ha sido muy bueno, bueno, regular, malo, o muy malo?	
Muy bueno	27,6 %
Bueno	47,5 %
Regular	19,1 %
Malo	3,1 %
Muy malo	1,5 %
N.s	0,7 %
N.c	0,7 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023*.

La citada información permite ampliar la concepción de la discapacidad y comprender cómo el capacitismo "constituye una categoría cultural por oposición a una mirada médico-rehabilitatoria-biologicista" (Cobeñas, 2021, p. 39). Este es también el enfoque que adoptamos a la hora de abordar la representación de la discapacidad en la ficción audiovisual. Del mismo modo, dado que las personas con discapacidad no constituyen un grupo homogéneo, es imprescindible aplicar un enfoque transversal para entender cómo se combinan los distintos factores como serían el género, la edad, la condición socioeconómica además del tipo y grado de apoyo necesario y las barreras existentes que afectan a la inclusión. Es, una vez más, lo que tenemos en cuenta a la hora de realizar esta investigación, que siempre adopta un enfoque transversal.

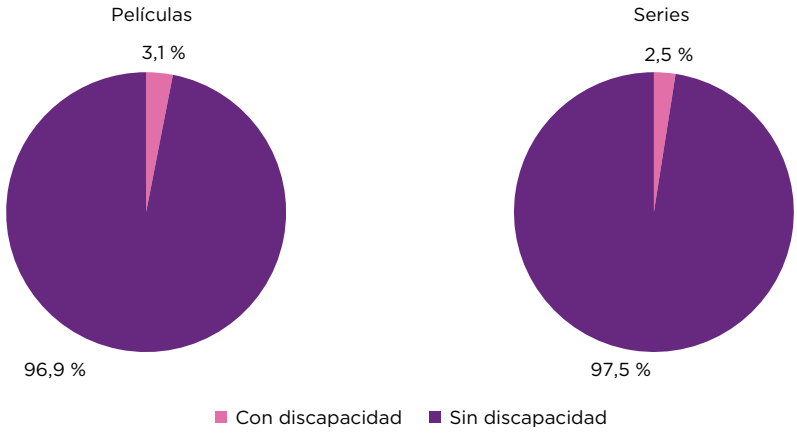
Con este contexto en mente, llama la atención el porcentaje tan bajo a nivel numérico de representación de la discapacidad en la juventud y, sobre todo, el rol que juegan dichos personajes en las producciones en las que aparecen, como profundizaremos más adelante. Respecto a los datos cuantitativos que encontramos cuando limitamos la muestra a las personas con edades comprendidas entre los 13 y los 30 años, descienden frente a los datos generales, ya que, si tenemos en cuenta todas las franjas contábamos con un 3,3 % de personajes con discapacidad en 2024, en el caso de las personas jóvenes baja al 2,7 %. La caída no es muy pronunciada, pero el porcentaje de representación resulta interesante si lo comparamos con los datos poblacionales. De acuerdo con la Fundación ONCE (2025) los jóvenes españoles con discapacidad suponen el 2,7 por ciento de la sociedad española, lo que representa un total de 122.200 personas con discapacidad entre 16 y 24 años de acuerdo con los datos del INE recogidos por el Observatorio sobre Discapacidad y Mercado de Trabajo en España (ODISMET) de Fundación ONCE.

Aunque no partan de las mismas franjas de edad que este estudio, llama la atención lo similares que son las cifras. Por tanto, parece que existe una traslación numérica de la cantidad de jóvenes con discapacidad en el Estado español y en sus ficciones, pero también es relevante hablar de cómo se muestran sus realidades a un nivel cualitativo.

7.1. Cómo aparece la discapacidad en pantalla

Aunque las personas jóvenes con discapacidad suponen el 2,7 % del total de personajes en estas franjas de todo un año de ficción, existe una ligera variación en su representación entre el cine y las series. De ese modo, en las películas, el porcentaje asciende al 3,1 % y queda dividido casi paritariamente por género, con cuatro hombres, tres mujeres y ningún personaje no binarios. Por su parte, en las series el porcentaje desciende frente a la media, contando solo con un 2,5 % de personajes jóvenes con discapacidad. Además, la división por género se invierte frente a las películas, contando con seis mujeres, tres hombres y ninguna persona no binarias.

Gráfica 7.1. **Personajes jóvenes con discapacidad en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Además, la interseccionalidad respecto a lo LGTBIQA+ es baja, existiendo tan solo un único personaje con esta identidad, que es Unai de *El bus de la vida*.

Sobre los tipos de discapacidades que aparecen en el cine y las series, encontramos una presencia alta de personajes con Síndrome de Down, como son Candela en *Alumbramiento,* Arturo en *Cicatriz* o Carlos en *El inmortal.* Vemos también personajes cuya discapacidad es corporal o sensorial, lo cual nos permite poner en práctica el concepto de debilidad de Puar pues, si bien aparecen algunas discapacidades irreversibles, como el caso de Unai —que cuenta con una prótesis en la pierna— o el personaje de Emma Vallejo en *Atasco* —donde tanto la intérprete como el personaje son sordos, hecho poco habitual en la ficción española (*Informe ODA 2025*)—, también encontramos personajes cuyas discapacidades son transitorias, pero han sido señaladas como tal por parte de les voluntaries que han realizado el visionado. Es lo que sucede con Arene en *Irabatzi arte*, quien, tras un coma, se maneja en silla de ruedas, aunque acaba la temporada moviendo un pie; y también ocurre lo mismo con Meriem en *La Academia,* una jugadora de fútbol que se muestra cómo se lesiona con alta frecuencia desde la infancia, pasando parte de la temporada haciendo uso de muletas para desplazarse.

Por último, contamos con un gran número de personajes que se agrupan bajo el prisma de la discapacidad psicosocial. Algunos con diagnósticos verbalizados en la propia ficción, como Fred en *La habitación de al lado* con Trastorno de Estrés Postraumático, o Lucía en *Desmontando a Lucía*, de quien se dice que tiene Trastorno Obsesivo Compulsivo, principio de depresión y rasgos asociados a la esquizofrenia. Al mismo tiempo, contamos con otros personajes que han sido catalogados como con discapacidad sin que la ficción verbalice que así es, sino que este hecho es algo que se da a entender a través de los comportamientos que tienen en pantalla, algo que ejemplifica Sandra Fajardo en *Reina Roja,* la cual se ha considerado que tiene delirios de grandeza, o Israel en *Hit 3,* que padece paranoias en la serie, sin que se especifique un trastorno concreto.

La ambigüedad social en la que se mueven las discapacidades asociadas a lo psicosocial da pie a que algunos personajes se etiqueten como con discapacidad y otros no. Es interesante el caso de la tercera temporada de *Hit*, donde la mayoría de personajes se identifican claramente con un diagnóstico: Abi según la página de descripción de personajes de RTVE Playz (2024) está diagnosticada de esquizofrenia, y Marc es un "narcisista de manual" y Nora "una chica con grandes carencias afectivas que es adicta al sexo y a ciertas drogas".

En esta línea, es relevante asimismo el caso de Rita en *Jo maimai,* que no aparece marcada dentro de la discapacidad, pero se autolesiona y tiene comportamientos suicidas durante toda la ficción, hecho que va muy de la mano con lo recogido en la Encuesta de Juventud 2023 cuyos resultados se muestran en la tabla 7.2.

Tabla 7.2. **Presencia de pensamientos sobre el suicidio en personas jóvenes (porcentajes, 2023, España)**

	¿Alguna vez has pensado o intentado quitarte la vida?		
	Nunca	**Sí**	
General	71,5 %	28,5 %	
Hombre	75,6 %	24,4 %	N: 3.940
Mujer	68,1 %	31,9 %	
Nb	16,9 %	83,1 %	
Hetero	75,3 %	24,7 %	N: 3.854
Homo	52,2 %	47,8 %	
Adres migrantes	62,6 %	37,4 %	N: 3.924
Adres nacides en España	75,1 %	24,9 %	

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023.*

No es casual que este personaje sea una mujer, pues a través de la encuesta podemos ver cómo alejarse de la normatividad supone un aumento de la presencia de pensamientos en torno al suicidio. Si bien las ficciones no tratan con tanta frecuencia esta cuestión, sí abordan un tema que está relacionado, que es el aislamiento social, pues a través de estas películas y series, donde se presenta a la juventud en entornos educativos, se muestran dinámicas sociales de inclusión y exclusión. En este sentido, la encuesta nos revela:

Tabla 7.3. **Sentimiento de exclusión de las personas jóvenes (porcentajes, 2023, España)**

	Te sientes excluido/a					
	Nunca o casi nunca	**A veces**	**A menudo**	**N.s**	**N.c**	
General	60,0 %	29,7 %	8,6 %	0,9 %	0,8 %	
Hombre	66,2 %	25,7 %	6,7 %			N: 3.949
Mujer	54,3 %	33,7 %	10,4 %			
Nb	29,4 %	49,2 %	21,4 %			
Hetero	63,6 %	27,6 %	7,4 %			N: 3.861
Homo	42,7 %	41,0 %	15,2 %			
Adres migrantes	52,2 %	35,0 %	10,8 %	0,9 %	1,1 %	N: 3.933
Adres nacides en España	63,0 %	27,9 %	7,5 %	0,8 %	0,5 %	

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023*.

El citado caso de Rita enlaza de cierta forma con el de Eric de *Élite*, el cual toma medicación para alguna cuestión que no se verbaliza en esta temporada, aunque sí se realizan comentarios constantes en torno a la locura, como "está cucú" o "es un taradito" (capítulo 6) y existe una trama en la que un personaje trata de hacer a la novia de Eric romper con él al convencerle de que le va a ser una carga, puesto que alguien le tendrá que cuidar cuando tenga brotes.

La forma en la que enlazan ambas cuestiones es que tienen lugar en entornos educativos, entendiendo el caso de Rita como educación informal al ser un campamento de verano en el que se desarrolla la acción, y el de Eric formal al ser en el instituto. Este marco es relevante porque:

> la escuela es una institución que ha tenido y continúa teniendo un lugar central en la definición social de la discapacidad y que ha promovido y continúa promoviendo formas de exclusión escolar y social, al mismo tiempo que puede colaborar en la construcción de prácticas inclusivas. (Cobeñas, 2021, p. 28)

A partir de ahí, es interesante ver lo que ocurre en ficciones juveniles, donde la normatividad impera, sobre todo en lo relativo a la discapacidad y la corporalidad.

Unido a esto último, una conversación interesante es la presencia de personajes jóvenes con trastornos alimenticios, que, sin embargo, no son etiquetados como una discapacidad, cuando otro tipo de trastornos sí que lo son. De este hecho hablaremos en el apartado de corporalidades en más detalle.

7.2. La presencia del estigma

La representación de la discapacidad en medios ha estado tradicionalmente muy condicionada por el estigma, tal y como lo expone el sociólogo Erving Goffman en su trabajo titulado, precisamente*, Estigma* (2012). En este libro habla de la relación tan estrecha entre señales

corporales, como quemaduras o cortes visibles, con su capacidad para "exhibir algo malo o poco habitual en el estatus moral de quien lo presentaba" (p. 11). Es decir, que se señalaba físicamente a personas poco deseables, como esclavos o criminales, cuya identidad marginalizada era evidenciada a través de la corporalidad. Esto se ve muy claramente en la ficción audiovisual, donde se emplean ciertas señales corporales (como heridas o cicatrices muy visibles, particularmente en el rostro) para anclar a la otredad a determinados personajes. El uso de las cicatrices como forma de apelar a ese estigma, si bien lo vemos con más frecuencia en personajes adultos, también aparece en la juventud, como es el caso de Amparo en *La sombra de la tierra*, que además de una cicatriz tiene hipotonía en la mandíbula.

El uso de las cicatrices en la ficción se da para asociar a personajes a la maldad, hecho que ocurre en el caso de Amparo también. Es importante no entenderlo como un hecho aislado, pues es bajo esta dinámica en la que surge el proyecto *Changing Faces* en Reino Unido, que trata de concienciar a la industria cinematográfica de dejar de hacer uso de este estereotipo o cualquiera relacionado con diferencias físicas visibles respecto a la normatividad. De hecho, a partir de una investigación concluyen que solo una de cada cinco personas con una diferencia física visible ha visto a un personaje que se le parece interpretado como héroe en una película o en la televisión; aún menos personas (15 %) han visto a alguien con una diferencia física visible interpretando el interés amoroso en la pantalla; y casi el doble (39 %) ha visto a alguien con una diferencia física visible ser elegido como el villano o "malo" (Changing Faces, s.f.).

7.3. *Autistic coding*: la *invisibilización* del autismo en la ficción

Otra práctica habitual es la denominada como *autistic coding* en inglés o codificación autista en castellano. Consiste en crear o identificar personajes que muestran rasgos reconocibles y consistentes del autismo sin que el creador los etiquete explícitamente como pertenecientes a dicho espectro. Es interesante cómo esta codificación no se basa siempre en rasgos reales de las personas autistas, sino que apela a un imaginario creado en torno a ello sin que este responda necesariamente siempre a la realidad social.

En este sentido, se hace uso de unos estereotipos en el imaginario colectivo para hacer la codificación, lo que genera que el público pueda enmarcar a los personajes dentro o fuera de la discapacidad, pues no se llega nunca a hacer explícito. Para hablar de ello se suele usar como ejemplo personajes como Sheldon en *The Big Bang Theory* u otros protagonistas enmarcados como personas con dificultades a la hora de leer las interacciones sociales, siendo habitual asimismo mostrarles como poco empáticos.

Algunos de los casos que hemos detectado entre la juventud de las ficciones de este año son Inés en *Ayla y los Mirror*, la compañera de cuarto de la protagonista. Se puede considerar que se encuentra dentro de esta codificación porque el personaje no lee las señales de rechazo que recibe del resto de jóvenes y, además, trata a Ayla como si fueran amigas cuando solo recibe desprecio por parte de ella.

También encontramos a Lara en *La Academia*, ya que ante los conflictos del equipo con el entrenador su posicionamiento es de no empatizar con las compañeras, se muestra fría y distante y se sale de la norma femenina de no destacar, lo que le lleva a su vez a traicionar a su equipo. Esta imagen concuerda con la que recogen estudios sobre la cuestión, que señalan que existe una representación de los personajes autistas como "socialmente disfuncionales" e incapaces de formar relaciones interpersonales (Jones, 2024).

8

La juventud LGBTIQA+ en la ficción

Si bien la representación de las diversas identidades que se engloban en el abanico LGTBIQA+ se plasman en la ficción de formas muy diferentes, hay ciertos elementos de base que hay que abordar de manera conjunta. Como punto de partida, es imprescindible definir la heteronorma como un sistema de prácticas y normas dentro del sistema sexo-género que marca tanto cuál es la orientación sexual deseable para las personas, como el canon sobre el objeto del deseo, que incluye normas para la práctica y actuación sobre ese deseo. Este sistema supone que, salvo que se señale explícitamente lo contrario, la norma social es ser heterosexual, con un deseo orientado a los estándares de belleza estipulados, con prácticas sexuales normativas y con vinculaciones monógamas.

Históricamente, el audiovisual ha supuesto un elemento más de refuerzo de dichas normas sociales a través de diferentes estrategias, que van desde la censura de ciertas expresiones fuera de la norma hasta cambios de diálogos en el doblaje o regulaciones específicas como ha sido el Código Hays. Este Código de regulación cinematográfica fue impuesto en Estados Unidos entre 1930 y finales de 1960. Durante este periodo, las producciones cinematográficas tuvieron que ceñirse a una censura en la pantalla basada en que debían contener el bien suficiente para compensar las "maldades" que se mostraran, entendiendo por maldades cuestiones como la homosexualidad (Manso, 2016). Este hecho obligó a los profesionales de la industria a recurrir a estrategias para mostrar de una forma más sutil aquello que no estaba permitido mostrar íntegramente. Estas vías para esquivar la censura a través de no explicitar la identidad *queer* también desembocaron asimismo en la creación de personajes malvados para que fueran leídos como LGBTIQA+, y se han mantenido en el tiempo, dando pie a lo que en la actualidad conocemos como *queer coding*, término que significa que la orientación sexual o identidad de género de un personaje está implícita a través del subtexto, sin declararse abiertamente. También, como fruto del proceso de asimilación del sistema capitalista de las demandas del colectivo LGTBIQA+ surge el *queerbaiting* como técnica de sugerir una posible trama *queer* sin que esto llegue a ocurrir finalmente, lo que mantiene la representación mayoritariamente heterosexual en sus personajes, pero capta a su vez al público LGTBIQA+ que trata de encontrar representación en pantalla.

Para terminar esta contextualización, se hace necesario también exponer qué es lo *queer*. La palabra "queer" en inglés tiene diversas acepciones, si bien se refiere en general a una forma peyorativa de hablar de la homosexualidad.

> El verbo transitivo queer expresa el concepto de 'desestabilizar', 'perturbar', 'jorobar'; por lo tanto, las prácticas queer se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas. El adjetivo queer significa 'raro', 'torcido', 'extraño' (...) Queer refleja la naturaleza subversiva y transgresora de una mujer que se desprende de la costumbre de la feminidad subordinada; de una mujer masculina; de un hombre afeminado o con una sensibilidad contraria a la tipología dominante; de una persona vestida con ropa del género opuesto, etcétera. Las prácticas queer reflejan la transgresión a la heterosexualidad institucionalizada. (Fonseca y Quintero, 2009, p. 46)

A continuación, se van a mostrar los datos generales de la representación LGTBIQA+ en la juventud en el cine y las series para, posteriormente, hacer un análisis pormenorizado de cada identidad.

8.1. Análisis general de la representación LGBTIQA+ en el cine y las series

Mientras que los datos generales obtenidos de analizar el cine de 2024 muestran que el número total de personajes LGBTIQA+ en películas es del 7,8 % este dato asciende hasta el 13,2 % si nos centramos en la juventud. Por su parte, aún más llamativos son los datos de series, que pasan de un 11,7 % a un 20,7 %.

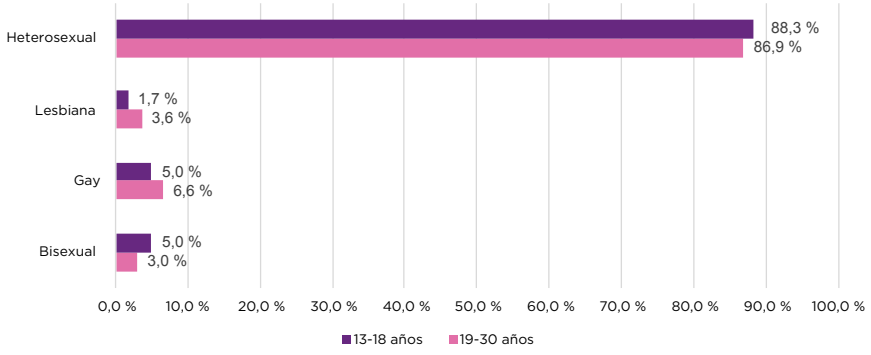
Tabla 8.1. **Personajes LGBTIQA+ en películas y series (valores absolutos, 2024, España)**

Personajes	Peliculas	Series
Personajes lésbicos	7	22* (una es una persona trans)
Personajes gays	14	23
Personajes bi+	8* (uno es una persona no binaria y trans)	23* (3 son personas no binarias y una persona trans)
Personajes trans	2 (uno es una no binaria)	12 (3 son personas no binarias)
Personajes asexuales	0	0
Personajes intersexuales	0	0
*** de los personajes trans Bi+ son no binarios**	Total de personajes: 30	Total de personajes: 75

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

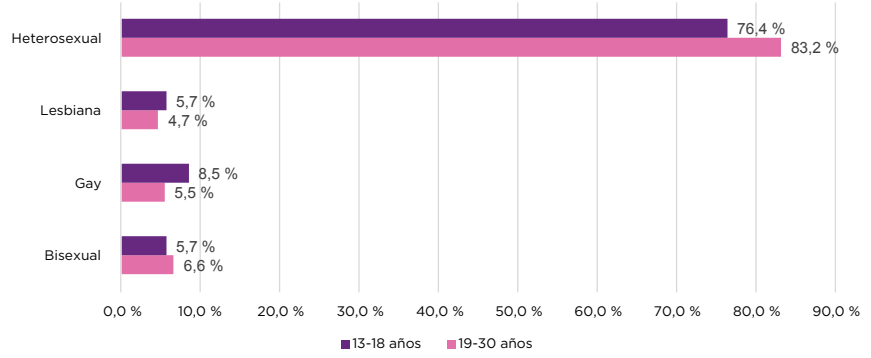
La edad condiciona profundamente la presencia de lo *queer* en el audiovisual español. Si ponemos el foco en la distribución de personajes por edad podemos ver que, teniendo en cuenta todos los personajes LGTBIQA+ de 2024, la mayor proporción de ellos se concentra en las edades comprendidas entre los 13 y los 18 años en el caso de las series y entre los 19 y los 30 en el de las películas. Entre medias se encuentra el grupo de edad de entre 30 y 50 años que, si bien ha experimentado un aumento en el número de personajes respecto al año anterior, sigue sin alcanzar las cuotas de representación observadas en los personajes más jóvenes. En definitiva, y en base a todo lo visto, la asociación y profundización de lo LGBTIQA+ está muy condicionado por la edad.

Gráfica 8.1. **Desglose de personajes según su edad y sexualidad en películas (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

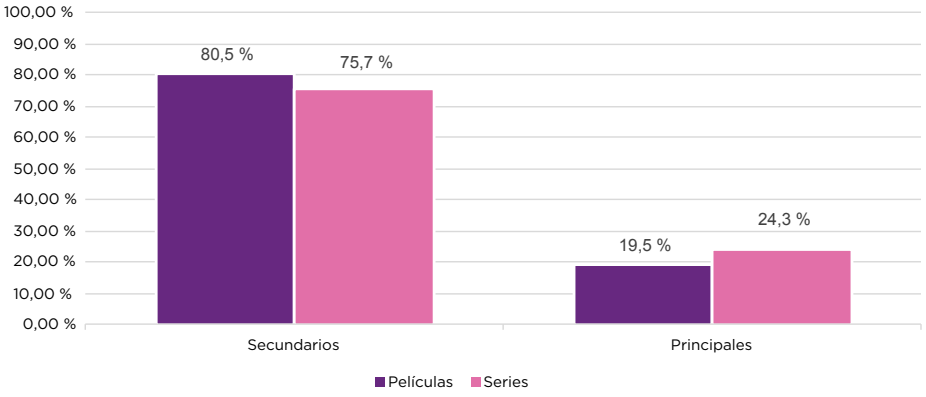
Gráfica 8.2. **Desglose de personajes según su edad y sexualidad en series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Los porcentajes de representación no solo aumentan cuando nos centramos en la edad, sino que, por ejemplo, cuando hablamos de personajes principales, el 28,9 % son LGTBQIA+, número que sorprende, ya que supone un aumento porcentual respecto a los personajes principales jóvenes de los totales. Esto quiere decir que, al menos, cuando hay representación *queer* esta adopta roles protagonistas.

Gráfica 8.3. **Personajes LGBTIQA+ principales en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

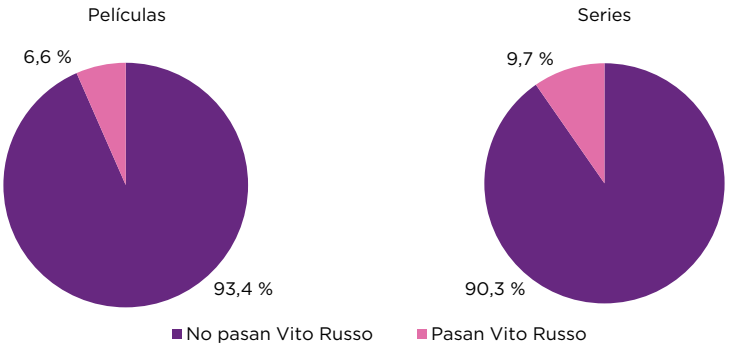
Para profundizar en el papel que juegan en las ficciones, conviene aplicar el Test de Vito Russo. El Test de Vito Russo está inspirado en el Test de Bechdel, que examina cómo se retratan los personajes femeninos dentro de una narrativa. El Test de Vito Russo es una herramienta que pretende evaluar si una obra es justa en su representación en términos LGBTIQA+ o no. Aplicarlo a una producción sirve para demostrar que la mera presencia de un personaje *queer* en pantalla no supone necesariamente una buena representación. Con tres reglas que una producción debe cumplir para superarlo, y que funcionan como baremo mínimo, se pone de manifiesto este hecho. Las tres normas son las siguientes:

- Contener al menos un personaje que sea claramente identificable como LGBTIQA+.
- Que ese personaje sea tan relevante como para que su desaparición tenga un efecto significativo en el argumento. No debe ser, por tanto, solo una aparición simbólica o exclusivamente destinada a que el personaje se convierta en objeto de burla (al recibir comentarios supuestamente humorísticos debido a su condición de pertenecer a una disidencia, que se resalta continuamente) o en un *token* (es decir, una representación aparente que suele ser más cosmética que realmente significativa).
- El personaje, además, no debe definirse únicamente por su orientación sexual o identidad de género. La diferencia respecto a otros personajes no puede residir solamente en su pertenencia a la comunidad LGBTIQA+, sino que debe estar presente en la producción porque tenga peso propio en la narrativa más allá de esto.

Los personajes LGTBQIA+ jóvenes pasan este test en mayor medida que cuando se tiene en cuenta todas las edades, otra señal de que se profundiza más en sus narrativas. Así, 15 de los 30 personajes LGTBIQA+ de las películas pasan Vito Russo, es decir, un 50 % frente al 35,6 % si se cuentan con los personajes de todos los grupos etarios. En el caso de las series, pasan el test el 46,7 % de personajes jóvenes frente al 43,9 % de todas las edades.

Es interesante de destacar que los dos personajes trans en películas no pasan el test, lo cual no tiene que ser entendido como una mala representación, puesto que cuentan con bastante protagonismo en sus ficciones, pero, al mismo tiempo, su protagonismo entronca directamente con tramas relacionadas con su identidad *queer*: Joel en *Ser o no ser 2* es el protagonista, aunque toda su trama gira en torno a la posibilidad de realizarse una mastectomía, y Paula en *Norbert(a)*, cuya identidad como persona no binaria funciona como motor de evolución de la protagonista de la ficción, su abuela, que verbaliza ser una persona trans ya en la vejez.

Gráfica 8.4. **Personajes LGBTIQA+ que pasan el Test de Vito Russo en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

8.1.1. Ficciones con más personajes LGBTIQA+

Conocer en qué ficciones se encuentran los personajes *queer* es extremadamente interesante por determinar cómo se agrupan. En el caso de las películas, el 40 % de los personajes están en tan solo dos películas, quedando el porcentaje restante repartido entre catorce ficciones.

El caso de las series queda algo más repartido, pues el 38,7 % se agrupa en seis ficciones, quedando el porcentaje restante repartido entre veintitrés series.

Esto demuestra que existe una polarización de los contenidos, ya que un elevado porcentaje de las ficciones condensan gran parte de la representación LGBTQA+ joven, haciendo que haya muchas otras series y películas que no cuentan con ningún personaje perteneciente al colectivo. Además, la mayoría de estas producciones tienen como foco principal la vivencia de la juventud, a la vez que su público objetivo son estas mismas personas jóvenes que aparecen en la pantalla.

Tabla 8.2. **Ficciones con aglomeraciones de personajes LGBTIQA+ en películas y series (porcentajes y valores absolutos, 2024, España)**

		Número total	Porcentaje
Películas	Disco. Ibiza. Locomía	7	23,3 %
	Ser o no ser	5	16,7 %
	A través de tu mirada	2	6,7 %
	El bus de la vida	2	6,7 %
	Estación Rocafort	2	6,7 %
	Invasión	2	6,7 %
	Resto de producciones con personajes LGBTIQA+	10	33,3 %
Series	Una perra andaluza	7	9,33 %
	Élite	5	6,67 %
	Red Flags	5	6,67 %
	Citas Barcelona	4	5,33 %
	Irabazi Arte	4	5,33 %
	Nudes	4	5,33 %
	¿A qué estás esperando?	3	4 %
	Express	3	4 %
	HIT	3	4 %
	Resto de producciones con personajes LGBTIQA+	37	49,33 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

8.2. Representación de las lesbianas jóvenes en la ficción

Hablar de representación lésbica en ficción requiere hablar de la corporalidad, de las etiquetas *butch* y *femme*[6], además de la instrumentalización de estas identidades como forma de generar la imagen de una nación abierta, democrática y moderna, a través del concepto de homonacionalismo. Por tanto, comenzamos destacando que las genealogías lésbicas han estado históricamente marcadas por el silenciamiento y la ausencia del espacio público. Ejemplo clásico de ello era que, mientras la homosexualidad masculina era castigada desde la época de los Reyes Católicos, la homosexualidad femenina no era ni contemplada (Guerra, 2011). Esta invisibilidad se traduce en una "ininteligibilidad cultural" que, a nivel de la experiencia lesbiana misma, se reitera por la carencia de un discurso y un imaginario, debido a la escasa participación que tuvieron las mujeres en la producción cultural y al aislamiento de las lesbianas en un ámbito privado, que impidió el sentido de comunidad y la creación de cartografías secretas. Es más, la falta de comunicación entre ellas y el hecho de no "ser dichas" por los discursos heterosexuales mayoritarios impidieron la articulación de una figura identitaria anclada en una historia y genealogía propias" (Guerra, 2011, p. 159).

Esta ininteligibilidad cultural en el audiovisual ha cobrado una forma esencial, que es lo que se denomina Síndrome de la lesbiana muerta, "cliché narrativo que implica un final trági-

[6] Ambos términos tienen un recorrido histórico dentro de la comunidad sáfica y se refieren a la manera en la que tienen de presentarse al mundo las lesbianas. Mientras que "butch" apela a una masculinidad que rompe con los roles de género establecidos, "femme" subvierte estos roles mediante su identidad sáfica y su pareja femenina, pero manteniendo a su vez la feminidad.

co para los personajes femeninos LGBTI" (Guerrero-Pico *et al.*, 2017, p. 29). Este hecho viene heredado del Código Hays mencionado en el apartado anterior. Si bien es cierto que esto ha sido un elemento habitual en la ficción española, con ejemplos conocidos como Silvia Castro en *Los hombres de Paco* en un caso paradigmático al ser asesinada en un tiroteo durante su boda, uno de los primeros enlaces lésbicos de la ficción nacional, podemos hablar de que los elementos que atraviesan ahora a la creación cultural de la lesbiana joven son otros.

La propagación del *pinkwashing* —entendida como una estrategia de *marketing* que supone un lavado de imagen, al apoyar de manera superficial y estética una causa, sin que se adopten medidas con un impacto real— y otras formas de adaptación del sistema capitalista a la captación de la diferencia y obtención de rédito económico dentro del sistema, unido a las apreciaciones sobre el género que hemos realizado en apartados anteriores, como la mirada masculina, dan pie a hablar de una normativización de la lesbiandad joven como forma de ser incluida en el audiovisual.

Si bien la identidad lésbica es amplia en sus formas, y, de hecho "las lesbianas tienden a identificarse con personajes lésbicos que no se ajustan a los roles femeninos tradicionales y que sean interpretados por actrices que se rumorea podrían ser lesbianas" (Villegas-Simón, 2018, p. 93), el deseo lésbico no normativo lo podemos encontrar en espacios de contracultura; por ejemplo, concursos de pulsos organizados por agrupaciones lésbicas nos muestran que hay un deseo por la masculinidad encarnada en cuerpos entendidos como de mujeres, pero que, lejos de ser un estereotipo, están completamente ausente en el audiovisual. Recuperando lo que nos expone Lucia Guerra en su texto *Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad* sobre Wittig:

> De manera disidente, el deseo lesbiano sugiere otras topografías del cuerpo, otras coreografías eróticas que hasta hace muy pocos años correspondían a lo silenciado. Fuera de toda inscripción legible, ese cuerpo lesbiano que anatómicamente corresponde al de una mujer, es también el cuerpo de una subjetividad que no se identifica plenamente con la vasta fabricación patriarcal del signo 'mujer' y elude el régimen de la heterosexualidad obligatoria. (Guerra, 2011, p. 161)

Pero, si bien Wittig recoge esta realidad, como venimos diciendo no se plasma en el audiovisual, sino que encontramos una hipernormatividad, un entramado romántico que se une a otras historias de amor sin marcas de disidencia.

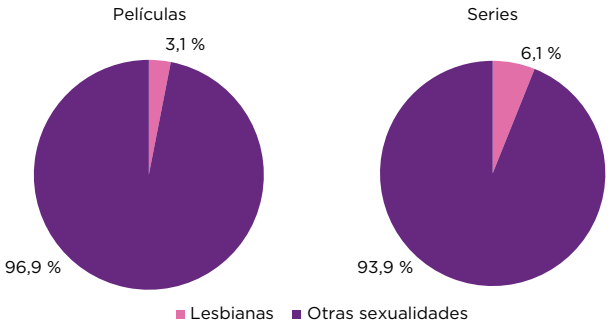
En definitiva, las formas que toma el asimilacionismo son variadas, desde el acercamiento a la normatividad corporal, la cual se desarrollará en el apartado de corporalidades, aunque podemos adelantar que el número de lesbianas gordas es cero y tan solo una tiene una corporalidad no normativa, fruto de no tener un pecho por cáncer de mama; pasando por su instrumentalización bajo la forma del homonacionalismo, la cual se desarrollará asimismo más adelante.

8.2.1. Cómo aparecen las lesbianas en el cine y las series

En el cine y las series españolas de 2024 aparecen veintinueve personajes de lesbianas jóvenes, siete en películas y veintidós en series, frente a los cincuenta y ocho de los datos generales. Esto supone que la mitad de las lesbianas totales está en este rango de edad. Además, respecto a los datos de personajes LGTBIQA+ jóvenes suponen un 27,6 %, convirtiéndose así en la tercera sigla con mayor representación.

El desglose dependiendo del tipo de producción revela que, en el caso de las películas, existen siete personajes lésbicos, lo que se traduce en un 3,1 % del total de personajes en películas; y, en las series aparecen veintidós, que equivale a un 6,1 % del total en series.

Gráfica 8.5. **Número de personajes lésbicos jóvenes en películas y series (porcentajes, 2024, España)**

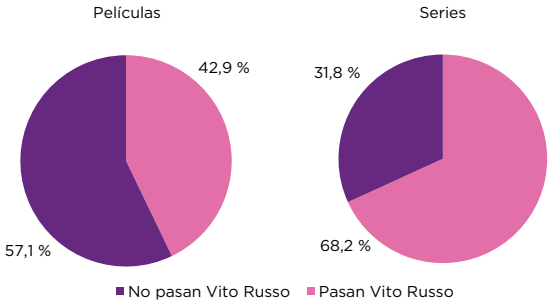


Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Sobre esta cuestión, destacar que, por un lado, los datos de la *Encuesta de Juventud 2023* revelan que un 3,7 % de las encuestadas se nombraban como lesbianas. Por otro lado, los datos generales de lesbianas en ficción revelan que un 43,1 % pasan el Test de Vito Russo, siendo superior el porcentaje cuando solo contamos con aquellas de entre 13 y 30 años, con una cifra que pasa a ser del 62,1 %. En el caso de las películas el 42,8 % (tres de siete) pasan el test y, en las series, lo hacen el 68,2 % (quince de veintidós). Sin tener en cuenta el rango de edad, veinticinco de las películas pasan el Test de Vito Russo, lo que supone que el 72 % de las lesbianas que pasan el test son jóvenes, lo cual permite que profundicemos en el hecho de que en líneas generales los personajes lésbicos jóvenes son más complejos y tienden a no tener como único eje de su personalidad su orientación sexual.

Sin embargo, aunque pasen el Test de Vito Russo, tienen un rol muy secundario en las ficciones en las que aparecen. Suelen ser amigas de la protagonista, con una pequeña trama, como Belén en *La Academia*, Greta en *Ni una más*, o Claudia en *Nudes;* o un acompañamiento al personaje central, como Henar en *Serrines, Madera de actor*. Además, es llamativo su presencia en series con capítulos *autoconclusivos*, como *Asfalt* con Malik, o Ingrid y Yuyu en *Citas Barcelona.* De hecho, no hay ninguna ficción que no sea coral en la que una lesbiana joven sea el personaje principal de la historia. Esto implica que narrativamente las lesbianas jóvenes quedan empujadas a un segundo plano en las ficciones audiovisuales nacionales.

Gráfica 8.6. **Personajes lésbicos jóvenes que pasan Vito Russo en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

8.2.2. Normatividad y desigualdad racial

La mayor parte de personajes lésbicos son blancos. Por tanto, hay una baja diversidad racial en este grupo. Encontramos que, en las películas, una de ellas es latina (Camila en *El llanto),* otra es gitana (*Sarai* en *Al otro barrio)*, pero el resto son blancas. Además, analizar sus tramas nos permite poner sobre la mesa dos dinámicas audiovisuales asociadas al racismo muy habituales.

En el caso de las series es interesante que las lesbianas son las que mayor diversidad racial tienen de todas las siglas. Contamos con un personaje asiático (Keiko en *The Head*), un personaje árabe (Magda en *Respira*), tres personajes negros (Andrea en *Red Flags*, Bel en *Una vida menos en Canarias* y Malik en *Asfalt*); y tres latinas (Claudia en *Galgos*, Judit en *Una perra andaluza* y Kate en *Tierra de mujeres*).

Tabla 8.3. **Personajes lésbicos jóvenes racializados en películas y series (porcentajes y valores absolutos, 2024, España)**

	Peliculas	Porcentaje peliculas	Series	Porcentaje series
Blanca	5	71,4 %	14	63,6 %
Latina	1	14,3 %	3	13,6 %
Negra	0	0,0 %	3	13,6 %
Gitana	1	14,3 %	0	0,0 %
Arabe	0	0,0 %	1	4,6 %
Asiatica	0	0,0 %	1	4,6 %
Número total	7	100,0 %	22	100,0 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

8.2.3. *Homonacionalismo:* mujeres lesbianas con padres homófobos, solo si son racializados o migrantes

El *homonacionalismo* es un concepto acuñado por Jasbir K. Puar en su obra *Ensamblajes terroristas: el homonacionalismo en tiempos queer* (2017) en el que expone cómo las políticas LBGTIQA+ son instrumentalizadas por los estados para construir una dicotomía geopolítica basada en los países civilizados vs. incivilizados. Esta dualidad que se forja en torno a lo colonial se extiende a los individuos que, aunque vivan en naciones "civilizadas" son leídos como de culturas "incivilizadas".

Este hecho lo vemos en *¿A qué estás esperando?* con el personaje de Raissa, ya que su padre turco muestra desde el primer capítulo comentarios homófobos. También contamos con el caso de Sarai en *Al otro barrio*, una joven gitana que oculta su origen gitano en su día a día y que, de hecho, hacia el final de la película, descubrimos que abandonó el barrio por la homofobia de su padre y falta de aceptación de su *lesbiandad*. En ambos casos los personajes lésbicos racializados son interpretados por actrices blancas.

Estos personajes no son los únicos homófobos que encontramos en la ficción, pero sí es cierto que se convierten en un rasgo indispensable para el arco del personaje *queer*, a lo que debemos añadir que la presencia de los padres en las tramas se limita en gran forma a este rasgo de identidad, dentro de un marco de ser autoritarios o impositivos. En el caso de *¿A qué estás esperando?* Raissa le dice a su madre: "papá se muere antes de dejarme liderar a mí",

respondiendo ella: "eso no es verdad, tan solo está chapado a la antigua". En la misma serie encontramos al personaje de Llum Barrera, una madre que intenta performar ser de alta clase social y que hace comentarios sobre que la *lesbiandad* de su hija es una fase, sin embargo, un rasgo diferenciador es que Ruth no oculta su homosexualidad mientras que Raissa sí.

8.3. Representación de los gays jóvenes en la ficción

La proyección audiovisual de las diversas identidades debe entenderse siempre como algo dinámico, pues al ser un dispositivo cultural, cambia según el contexto social. Diverses autores advierten de que no se debe confundir presencia en medios con mayor aceptación o menor a más rechazo, sino que el sistema desarrolla herramientas de beneficio propio de la representación de dichos personajes. Como consecuencia, abordar las formas que ha ido tomando la representación es interesante en tanto que nos permite ver ese cambio. Según señala Zurian (2018), la representación en el Estado español desde la Transición hasta la Legislatura de Zapatero ha pasado de una *invisibilización* y una condena social a una presencia suave, en la que no se presentaba como algo "normal", pero sí se trataba de mostrar las dificultades de la vida basadas en la ocultación y la doble vida. De ahí que Zurian señala como tercer punto la aparición de identidades minorizadas en comedias como personajes que tienen como única identidad su orientación, seguido de historias que profundizan más en sus vidas y tienen la "salida del armario" como punto culminante. Termina este repaso llegando a 2004-2011, donde los personajes se integran en la ficción desde la cotidianidad y sus tramas no se limitan a lo LGTBIQA+, desarrollándose su estructura dramática.

Si bien es interesante conocer las diversas dinámicas que se han dado históricamente, las cuales se ciñen especialmente a los personajes gays, no hacemos uso de ello con una línea temporal hacia el progreso, sino que cada forma de representar ha prevalecido en ciertos momentos históricos. Esto, a su vez, no significa ni que estos modelos hayan desaparecido ni que sean aplicables a todas las identidades, pues la edad de los personajes puede marcarnos dinámicas diferentes. Aunando ambas cuestiones, Monaghan (2021) señala cómo las ficciones adolescentes son una pieza clave de información sobre sexo, género y sexualidad para el público juvenil, lo cual influye en los procesos de formación de la identidad, aunque, a su vez, se ha cuestionado que la representación sea intrínsecamente positiva, pues un número creciente de académiques vincula esto con una política neoliberal más amplia, afirmando que las representaciones post-gay transforman el deseo *queer* en imágenes despolitizadas, desinfectadas y seguras para el consumo general.

En el caso español, es interesante ver que en plataformas como Playz, dedicada a un público joven, hay una gran presencia de personajes LGTBIQA+, siendo un 34,1 % de estos gays (de una muestra de cuarenta y un personajes). Eso sí, estas representaciones mantienen una serie de clichés narrativos:

> los estereotipos más repetidos son el de personaje LGTBIQ+ promiscuo/seductor (percibido diez veces), el del personaje gay con "pluma" (contabilizado ocho veces) y el de personaje LGTBIQA+ con rasgos homonormativos (registrado en seis personajes) en el tercer puesto, compartido con el de personaje LGTBIQ+ drogadicto o alcohólico. (Tejero, 2025, p. 94)

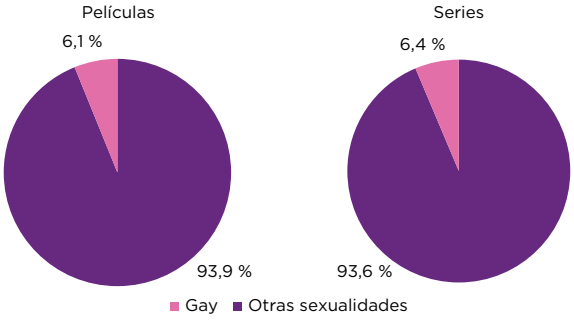
De esta forma, hablar de una dinámica actual de la representación gay joven en el audiovisual puede contar con ciertas dificultades si se aplica un marco de idea de progreso, pues es importante preguntarse ¿quién es invitado, quién lo invita, a qué precio y con qué consecuencias políticas y sociales? y cuestionar la combinación de visibilidad y progreso, dado que debemos considerar cómo esta crea nuevas formas de homofobia… y se presta a una falsa y peligrosa sustitución de la visibilidad cultural por una ciudadanía inclusiva (Monaghan, 2021).

8.3.1. Cómo aparecen los gays en el cine y las series

En el cine y las series de 2024 aparecen treinta y siete personajes gays jóvenes, catorce en películas y veintitrés en series, frente a los sesenta y ocho de los datos generales. Así, más de la mitad de los personajes gays están en este rango de edad. Además, respecto a los datos del total de personajes LGTBIQA+ jóvenes suponen un 35,2 %, convirtiéndose así en la sigla con mayor representación

El desglose dependiendo del tipo de producción revela que, en el caso de las películas, encontramos catorce personajes gays jóvenes, lo que se traduce en un 6,1 % del total de personajes en películas; y, en las series aparecen veintitrés, lo que equivale a un 6,4 % del total en series.

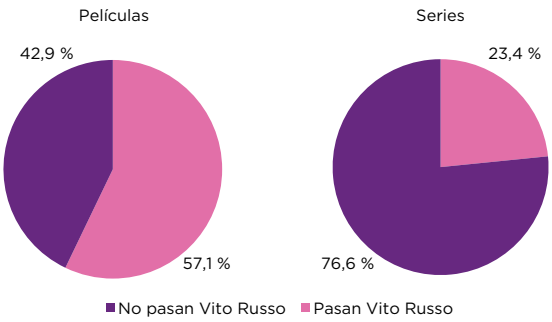
Gráfica 8.7. **Número de personajes gays jóvenes en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Los datos generales de gays revelan que un 35,3 % pasan el Test de Vito Russo, siendo superior la cifra cuando solo contamos con aquellos de entre 13 y 30 años, con un porcentaje que pasa a ser del 51,4 %, algo más de la mitad. En el caso de las películas el 57,1 % (ocho de catorce) pasa dicho test y en las series lo hace el 47,8 % (once de veintitrés). En los datos totales (sin focalizar en los personajes jóvenes) de personajes gays veinticuatro pasan Vito Russo, lo que supone que el 79,2 % de los gays que pasan el test son de esta franja de edad, lo cual es un dato muy llamativo pues supone que según envejece la representación se simplifica.

Gráfica 8.8. **Personajes gays jóvenes que pasan Vito Russo en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

8.3.2. Normatividad racial entre los jóvenes gays

La mayor parte de personajes gays son blancos, habiendo así una baja diversidad racial. Encontramos en las películas dos personajes latinos, Víctor en *A través de tu mirada* y Ricky en *Ser o no ser 2,* un personaje árabe, Imar en *Invasión,* y otro negro, Miguelín en *Amanece en Samaná.* En el caso de las series, pese a que hay un mayor número de personajes, la interseccionalidad es notablemente menor, contando tan solo con Omar de *Élite* y Thomas en *Serrines, madera de actor,* quien encima tiene un rol secundario.

La cuestión de la racialización en el mundo gay es sumamente interesante, puesto que contamos con investigaciones que señalan una presencia de nuevas dinámicas en la representación marcadas por la presencia de personas migrantes dentro de la comunidad LGBTIQA+, como muestran Lucía Lerma Parra y Marta Zornoza Madrid (2023) en *Nuevas tendencias en las representaciones audiovisuales: personajes migrantes dentro de la comunidad LGBTI+. El caso de Smiley.*

Por ejemplo, en *Ser o no ser 2*, como ya mencionamos en el apartado de racialización, el personaje de Ricky es ecuatoriano y se plantea cierta reticencia de algunos miembros de la familia, destacándose que sus adres no se incluyen en ese grupo; y es gracias a la presencia de muchos más personajes *queer* que se escapa de caer en ese homonacionalismo, puesto que varios personajes blancos verbalizan también cómo algunes familiares tampoco saben sobre su orientación, incluido Álex, su novio, quien sigue armarizado. Con Imar en *Invasión* también se muestra que no hay un problema con su homosexualidad en su familia, lo cual dista de la dinámica vista en el caso de las lesbianas.

Por último, hay personajes gays racializados jóvenes que no entran en los datos porque no se les dota de suficiente espacio, aunque la dinámica hombre mayor blanco/joven racializado que recogemos en el Informe ODA —y que indica que se generan relaciones desiguales de poder en las relaciones homosexuales en pantalla a través de usar elementos como la edad o la racialización— está presente, como apreciamos en *Amanece en Samaná,* aunque no se limita solo a esta ficción, puesto que también ocurre en *Machos Alfa*, donde se establece como *gag* que uno de los protagonistas confunde al novio de su jefe con la persona encargada del servicio doméstico.

8.3.3. Agrupados y con la *armarización* como la cuestión central

Los personajes analizados nos permiten leer dos tendencias. Por un lado, en cuanto a su presencia en ficciones, comprobamos que es anómalo encontrarles atomizados, pues en las producciones detectamos una tendencia a su agrupamiento. Por ejemplo, en *Una perra andaluza* hay cuatro personajes gays, o cinco en el caso de *Disco, Ibiza, Locomía.* Lo mismo pasa en *Élite (tres), Ser o no ser* (tres) y un gran número de ficciones en las que encontramos al menos dos, muchas veces debido a que son el interés romántico uno del otro. A esto hay que añadir que en dichas ficciones suele haber, además, otros personajes LGTBIQA+, y, lo interesante es que estas otras identidades no siempre aparecen tan acompañadas de personajes con su misma identidad, pues tanto lesbianas como personajes bisexuales y trans cuentan, como mucho, con dos personajes jóvenes con la misma identidad por producción.

Respecto a las tramas, uno de los elementos que más se repite es la *armarización*. Debemos entender esta como una ocultación de la orientación sexual por las consecuencias que revelarlo puedan tener socialmente, lo cual está atravesado por los diversos lugares de socialización, como son la familia, amistades o espacios de ocio. Así, encontramos una ristra de personajes armarizados, como ocurre con Amets en *Irabazi Arte* o Álex en *Ser o no ser 2*, quien es rechazado por su mejor amigo en la temporada anterior y retoma la vinculación en esta cuando su familia le expulsa de casa al verbalizarse como gay, o Adrián en *La Academia,* cuyo arco de personaje es la salida del armario en el mundo del fútbol.

Esta imposibilidad de manifestar públicamente la orientación sexual también está marcada por la homofobia interiorizada, que es el rechazo de una persona hacia sí misma por haber cons-

truido un esquema cognitivo de actuación que asocia su persona, sus características e identidad con aquellos estereotipos de no deseabilidad (Giddens y Sutton, 2022). Se pueden ver ejemplos de varios casos de esta homofobia interiorizada en personajes que, siendo gays, insultan a otros hombres con apelativos como "maricón" usados de forma peyorativa. Es el caso de Iker en *Invasión,* que insulta a Imar llamándole de esta forma, aunque, posteriormente, acaben manteniendo relaciones. También lo vemos con Mikel en *Boboda*, quien entra en el baño insultando a otro personaje por ser homosexual y acaba revelando que mantiene una relación romántica con el mismo. Es asimismo el caso de Eric en *Jo maimai,* el cual se nos presenta como aspirante a jugar profesionalmente al fútbol, con una masculinidad normativa, pero cuando se enamora de Oriol le hace mantener en secreto su romance; y en una escena en la que están jugando a elegir a una persona con la que te casarías, una con la que tendrías un romance y otra a la que matarías, Eric solo señala a mujeres como intereses románticos para culminar catalogando al profesor que le suspendió como "el marica de Raúl Pérez".

Este planteamiento de la homosexualidad como una cuestión a ocultar al colisionar con los mandatos de la masculinidad hegemónica va de la mano de la "plumofobia", concepto que hace referencia al rechazo a una coreografía de género afeminada por parte de hombres. Aunque puede pensarse que es un estereotipo habitual, es cierto que en la actualidad no hay una gran presencia en pantalla de hombres gays afeminados, pudiendo destacar Oriol en *Red Flags* y Gabi en *Ser o no ser 2,* quien además tiene un rol bastante secundario. La plumofobia queda ilustrada a partir de la homofobia interiorizada previamente descrita, a lo cual se añade comportamientos explícitamente plumófobos como el de Toni en *Red Flags*, que deja claro que es "gay, no marica" como una forma de establecer una distinción entre quienes habitan la feminidad y él.

8.4. Representación de la juventud bi+ en la ficción

Pese al auge de las personas que se nombran bisexuales en la juventud, sigue siendo un abanico de identidad cargado de estigma en la ficción. Para abordarlo se procederá a conceptualizar términos como el borrado bisexual y otros estereotipos. Después se abordará el contraste entre la representación audiovisual con los datos aportados por la encuesta de juventud para terminar en un desarrollo de las dinámicas que se generan en las ficciones en torno al paraguas bi+. De cara a lograr todo esto, primero es necesario comenzar estableciendo que nos encontramos en un sistema monosexista (Paz y Ramírez, 2025), es decir, una estructura que invisibiliza y rechaza las orientaciones sexuales que tienen más de un género como sujeto de deseo. Si bien ya hemos mencionado la heteronorma como sistema que prima la heterosexualidad como aspiración social y señala el resto de orientaciones como desvío, el monosexismo es otro elemento más a tener en cuenta, puesto que sostiene una gran cantidad de mitos y reticencias hacia la bisexualidad tangibles en el audiovisual.

Entre estas reticencias se encuentra la ausencia de personajes que se verbalicen como bisexuales en la ficción, fruto y, a su vez, cuestión que alimenta el llamado "borrado bisexual" (Rodríguez, 2023). Este término hace referencia a la desaparición sistemática de la bisexualidad de todos los contextos, que pueden abarcar desde la historiografía, definiendo como heterosexual u homosexual a un personaje histórico que era conocidamente bisexual, hasta el borrado en contextos cotidianos al definir la bisexualidad como "una fase".

Si bien antes mencionamos cómo el género es un ejercicio constante de reafirmación del mismo, la bisexualidad en la ficción requiere un refuerzo asiduo de la identidad fruto de la propia mirada atravesada por el monosexismo y la bifobia del espectador, así como de las personas que elaboran la producción y que no enmarcan la bisexualidad como orientación en sí misma. A este hecho hay que unir que la mirada masculina y la erotización de la juventud también llevan a la creación de personajes pensados para el disfrute masculino que "experimentan" entre sí pero que, posteriormente, se verbalizan como heterosexuales. Otro problema que encontramos para la representación es el uso de la plurisexualidad como un

plot twist [giro de guion], elemento sorpresa o juego de sexualización del personaje, pero que no tiene como voluntad articular a un personaje bisexual.

Es por estas razones que recoger de forma cuantitativa la representación bisexual en el audiovisual se complica, pues, como veremos, en multitud de ocasiones la decisión de asumir un personaje como bi+ se debe a que en algún momento acabe manteniendo una relación sexual con un personaje del sexo opuesto hacia quien ha verbalizado sentirse atraíde. Es decir, esta alternancia la podemos conocer al saber que un personaje chico tiene novio, pero le engaña con una mujer, o cuando una chica con novio, de fiesta, se besa con su amiga. Esta forma de etiquetación dista de las otras identidades, que tienden a verbalizarse como parte de un colectivo en concreto.

Analizar la bisexualidad en la juventud es especialmente relevante debido a que se asocia lo bi+ con una etapa propia de la juventud, sinónimo de un momento de exploración sexual, factor que se une a que hay un aumento considerable de autonombramiento en la juventud como parte del colectivo bi+ pues el 8,6 % de las personas jóvenes se denominan bisexuales (INJUVE, 2023).

Al compararlo con el resto de grupos etarios, es abismalmente superior. Si bien las muestras no son similares, puesto que el Centro de Investigaciones Sociológicas rara vez pregunta a personas de menos de 18 años, lo que nos interesa es la diferencia porcentual entre las personas jóvenes de más de 18 años y el resto de grupos de edad respecto a la identificación de les jóvenes como bi+ (CIS, 2025).

Tabla 8.4. **Relación entre sexualidad y edad a partir de las variables edad de las persona entrevistada y orientación sexual con la que se identifican personalmente (porcentajes, 2025, España)**

	Heterosexual	Homosexual (gay o lesbiana)	Bisexual
De 18 a 24 años	71,8 %	2,9 %	24,1 %
De 25 a 34 años	78,4 %	6,7 %	11,8 %
De 35 a 44 años	84,7 %	6,5 %	4,2 %
De 45 a 54 años	93,6 %	1,3 %	2,6 %
De 55 a 64 años	90,8 %	0,7 %	3,0 %
De 65 a 74 años	89,7 %	0,4 %	3,0 %
75 y más años	79,1 %	0,4 %	1,2 %
Total	**85,4 %**	**2,8 %**	**5,9 %**

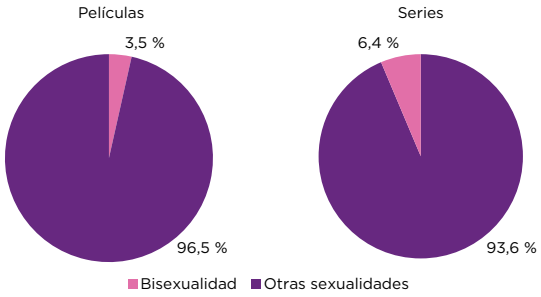
Fuente: Encuesta 3501. Relaciones sexuales y de pareja (CIS, 2025).

8.4.1. Cómo aparece la juventud bisexual en el cine y las series

Este año contamos con treinta y un personajes bisexuales jóvenes, ocho en películas y veintitrés en series, frente a los cincuenta de los datos generales. Esto implica que el 62 % de personajes bi+ totales está en este rango de edad. Además, respecto a los datos de totales personajes LGTBIQA+ jóvenes, suponen un 29,5 %, convirtiéndose así en la segunda sigla con mayor representación por detrás de los personajes gays.

El desglose en función del tipo de producción revela que, en el caso de las películas, aparecen ocho personajes bisexuales, lo que se traduce en un 3,5 % del total de personajes en películas; y, en las series, encontramos veintitrés, lo que equivale a un 6,4 % del total en series.

Gráfica 8.9. **Número de personajes bisexuales jóvenes en películas y series (porcentajes, 2024, España)**

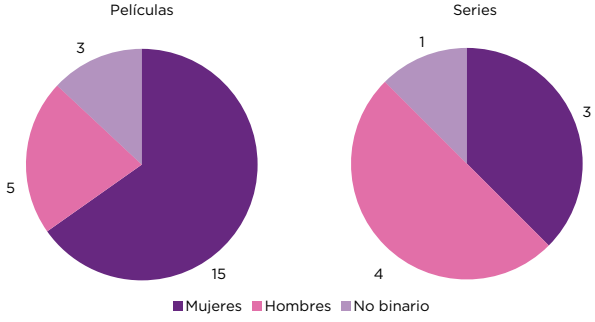


Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Es importante también abordar la distribución de la bisexualidad por género. En las películas contamos con tres mujeres, cuatro hombres y una persona no binaria; y, en las series con quince mujeres, cinco hombres y tres personas no binarias. En el caso de las personas no binarias, éstas se han señalado como bisexuales salvo que se explicite lo contrario. La decisión se debe a concebir lo no binario como fuera de las estructuras dicotómicas. A este respecto, concebimos que un cuestionamiento del género va de la mano de un cuestionamiento de la propia sexualidad.

Estos datos se encuentran lejos de la realidad social que recoge la encuesta, puesto que un 13,1 % de las mujeres, un 4,2 % de los hombres y un 71,9 % de las personas no binarias se definen como bisexuales. Aunque el porcentaje de personas que se definen como no binarias en la encuesta es muy reducido, sí es interesante que el porcentaje de ellas que se define como bisexual sea tan alto, puesto que reafirma la decisión metodológica tomada y afirma que la ruptura con la dicotomía de género hombre/mujer también supone una ruptura con el monosexismo.

Gráfica 8.10. **Desglose de personajes bisexuales jóvenes por género en películas y series (valores absolutos, 2024, España)**

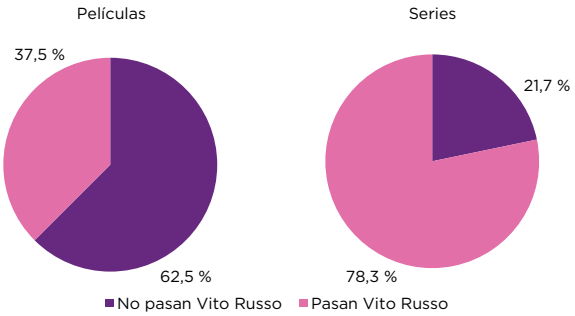


Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

De cara a cómo es la representación bi+, los datos generales de personajes revelan que un 52 % pasan el Test de Vito Russo, siendo superior cuando solo contamos con aquellos de entre 13 y 30 años, con un porcentaje que pasa a ser de 67,7 %. En el caso de las películas, el 37,5 % (tres de ocho) pasan el test y, en las series, lo hacen el 78,3 % (dieciocho de veintitrés). En los

datos totales de personajes bi+ veintiséis pasan Vito Russo, lo que supone que el 80,8 % de personajes bi+ que pasan el test son de esta franja de edad, información que debemos tener muy en cuenta y nos anima a preguntarnos a qué se debe este fenómeno.

Gráfica 8.11. **Personajes bisexuales jóvenes que pasan Vito Russo en películas y series (porcentajes, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

En línea con la tónica anterior, la representación de personajes bisexuales racializados es reducida. En películas contamos con tres casos, siendo latines Laura en *Estación Rocafort* y Carlos Armas en *Disco, Ibiza, Locomía;* y negro David en *El bus de la vida*. En las series, tan solo hay dos personajes latines, que son Asia en *Express* e Iván Carvalho en *Élite.*

8.4.2. Estereotipos bi+: sin etiquetas, infieles, poliamorosos y sin salud mental

Las bisexualidades están asociadas a una serie de estereotipos que, en la ficción, toman formas concretas.

Por ejemplo, encontramos una falta de nombramiento y autocategorización en la gran mayoría de personajes, de quienes deducimos su orientación porque se verbaliza la alternancia de géneros en sus vinculaciones amorosas. Este es el caso de Bruna en *Ser o no ser*, que sabemos que ha tenido una relación con Joel y menciona haberse enrollado previamente con una chica en su pueblo.

El uso de la alternancia como única herramienta para conocer la identidad genera que se requiera del visionado de todas las películas o temporadas previas para poder enmarcar al personaje, como es el caso de Apolo en *A través de tu mirada*, o de Iván en *Élite.* Este hecho no tiene que ser negativo *per se*, pues abordar las tensiones y dudas que surgen ante la posibilidad de romper con el orden sexual normativo también requiere de sutileza y de no hacer todo explícito. Ejemplo de ello es el caso del sexto capítulo de *Asfalt*, en el cual vemos a Nia y Malik que, tras un momento intenso en la adolescencia, dejan de verse hasta la treintena, cuando retoman la conversación y, finalmente, se besan. Sin embargo, lo que queremos destacar es que hay una tendencia a la despolitización de la identidad bi+ y una vinculación con la posibilidad de sacar rédito económico de ella, pues jugar con la ambigüedad es una forma de contentar tanto a un público *queer* como a uno más hegemónico. Así,

> la ambigüedad estratégica al representar la sexualidad de los personajes, característica fundamental en Hollywood y otras industrias para atraer al público más amplio posible, ha funcionado porque las concepciones convencionales de la sexualidad no contemplan nada que escape al binario homo/hetero. Por lo tanto, mi intención ha sido mostrar cómo el queerbaiting, como estrategia de los creadores, indica la invisibilidad de la bisexualidad (de lo contrario, la estrategia sería más arriesgada, ya que las lecturas bisexuales serían más frecuentes. (Rivas, 2023, p. 124)

A este hecho hay que añadir que suele ser habitual encontrar personajes bisexuales que apelen explícitamente a la ausencia de etiquetas, hecho que no vemos en el resto de siglas del colectivo.

8.4.3. ¿Poliamoroses o promiscues?

Suele ser asimismo habitual encontrar personajes bisexuales que mantienen un gran número de relaciones sexuales. lo cual se asocia a la vez al engaño a sus parejas, a la imposibilidad de autocontrol y a la falta de cuidados hacia sus amoríos.

La asociación entre las bisexualidades y una mayor aceptación de modelos no monógamos no es una falacia. De hecho, gracias a la Encuesta del Injuve sabemos que, ante la afirmación "Se puede estar enamorado/a de varias personas al mismo tiempo" la población heterosexual se muestra de acuerdo en un 27,9 % de los casos, mientras que aquelles que se definen como homosexuales lo están un 37,8 % de las veces, dato que asciende al 54,3 % en personas bisexuales. Si bien no hay nada de malo en la promiscuidad, es la asociación como algo peyorativo del problema.

Tabla 8.5. **Cruce a partir de las variables de sexualidad y se puede estar enamorado/a de varias personas al mismo tiempo (porcentaje, 2023, España)**

	Se puede estar enamorado/a de varias personas al mismo tiempo		
	De acuerdo	**Ni deacuerdo ni en desacuerdo**	**En desacuerdo**
Heterosexual	27,9 %	18,5 %	51,6 %
Homosexual	37,8 %	22,1 %	40,1 %
Bisexual	54,3 %	17,5 %	27,7 %
Asexual	27,4 %	34,2 %	22,1 %
N 3.949			

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023*.

En las películas y series esta realidad queda nublada por elementos negativos como los descritos anteriormente (engaño, falta de autocontrol). Un buen ejemplo de ello son Pol en *Amor,* quien en la ficción se presenta que está a punto de engañar a su novia, y Mai en *Jo mai mai.* En este último caso, la serie comienza cuando su novia, Su, la pilla engañándola con un hombre: "ha sido solo sexo, te lo prometo. Si me hubieses pillado jugando con un dildo, ¿te hubieses puesto así de celosa?", dice la protagonista. La ficción, además, nos muestra las fotos juntas que tienen en el salón como forma de hacernos profundizar en su historia romántica y ver el calibre de la traición. El capítulo continúa y Mai empieza a trabajar como monitora de campamento. El primer día acorrala al otro monitor en los baños para mantener sexo con él, haciéndoles a ambes llegar tarde y mostrando cómo antepone el sexo a sus obligaciones.

El caso de Mai nos lleva a hablar de un patrón perceptible en estas ficciones: parejas donde la mujer blanca bisexual hace sufrir a su novia lesbiana negra. Además del caso ya mencionado, contamos también en *Galgos* con Claudia, con quien su pareja, Jimena, se muestra esquiva antes de la boda, para tan solo volver con ella cuando Jimena es rechazada por su ex; en *Red Flags* con Andrea, a quien su pareja, Érika, engaña para mantener un trío cuando Andrea albergaba grandes dudas respecto a ello, culminando la serie con su ruptura; y en *Tú no eres yo* con Gabi, quien quiere ser usada por la familia de su novia como sacrificio para salvar a su hijo con discapacidad. En todos estos casos, además, el personaje racializado carece de una trama propia desarrollada, por lo que su rol es el de "novia de" sin que llegue a conocerse más sobre su historia o personalidad.

8.4.4. Ellas están más presentes en series, elles siempre son bi y ellos son invisibles

Para abordar el género dentro del paraguas bi+ está bien empezar recordando los datos de la Encuesta de Juventud 2023, por la cual sabemos que un 4,2 % de hombres, un 13,1 % de mujeres y un 71,9 % de personas no binarias se identifican como bisexuales.

Aunque, los números de mujeres bisexuales son superiores a los de ellos en la realidad, esto en ficción se cumple solo en las series, puesto que en películas ellas son tres y ellos, cuatro. Sin embargo, encontramos un enorme abismo en las series, donde encontramos a quince mujeres bisexuales frente a un total de cinco hombres. Los personajes femeninos han sido ampliamente analizados en el presente apartado, puesto que son los que mayor protagonismo reciben y, al ser más, resulta más fácil identificar dinámicas en la representación. Este hecho puede deberse también a la sexualización de estas figuras y a la ya explicada mirada masculina.

En el caso de los hombres, pocos rasgos comunes podemos señalar. Por un lado, encontramos casos en los que el conocimiento de que el personaje es bi requiere haber visto temporadas o películas anteriores, como sucede con Iván en *Élite* o Apolo en *A través de tu mirada;* ambos personajes cuya relación con hombres responde a una necesidad de la trama y no a un deseo claro, como sí son los casos de Unai y David en *El bus de la vida*, donde ante el cáncer de Unai, ambos participan en un trío para que éste pueda vivir la experiencia antes de morir.

Por otro lado, en algunos casos de personajes bisexuales masculinos no solo no hay ni una verbalización de la orientación, sino que se asimila una estética relacionada con la feminidad —llevar anillos, maquillaje…— a salirse de la heteronorma, como el caso de Álex en *Nudes*, lo que pone sobre la mesa una codificación visual concreta que también pasa con las mujeres bisexuales.

Asimismo, en tres ocasiones podemos hablar de cómo atraviesa la bifobia a estos personajes. El caso de Gabri en *Una perra andaluza* plantea cómo su padre le permite llevar novias a casa, pero no novios, siendo su padre consciente de su orientación sexual. En el caso de Pol en *Amor*, la bifobia interiorizada se refleja con su ocultamiento público de que le atraigan los hombres, pero mostrando cómo, antes de que entre su novia en la habitación, él está a punto de usar imágenes homoeróticas para masturbarse.

Por último, un caso muy interesante es el de Jon en la serie *Querer*. La orientación sexual de Jon no se deja como un elemento al margen de su personalidad, sino que, efectivamente, su bisexualidad también supone encontrarnos ante una masculinidad que difiere de la de su padre y su hermano. La disidencia sexual suele ir acompañada de modelos de masculinidad menos hegemónicos, lo cual no significa que automáticamente los modelos que se salen de lo que entendemos por la norma sean más feministas. Sin embargo, Jon es utilizado para desmontar ciertos elementos de la norma masculina. Uno de ellos es que en el contexto en el que se estrena la serie *Querer* había un auge de ciertos sectores de hablar de que, ante el auge feminista, iba a ser necesario un contrato para poder mantener relaciones sexuales consentidas. Sin embargo, se plantea una escena de sexo de Jon con una mujer para exponer cómo desde el silencio también se puede saber qué quiere la otra persona. A esto se añade que, si bien Jon también se muestra en una situación en la que no sabe bien qué creer cuando su madre se presenta en su casa y le cuenta que su padre ha ejercido sobre ella violencia de género, no muestra un rechazo frontal como sí hace su hermano, sino que le acompaña en el proceso y da cobijo.

Para acabar, los personajes no binarios son todos bisexuales y, además, tres del total, Erika y Sam en *Red Flags* y Paula en *Norbert(a)*, tienen en su trama como elemento clave el poliamor, algo que demuestra una vez más lo que venimos comentado, y es que romper con la dicotomía de género hombre/mujer también supone un acercamiento a otros modelos relaciones, como está reflejando el audiovisual, aunque sea todavía de manera algo superficial y estereotipada.

8.4.5. Salud mental asociada a la bisexualidad

Uno de los rasgos que se ve con frecuencia en los personajes bisexuales es la relación que se establece con problemas de salud mental. Una rápida revisión bibliográfica nos permite com-

probar que, ante la búsqueda de trabajos académicos a través de Google Scholar bajo la premisa "bisexual youth", al menos los treinta primeros resultados son investigaciones sobre suicidio, autolesión, consumo de drogas, rechazo familiar y efectos de la bifobia en la salud mental o procesos comunitarios para revertirlos. Pero, si bien la preocupación es lícita, pues estos estudios muestran la realidad, hay una carencia de marcos en los que concebir la bisexualidad sin enmarcarla en la violencia, una ausencia de genealogías celebratorias que limita la posibilidad de creación de imaginarios bi+.

Además, lo que encontramos en el audiovisual es una relación acrítica entre los temas señalados en Google Scholar con la bisexualidad. Un ejemplo claro es el de Nora en la tercera temporada de *Hit*, que entra en el centro de rehabilitación por problemas con las drogas y la ninfomanía. De hecho, la propia web de RTVE define así al personaje:

> Apenas ha empezado a integrarse en la comunidad, Hugo se da de bruces con el huracán de Nora: una joven inestable y provocadora, acostumbrada desde pequeña a ser un objeto de deseo y a llenar su vacío interior con un frenesí de sexo y sustancias. (Prensa RTVE, 2024)

De esta forma, queda evidenciada la instrumentalización que se hace de la salud mental relacionada con la bisexualidad al emplear estereotipos frecuentes, como los ya citados, de manera superficial para generar impacto, sin una verdadera intención de ahondar en ellos.

8.5. Representación de la juventud trans en la ficción

En este apartado se van a conocer los principales elementos que atraviesan a las identidades trans a partir del desarrollo de este concepto de la mano de las reflexiones de la autora referente en la cuestión, Susan Stryker. Posteriormente, se abordarán los datos de los personajes trans para terminar hablando de los mandatos corporales sobre las personas trans, marcados por la búsqueda de *cispassing*. Por tanto, si comenzamos hablando del sistema sexo-género en apartados anteriores, es necesario volver a ello aquí para exponer dos conceptos clave: cisgénero y transgénero, que se usan generalmente en su abreviatura cis y trans. Si alguien ha hecho una labor de recopilación de explicaciones sobre lo trans es Susan Stryker (2021) en su obra *Historia de lo trans: las raíces de la revolución de hoy*. Va a ser a través de esta que definamos los conceptos más importantes para comprender este apartado. La autora define la palabra trans como un distanciamiento del género asignado al nacer:

> algunas personas se distancian del género asignado al nacer porque sienten impetuosamente que pertenecen sin observaciones a otro género con el que preferirían vivir; otras quieren desmarcarse hacia una nueva ubicación, un espacio aún no descrito claramente ni ocupado de forma específica; otras simplemente sienten la necesidad de desafiar las expectativas convencionales ligadas al género que inicialmente se les impuso. (p. 18)

En este sentido, el concepto que se usará en este informe es el de "trans*". El uso del asterisco proviene de las búsquedas en Internet, donde el asterisco sirve para hacer búsquedas donde se ofrezca como resultado todas las palabras que empiecen con el prefijo escogido, de esta forma el uso de "trans*" en lugar de transgénero permite apelar a un abanico de identidades y experiencias diversas dentro del paraguas de lo trans.

Definir lo trans* requiere también definir lo cis. Según señala Stryker, el prefijo cis- significa "en el mismo lado de" (es decir, lo opuesto a lo trans-, que significa "al otro lado"). El uso del término busca romper con la idea de que cuando se habla de "hombre" y "mujer" se dé por sentado que sea cis, que lo trans no sea algo a señalar como otredad. Sin embargo, la autora advierte de que no se puede usar el concepto cis de forma rígida, pues puede alimentar de nuevo un binarismo de lo cis frente a lo trans*, sino que invita a que nos preguntemos de qué modo unas son cis (es decir, cómo los distintos aspectos de sus cuerpos y mentes se alinean en el lado de la división de género de modo privilegiado) y de qué modo otras son

trans (es decir, cómo cruzan las barreras del género que se les asignaron al nacer de una manera que les puede acarrear consecuencias sociales adversas).

Abordar particularmente las juventudes trans* es relevante puesto que los diversos fenómenos sociales no afectan de igual forma a las personas jóvenes que tienen identidades de género no normativas, lo que ha dado pie a varios libros clave en este ámbito como son *Adolescentes en transición. Pensar la experiencia de género en tiempos de incertidumbre* de Noemí Parra y Miquel Missé, o *Pensar en les niñes, textos cuir para la abolición de les adultes y el capital* de VV. AA (2025). En esta línea, encontramos textos como el de Lucas Platero y Miguel Ángel López (2020) que analizan los efectos del confinamiento durante la Covid-19 en el Estado español. Este suceso concreto permite poner diversas cuestiones sobre la juventud trans* sobre la mesa, exponiendo cómo las juventudes fuera de la norma de género y/u orientación sexual se encuentran atravesadas por una serie de vulnerabilidades que, además, son mayores en jóvenes trans y no binaries: "mayor estrés y ansiedad que el resto debido a la falta de apoyos, mayor riesgo de suicidio y de consumo de sustancias" (p. 195).

En el contexto de pandemia la investigación recogió cómo en les jóvenes trans había un aumento de la sensación subjetiva de soledad, pues "se [habían] reducido las interacciones sociales positivas con respecto a su identidad o expresión sexual y de género, debidas a las medidas del confinamiento, aislamiento y distancia social, que restringen su vida al contexto familiar del hogar" (Platero y López, 2020, p. 196). Esta afirmación puede invitar a reflexionar sobre qué rol podría jugar el audiovisual en estos contextos y cómo, ante la carencia de interacciones sociales positivas en cuanto a la identidad, ficciones bien realizadas donde las personas jóvenes trans* puedan verse identificadas, puedan hacer de colchón ante los malestares generados en el contexto social.

Si bien la Encuesta sobre juventud no pregunta específicamente sobre la identidad cis o trans de les entrevistades, hay dos datos que pueden sernos relevantes. El primero, a propósito del párrafo anterior, es la pregunta sobre soledad, que muestra cómo las personas LGB y no binarias se sienten en mayor medida solas que las personas heterosexuales, información que marca una tendencia sobre la disidencia de género y sexual:

Tabla 8.6. **Cruce a partir de las variables de sexualidad y sentirse sole (porcentaje, 2023, España)**

Te sientes solo/a	Heterosexual	Homosexual
Nunca o casi nunca	51,4 %	30,8 %
A veces	36,8 %	46,8 %
A menudo	10,5 %	21,8 %
Ns	0,7 %	0,0 %
Nc	0,6 %	0,6 %
Total	3.861	

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023*.

Continuando con la Encuesta de Juventud 2023, si bien no contamos con datos específicos de personas que se verbalizan como trans*, a través de algunas preguntas podemos intuir un porcentaje mínimo de personas que se sitúan fuera de lo que Stryker denominaba "expectativas convencionales ligadas al género".

Tabla 8.7. **Cruce a partir de las variables de sexo y autodefinición de género (porcentaje, 2023, España)**

	Hombre	Mujer	No binario	Total
Varón	97,4 %	1,6 %	0,2 %	99,2 %
Mujer	2,2 %	96,6 %	0,2 %	99,0 %
N=3.949				

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de la *Encuesta de Juventud 2023*.

De esta forma, del total de personas encuestadas, un 0,8 % de personas que marcaron el sexo como varón definieron su género como mujer, y un 1,1 % de personas que marcaron el sexo como mujer posteriormente marcaron el género como varón y un 0,1 % se señalaron como no binarias.

A estos porcentajes hay que añadir también que puede haber más personas trans, puesto que dentro de lo trans* habrá personas que no conciban el sexo como algo meramente biológico e inamovible, sino que habrán marcado el sexo y género con los que se identifican, no significando esto que sean personas cis. A ello se puede sumar las personas que, si bien mantengan esa dicotomía en su concepción del género, al cambiar su sexo registral o haber pasado por un proceso de operaciones de reafirmación de género también hayan marcado un sexo-género que sigue una estructura "acorde".

8.5.1. Cómo aparece la juventud trans* en el cine y las series

En el cine y las series de 2024 aparecen catorce personajes trans* jóvenes, dos en películas y doce en series, frente a los veintiún de los datos generales. Esto supone que el 76,2 % de los personajes trans totales están en este rango de edad, dato que varía mucho si el análisis se hace diferenciando películas y series, puesto que en películas el porcentaje de personajes trans jóvenes frente al total es del 25 %, mientras que en series es de 92,3 %. Ante esta diferencia tan abismal cabe preguntarse si se debe al público de cada una de las fórmulas, puesto que puede responder a que al cine acude una audiencia más mayor, pero las series en plataforma son más vistas por un público joven.

Tabla 8.8. **Recuento de personajes trans en películas y series (valores absolutos y porcentajes, 2024, España)**

Recuento de personajes trans en películas			Recuento de personajes trans en series		
	Número total	Porcentaje		Número total	Porcentaje
Cis	226	99,1 %	Cis	350	96,7 %
Trans	2	0,9 %	Trans	12	3,3 %
Número total	228	100,0 %	Número total	362	100,0 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Con los datos que contamos, vemos una gran tendencia a asociar más lo transmasculino a la juventud que lo transfemenino, además de una tendencia a ser secundarios o a que, si tienen un rol principal, sea en ficciones corales, con la única excepción de *Ser o no ser 2*.

Respecto a los datos del total de personajes LGTBIQA+ jóvenes, suponen un 15,2 %, convirtiéndose así en la cuarta sigla en orden de representación. El desglose dependiendo del tipo de producción revela que en el caso de las películas aparecen dos personajes trans, lo que se traduce en un 6,6 % del total de personajes en películas; y, en las series encontramos doce, lo que equivale a un 16 % del total en series, siendo la sigla menos representada solo por delante de aquellas que carecen de personajes, que son las identidades intersex y asex.

La distribución por género nos permite ver que, en el caso de las películas, contamos con un hombre y con un personaje no binario. En el caso de las series se cuenta mayoritariamente con representación transfemenina con seis personajes, seguidos de tres personajes transmasculinos y tres personajes no binarios.

Tabla 8.9. **Recuento de personajes trans en películas y series por género (porcentajes, 2024, España)**

	Peliculas			Series		
	Masculino	**No binario**	**Femenino**	**Femenino**	**Masculino**	**No binario**
Número total	1	1	0	6	3	3
Porcentajes	50,0 %	50,0 %	0,0 %	50 %	25 %	25 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Además de los datos mencionados, hay dos más que son destacables. Uno es la concentración etaria, puesto que en series comprobamos que diez personajes tienen entre 19-30 años y dos entre 13-18. En el caso de las películas, existe uno entre 13 y 18 años y otro entre 19 y 30.

El otro dato relevante es que no deja de ser llamativo que el 75 % de la representación transmasculina se deba al mismo actor, Ander Puig, hecho que hace que los imaginarios transmasculinos se vean reducidos en vez de mostrar el amplio abanico de formas que toma.

Por otro lado, los datos generales de personajes trans revelan que un 28,6 % pasan el Test de Vito Russo, manteniéndose igual cuando solo tenemos en cuenta personajes trans de entre 13 y 30 años, un dato muy alejado del resto de siglas. Como vemos, los datos de Vito Russo son desoladores, puesto que en películas ningún personaje pasa el test, ya que en ambos casos sus tramas giran en torno a su identidad de ser un chico trans y una persona no binaria, lo cual no es un problema en sí mismo, pero sí que evidencia que los imaginarios son extremadamente reducidos y que, de haber más historias con personajes trans*, encontraríamos también ficciones en las que este hecho no fuera siempre tan central. En el caso de las series al menos contamos con cuatro personajes de doce que pasan este test, lo que equivale al 33,3 %.

Tabla 8.10. **Recuento de personajes trans en películas y series por Vito Russo (porcentajes, 2024, España)**

	Peliculas		Series	
	Número total	**Porcentaje**	**Número total**	**Porcentaje**
Pasan Vito Russo	0	0 %	8	66,67 %
No pasan Vito Russo	2	100 %	4	33 %
Número total	2	100 %	12	100,00 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Como cierre de este bloque, comentar que la racialización de los personajes trans* es extremadamente reducida, no contando con ningún personaje con esta intersección en películas y con un solo personaje en series, que es Katie de *Tierra de mujeres,* una mujer trans latina y lesbiana.

8.5.2. ¿Qué es el cispassing? ¿Invita la ficción a alcanzarlo?

El concepto de *cispassing* hace referencia a cuando una persona trans es leída como una persona cis. Es habitual que se plantee el *cispassing* como el horizonte físico a alcanzar por parte de las personas trans, aunque desde activismos y diversos colectivos se ha tratado de desterrar esta idea. De ahí que resulte interesante ver qué imaginario genera el audiovisual.

Si bien en edades más avanzadas vemos narrativas sobre la diversidad corporal en el abanico trans*, como ocurre en *Reír, cantar, tal vez llorar (2024)*, en la juventud las historias son más limitadas. Contamos con personajes que presentan corporalidades asociadas a la normatividad, como Paula en *Norbert(a)* o Esperanza en *Cites Barcelona*, de quien sabemos que es una persona trans porque menciona haber elegido su nombre. Si bien desde los activismos se ha hecho hincapié en que no se requiere androginia para habitar lo no binario, es destacable la ausencia de conversaciones sobre la cuestión, más en la juventud, puesto que es un momento vital en el que el proceso de creación de la autoimagen es central (Colás y Castro, 2011).

La producción que más aborda el tema es *Ser o no ser 2*, pues uno de los ejes de toda la ficción es la voluntad del protagonista, Joel, de someterse a una mastectomía para reducir los pechos. El tema se aborda a través de varios puntos, desde el uso del *binder*, prenda de ropa que presiona los pechos y es habitualmente usada por personas transmasculinas para ocultarlos, pasando por los tiempos de espera para operaciones de este tipo en la sanidad pública y el alto precio de la operación en caso de acudir a la privada. Además, es interesante una conversación que Joel mantiene con su interés amoroso, Bruna, quien ante los problemas económicos le plantea que no tiene por qué pasar por cirugía, lo cual es interesante que sea dicho por la persona que mantiene a Joel como objeto de deseo, puesto que una preocupación constante de Joel es que no va a enamorarse nadie de él por ser un chico trans que no cumple con la masculinidad normativa.

También hay que hablar en la tercera temporada de *Hit* del caso de Yol, cuya forma de enunciarse dista en gran medida de las propuestas de activismos y literatura especializada. Los espacios de control institucionalizados reproducen las estructuras de género, si bien es algo que se señala con frecuencia en ficciones sobre el sistema carcelario, como son *Vis a Vis* (2015-2019) o en el ámbito internacional *Orange is the new black* (2013-2019), también podemos verlo en otros sistemas de disciplinamiento como los centros de rehabilitación de drogas, que separan a las personas por habitaciones entre hombres y mujeres. El personaje de Yol afirma que quiere quedarse en el de hombres (“cuando me ingresaron sufrí una crisis de identidad y por eso necesito sentir mi lado más masculino”, explica en el primer capítulo), una afirmación que carece de sentido cuando en la propia ficción no se profundiza más en el tema, de modo que parece que se realiza tan solo para justificar la distribución por género de las personas del centro de rehabilitación más que partir de un conocimiento de las vivencias trans. En este sentido, remitimos a lo que se mencionaba en el apartado de gays al hablar de la *armarización*: es gracias a la profundización en los múltiples planos en los que una identidad disidente se ve afectada y, sobre todo, con más de un personaje al que le atraviese esa misma disidencia que se puede mostrar una pluralidad de formas de habitarlas y crear imaginarios más amplios.

8.6. Representación de la juventud IA+ en la ficción

En el siguiente apartado, el último sobre representación LGBTIQA+, queremos hablar de dos identidades muy olvidadas por la ficción. Para ello queremos establecer primero qué es lo que entendemos por intersexual y asexual, con el objetivo de señalar la *invisibilización* que sufren estas siglas, no solo en el audiovisual nacional, sino en la sociedad española de manera más generalizada.

8.6.1. Cómo aparece la juventud intersex en el cine y las series

Cuando hablamos de "personas intersex" nos referimos a aquellas que nacen con unas características sexuales que no encajan en las definiciones médicas de hombre o mujer. Estas características sexuales pueden ser cromosómicas, hormonales o de las gónadas y, por tanto, pueden tener un efecto en los caracteres sexuales primarios (es decir, los órganos sexuales) o en los secundarios, como, por ejemplo, la voz, el vello corporal y facial, la grasa o el pecho (Clínica Universidad de Navarra, 2023).

Es importante dejar claro que la intersexualidad no tiene nada que ver con la identidad de género, ya que una persona intersex puede ser hombre, mujer o no binaria sin importar sus características que la hacen entrar en el paraguas intersex, un paraguas que engloba a millones de variaciones sobre el impuesto modelo de cuerpo binario y que, desde la medicina, han sido mal catalogadas como enfermedades en muchos casos.

Históricamente se usó la palabra hermafrodita para las personas intersex, pero desde el activismo se insta a nunca emplear este término puesto que, además de considerarse estigmatizante, en los humanos, al contrario que en algunas plantas u animales, no se han documentado casos de órganos sexuales que produzcan ambos gametos. El tema de la nomenclatura es una disputa abierta, ya que en los entornos más medicalizados desde el 2006 ha sido utilizado "Trastornos del Desarrollo Sexual" —del inglés DSD, *Disorder of Sexual Development* (Holmes, 2011)—, proponiéndose otras opciones como "Variaciones en el Desarrollo Sexual" (Milton Diamond, 2006) o "Diferencias en el Desarrollo Sexual", manteniendo el DSD original (Conway, 2022).

A pesar de todo, el primer término, con la palabra trastorno, es el que se fijó en el *Consortium on Disorders of Sex Development* (*DSD Consortium*) para dar más soporte médico a las personas intersex. Aun así, desde la *desmedicalización*, hay un consenso en el activismo en el uso de la palabra intersex o persona intersexual para las personas con cuerpos intersexuales.

Según la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH) se calcula que un 1,7 % de la población tendría características intersex (ACNUDH, 2015). Esto es más que la población de un país del tamaño de México y un porcentaje mayor que el de personas pelirrojas en todo el mundo, dos datos usados habitualmente por el activismo y que nos permiten contextualizar el porcentaje.

En definitiva, este es uno de los colectivos más silenciados. Desde el principio del siglo XX se fue normalizando el uso de intervenciones médicas forzadas y coercitivas para ajustar los cuerpos a modelos binarios de hombres o mujeres, influyendo desde el aparato médico a una silenciación, no solo de los cuerpos intersexuales, sino también de las propias personas intersex (Reis, 2021). Este proceso de borrado se ve claramente en la ficción, ya que no ha habido ningún personaje intersex en las películas y series analizadas en 2024, ya sea joven o no. Además, los informes generales de ODA permiten ver que, no solo no lo ha habido en el 2024, sino en ninguno de los estudios que previamente hemos realizado, hecho que agrava la *invisibilización* que sufren las personas intersex en medios, y que deja a les jóvenes intersex sin referentes.

8.6.2. Cómo aparece la juventud asex en el cine y las series

La asexualidad es una orientación sexual caracterizada por no sentir atracción sexual hacia otras personas, o no sentirla de manera normativa. Las personas asexuales pueden experimentar atracción romántica, afectiva, sensual o estética, pero no sexual. Para comprender bien la asexualidad, es importante entender las diferencias entre los tipos de atracción:

> La atracción sexual es el deseo de tener actividad sexual con otra persona (...) la atracción afectiva puede ser romántica (deseo de una conexión emocional profunda) o no romántica (afecto que puede ir más allá de la amistad, pero no implica romanticismo) (...) la atracción sensual es el deseo de contacto físico que no es sexual (como abrazos o caricias) (...) a atracción estética es la apreciación de la belleza o apariencia física de alguien sin deseo sexual o afectivo. (Prisma, 2024, p. 1)

En base a esto, la asexualidad se entiende como un espectro, de tal forma que en un extremo encontramos a las personas asexuales que no sienten ninguna atracción sexual y en el otro a las alosexuales, que experimentan atracción sexual de una manera normativa. Entre medias se sitúan las llamadas grissexuales, que "pueden experimentar atracción sexual de una manera poco frecuente bajo circunstancias específicas o de manera poco intensa" (Prisma, 2024). Formando parte de este espectro encontramos también a las personas demisexuales, que "experimentan atracción sexual solamente después de tener una fuerte conexión emocional" (Prisma, 2024), y a las personas fraisexuales, "que sienten atracción sexual que desaparece al establecer una conexión emocional" (Prisma, 2024).

Esta ha sido concebida históricamente como una patología y, aunque encontramos tensiones y discrepancias con este hecho, desde la psicología se sigue incluyendo de cierto modo en ese ámbito. La psiquiatría, la psicología y la sexología han desempeñado roles importantes en la definición de lo que se considera "normal" en términos de sexualidad con figuras como Krafft-Ebing en el siglo XIX patologizando las manifestaciones de la sexualidad que no se ajustaban a las normas de la época (Krafft-Ebing, 1999) o Masters y Johnson en el siglo XX tratando de "curar" los problemas de deseo sexual (Masters, W. H. y Johnson, V. E., 2010) y, por tanto, inculcando una idea de sexualidad normativa. En 1980 en el manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM-III se categorizaba como "Trastorno del Deseo Sexual Inhibido" (American Psychiatric Association, 1983), mientras que con la siguiente versión de 1994 pasó a ser "Trastorno del Deseo Sexual Hipoactivo" (American Psychiatric Association, 1995) y es en el DSM-5, de 2014, donde se hace un pequeño avance al excluir de la categoría de trastorno a las personas que se identifican como asexuales y están satisfechas con ello (American Psychiatric Association, 2014). Esto deja fuera de la patologización a todas aquellas personas que culturalmente no han podido entender su identidad. Y es que esta visión *patologizante* ignora el contexto sociocultural y normativo, perpetuando la *alonorma*, la norma de sentir atracción sexual, y la sexualidad obligatoria.

Es especialmente interesante cómo esta medicalización entra en conflicto con la percepción general, dado que encuestas como la desarrollada por el King's College de Londres (Sanders, 2025) en 2025 demuestran que solamente una de cada cuatro personas y una de cada cinco perciben la asexualidad como un trastorno. Con lo cual concluyen que la asexualidad se reconoce como una orientación legítima dentro del paraguas LGBTIQA+ y no como un problema de salud mental. A todo esto, hay que sumar, además, que de acuerdo con estudios como el de Anthony Bogaert (2012), se estima que alrededor del 1 % de la población es asexual, un número tan notable, como invisibilizado.

En cuanto a la representación de la asexualidad en el Estado español, su presencia en el cine y las series demuestra claramente esta *invisibilización*, que sucede tanto en personas jóvenes como en las de mayor edad, ya que en 2024 no hubo ningún personaje asexual. Estas ausencias denotan el camino que queda por hacer en la ficción española, puesto que en producciones de otros países se han explorado mucho más este tipo de narrativas, destacando recientemente varios casos positivos de personajes jóvenes, como el protagonista de la película polaca *Slow*, el personaje de Isaac Henderson en *Heartstopper* o Todd Chavez en la serie de animación *BoJack Horseman*. Como nota optimista, cabe destacar que en anteriores informes de ODA se puede encontrar un solo personaje asexual *lesborromántico*, la joven Tara de la serie de 2023 *UPA Next.* Un caso interesante puesto que implicaba una interseccionalidad que no suele ser habitual en la ficción española y un ejemplo que demuestra que se pueden construir personajes asexuales complejos y cautivadores desde el audiovisual nacional.

9

Representación de la diversidad corporal de la juventud en la ficción

La presencia en pantalla de cuerpos que se alejan de la norma corporal es una cuestión poco atendida en las ficciones. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de gordofobia?, ¿a qué nos referimos con corporalidades no normativas?, y, sobre todo, ¿cómo se determina qué cuerpos entran en dichas categorías? Estudiar la diversidad corporal en la ficción audiovisual nos lleva, inevitablemente, a enfrentarnos a estas preguntas, cuya respuesta no es sencilla, ni única. En esta investigación entendemos por "corporalidades no normativas" aquellas que se salen de los modelos imperantes de normo corporalidad (es decir, de la normatividad asociada a los cuerpos). Es un concepto que responde a la desnaturalización de la norma corporal que se ha investigado de forma profunda desde la Teoría Crip, que destaca la idea de una ideología corporal capacitista y la sistémica subordinación de la capacidad corporal (Mcruer, 2021).

Así, hablar de corporalidades disidentes nos lleva a abordar de forma diferenciada aquellos personajes entendidos como gordos, cuya definición daremos a continuación, y aquellos que presentan otras corporalidades fuera de la norma, que normalmente se refieren a personas de la tercera edad y/o que presenten determinadas discapacidades (sobre todo las motrices o mentales), aunque esta categoría engloba todos aquellos cuerpos leídos como no hegemónicos, muchas veces en contraposición a las corporalidades que normalmente se muestran en pantalla, que se rigen por estrechos mandados de juventud, salud y canon estético.

El término gorde se utiliza para designar a todas aquellas personas cuyos cuerpos se salen del modelo hegemónico de corporalidad por el cual lo socialmente aceptado es el cuerpo delgado. Este no es un concepto ahistórico, sino que la percepción social de las personas gordas como algo a rechazar ha sido construida de una forma que incluso podríamos catalogar como reciente. Desde los *Fat studies* se acude con frecuencia a las reflexiones de Michael Foucault y el biopoder para explicarlo:

> Al contrario que el poder soberano, que se ejercía sobre la muerte o 'hacer morir', el biopoder se ejerce sobre la vida, en 'hacer vivir', reconduciéndola continuamente hacia sus formas más productivas y funcionales para el interés de las nuevas organizaciones socioeconómicas. Se trata, por tanto, de un poder normativizador, que se ocupa de la adecuada gestión de la vida, a producir sus

> fuerzas, aumentarlas, ordenarlas y vigilarlas. Por ello, todo aspecto de la vida individual —salud, alimentación, sexualidad, estilos de vida— se convierte en dominio político. (Albert, 2021, p. 124)

Una forma visible de este modelo biopolítico es el Índice de Masa Corporal (IMC), herramienta ya ampliamente denostada por la comunidad científica y activista como indicadora de salud, pues centra el concepto de salud en el peso. Este índice es utilizado por el Instituto Nacional de Estadística (INE) para recoger datos sobre la población, siendo interesante cómo el 55,6 % de les adultos y un tercio de les menores no entran en lo definido como *normopeso*. Sin embargo, en las ficciones la aparición de cuerpos que se salen de la norma corporal es ínfimo, como se verá a continuación. Así, queda patente el rol de las tecnologías audiovisuales en la percepción y representación del cuerpo, instaurándose como normativa y deseable una delgadez que ni siquiera está presente en la sociedad de manera tan frecuente.

La instauración de la delgadez como objetivo vital va de la mano de dos cuestiones. Una es la gordofobia, término acuñado para definir las violencias sistemáticas y estructurales que reciben las personas gordas. Es la generación de un sistema que privilegia a los cuerpos delgados-normativos sobre los cuerpos gordos. La gordofobia se sustenta sobre la patologización de la gordura que hace que la sociedad entienda los cuerpos gordos como cuerpos enfermos. Desde los activismos se pone en valor también el uso del concepto de "gordoodio" para apelar al hecho de que no es un miedo irracional sino un odio socialmente construido.

La otra cuestión es la cultura de la dieta, pues los mandatos corporales se sustentan en una serie de directrices que marcan cuál es el cuerpo deseable y la manera de obtenerlo. Mediante el control del cuerpo, de la comida y lo estético, la cultura de la dieta busca crear problemas aportando soluciones, las cuales suelen estar monetizadas. Es una experiencia compartida entre las personas gordas el recordar sus primeras dietas y, sobre todo, sus implicaciones para la salud, pues muchas de estas dietas derivan en problemas digestivos, además del profundo daño psicológico y de autoestima que supone. Como recoge Cintia Crotta en *Las dietas: dispositivos tecnológicos para el disciplinamiento de los cuerpos*:

> De pequeñes, y sobre todo las mujeres y disidencias, entramos en esta calesita sin fin de las dietas y los cuerpos normalizados. De hecho, en la modernidad tardía fue descendiendo exponencialmente la edad para la primera prescripción de una dieta en la infancia. (2021, p. 28)

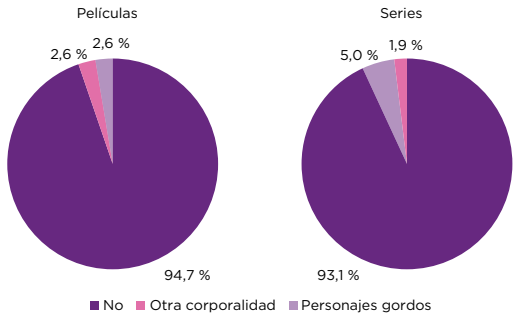
Por tanto, es necesario proteger a las infancias de esta gordofobia cada vez más prematura, que también se muestra en la ficción, ya que la cultura de la dieta es la verdadera creadora de patologías y enfermedades, y no la gordura. De hecho, "el 80 % de los Trastornos de la Conducta Alimentaria comienza con una dieta de acuerdo con los informes de la Cruz Roja e INSALUM" (Justicia Alimentaria, 2026, p. 79).

Estos elementos, sumados al análisis que hemos realizado de las ficciones, nos llevan a afirmar que los datos que refleja el audiovisual de diversidad corporal son irrisorios. Como resultado, la ficción actúa como un espacio que oculta la gordura y la disidencia corporal, lo que supone una forma más de violencia. Otra consecuencia directa es que la carencia de corporalidades disidentes lleva a concebir como corporalidad no normativa aquellas que en la gran mayoría de contextos no se leerían así. En esto juega un papel relevante la percepción de grupo, que implica que, en un elenco el personaje, el menos delgado es automáticamente percibido en muchos casos como "el gordo". También hemos detectado que las personas con caras anchas o rasgos faciales redondeados han sido leídas en ocasiones por el equipo de voluntariado como gordas, aunque sus cuerpos fueran delgados, algo que pasaba con mayor frecuencia en aquellas ficciones en las que no había personajes gordos. Por eso es importante destacar antes de proceder con los datos que algunos personajes que han sido considerados colectivamente como gordos por el voluntariado y que, por tanto, han sido catalogados de esa manera para este estudio, en realidad tampoco difieren demasiado del canon estético audiovisual.

9.1. La corporalidad en ficción

Nuestros datos generales señalan que en la ficción española hay un 9,2 % de personajes con corporalidades no hegemónicas en películas, repartidos de forma desigual entre aquellos que son gordos (6,2 %) y los que tienen otra corporalidad disidente (3,0 %). Estos datos se reducen drásticamente cuando solo tenemos en cuenta la población entre 13 y 30 años, ya que descienden hasta un 5,3 % que se reparte de forma paritaria entre personas gordas y personas con otra corporalidad disidente, con un 2,6 %.

Gráfica 9.1 **Recuento total de corporalidades no hegemónicas de personas jóvenes en películas y series (porcentaje, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

En series encontramos un porcentaje similar al del cine, ya que en los datos generales hay un 9,2 % de personajes con cuerpos diversos en todo un año de ficción. En el caso de los personajes gordos, son un 7,0 % del total de personajes en series y 2,2 % con otras corporalidades disidentes. En los personajes jóvenes en series el dato se reduce a un 6,9 %, repartido en 5,0 % de personajes gordos y 1,9 % de personas con otra corporalidad disidente.

El recuento de corporalidades por edad señala que en las películas contamos con cuatro personajes con corporalidad diversa de entre 13-18 (dos gordes, dos otra corporalidad) y ocho entre 19-30, (cuatro gordes, cuatro otra corporalidad). En las series encontramos que entre 13-18 años hay cinco personajes (cuatro gordes y otra corporalidad) y entre 19-30 aumentan a veinte (catorce gordes, seis otra corporalidad). Es decir, que la corporalidad se vuelve más diversa a medida que aumenta la edad de los personajes.

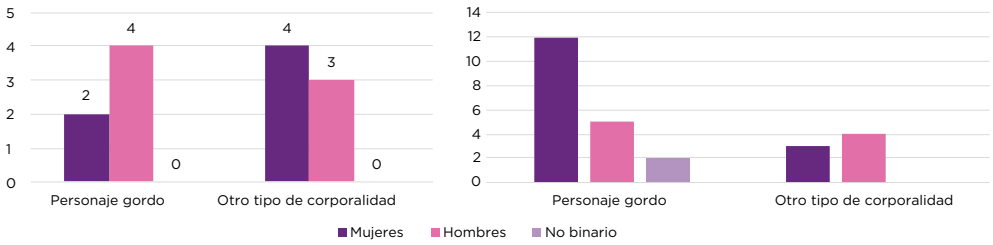
Tabla 9.1 **División de corporalidades no hegemónicas por edad en series y películas. (Valores absolutos, 2024, España)**

	Películas		**Series**	
	Número total		**Número total**	
	13-18 años	**19-30 años**	**13-18 años**	**19-30 años**
Personaje Gordo	2	4	5	14
Otro tipo de corporalidad	2	4	1	6
Número total	4	8	6	20

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Respecto a la división de la corporalidad por género, indica que de los personajes gordos en películas dos son mujeres y cuatro hombres, siendo a la inversa en otras corporalidades, con tres hombres y cuatro mujeres. Estos datos son especialmente llamativos cuando vemos que contamos con ciento quince personajes femeninos, es decir que tan solo el 5,2 % tienen una corporalidad diversa, y solo el 1,7 % son gordas. El caso de los hombres no es mucho más positivo, pues ciento doce cuentan con una corporalidad normativa, lo que se traduce en 5,3 % de hombres con corporalidad disidente, de los cuales 3,5 % son hombres gordos. En el caso de las series, los personajes gordos son dieciocho, doce mujeres, cinco hombres y una persona no binaria, siendo el dato en otras corporalidades no normativas de diez, tres mujeres y cuatro hombres. Cuando tenemos en cuenta la población total dividida por género se revela que, de doscientas mujeres jóvenes, solo el 7,5 % tienen una corporalidad disidente, y de ciento cincuenta y nueve hombres jóvenes, el 5,6 % tienen una corporalidad disidente, mientras en el caso de las personas no binarias de tres, una tiene una corporalidad disidente. Si bien la disidencia corporal se podría entender que es mayor en los personajes femeninos, es importante señalar que los criterios en la concepción de la corporalidad normativa se modifican enormemente en torno al género, pues los mandatos de delgadez son más férreos en las mujeres, marcándoselas como gordas o fuera de la norma con más facilidad que a los hombres.

Gráfica 9.2. **Separación total de corporalidades no hegemónicas de personas jóvenes en películas y series por género. (Valores absolutos, 2024, España)**

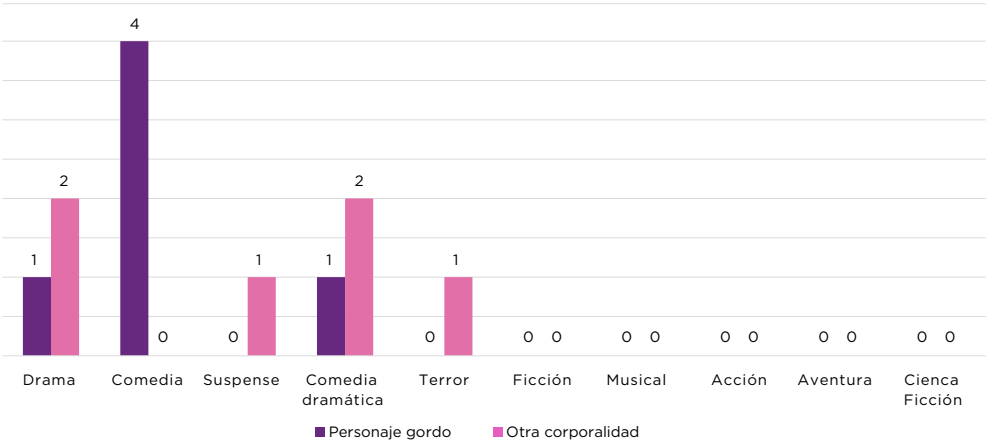


Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Es importante también señalar la notable división entre gordura y otras corporalidades respecto al género audiovisual de las producciones. Los personajes gordos se condensan principalmente en comedia, sobre todo, particularmente en cines, donde suponen el 10,0 % del total en este género; en series son el 7,1 %. Esto lo asociamos a la relación tan estrecha que las corporalidades gordas han tenido con el humor de manera tradicional.

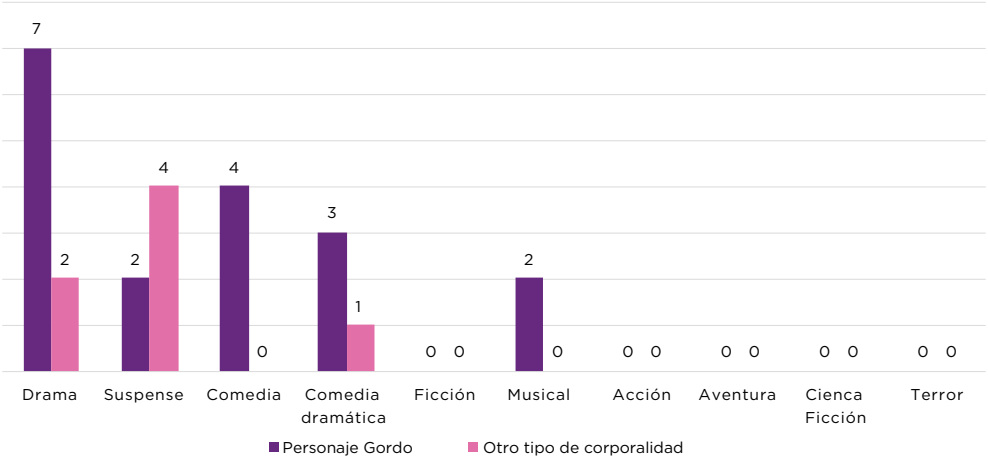
Además, en películas solo hay representación gorda en comedias (cuatro), comedia dramática (una) y drama (una); mientras que la representación de corporalidades disidentes se encuentra en drama (dos), en comedia dramática (dos); y teniendo solo uno en suspense y otro en terror. En el caso de las series encontramos dos personajes gordos en musicales, tres en comedia dramática, cuatro en comedia, dos en suspense y siete en drama. En cuanto a personajes con otro tipo de corporalidad, tenemos dos en drama, cuatro en suspense, y uno comedia dramática.

Gráfica 9.3. **División total de corporalidades no hegemónicas de personas jóvenes según el género cinematográfico en películas. (Valores absolutos, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Gráfica 9.4. **División total de corporalidades no hegemónicas de personas jóvenes según el género cinematográfico en series. (Valores absolutos, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

En cuanto a la discapacidad en películas, no hay personajes con discapacidad gordos y cuatro de los seis personajes con otra corporalidad diversa tienen discapacidad. Esto además se repite en las series, ya que tampoco contamos con personajes gordos, y tres de siete personajes con otra corporalidad son personas con discapacidad. Por tanto, existe una íntima asociación entre las corporalidades disidentes y la discapacidad, entendiéndose en muchas ocasiones los cuerpos de estas personas como no normativos. Sin embargo, sí es más raro hablar de gordura y discapacidad.

"El cine opera legitimando las miradas hegemónicas [...] cristalizando la ideología de la normalidad", cuenta Marcos Priolo (2012) en su investigación *Discapacidad e ideología de la normalidad. El caso del cine en la producción y reproducción de representaciones sociales sobre la normalidad*, donde explica que en las películas la discapacidad "se construye clasificando y circunscribiendo 'otros' a partir de características que aparecen como naturales y evidentes y en cuya base se encuentra la ideología de la 'normalidad'". Es esa visión de normalidad precisamente la que debemos cuestionar, y en la cual las corporalidades disidentes y la discapacidad aparecen estrechamente ligadas, encajadas siempre en los márgenes limitantes de lo no normativo.

Cuando hablamos de corporalidades gordas en su intersección con la sexualidad podemos notar su ausencia, lo cual nos lleva a hablar de que existe una asociación entre sexualidad y cuerpos gordos, en tanto que estos son despojados de su propio deseo, son asexuados por la sociedad. Los cuerpos gordos no son pensados como sexuales en la sociedad, por lo que atribuirles una sexualidad sería inútil dentro de una pantalla. Lo vemos claro en el hecho de que en películas no tengamos ningún personaje que forme parte del colectivo, mientras que en series solo tenemos dos, uno bi (que también es trans) y otro gay.

Dicha idea la muestra a la perfección Enrique Aparicio en su capítulo "Marica gordo-gordo marica" del libro *(h)amor 8 gordo*:

> Con todo, derivó un resultado sorprendente del hecho de ser un adolescente gordo: el tamaño de mi cuerpo me exoneró en buena medida de las obligaciones heterosexuales. (...) Se entendía que mi cuerpo estaba tan lejos del espectro del deseo que no necesité corroborar con actos una heterosexualidad cuya ejecución se entendía que estaba fuera de mi alcance. (2023, p. 83-84)

Esta *asexualización* forzada también se perpetúa en pantalla, al mismo tiempo que la ficción invisibiliza a las personas dentro del espectro asexual, que todavía no parecen tener cabida en nuestros medios audiovisuales.

En cuanto a la interseccionalidad entre racialización y cuerpos diversos, en películas tenemos un personaje gordo negro que es Cris en *Al otro barrio* y uno con otra corporalidad que es gitana, Rosita en *El rei Peret*. Sobre las series, el único personaje con esta intersección en la franja de edad que estamos tratando es Paola de *Ayla y los Mirror*, que además es un caso particular ya que es interpretada como gorda en las mesas de discusión porque no es tan delgada como el resto de sus compañeros que aparecen en pantalla.

9.2. ¿Por qué retratamos así la adolescencia? Jóvenes y con cuerpos "perfectos"

Es un hecho que los datos de este informe demuestran que los mandatos corporales son más estrictos en la población joven, reduciéndose drásticamente los datos de pluralidad corporal respecto al resto de grupos etarios. Por eso creemos de especial interés poner el foco en aquellas producciones cuyo público objetivo sean les más jóvenes, entendiendo que mandan mensajes sobre corporalidades no normativas de manera recurrente.

Por ejemplo, encontramos producciones dentro de este marco "para adolescentes" basadas en el día a día de la juventud. Algunas de ellas cuentan con tramas con personajes que llevan al extremo el canon corporal normativo, como es el caso de *Ni una más*, *Invisible* o *Élite*, algo que consideramos que también puede aumentar la presión estética sobre sus jóvenes audiencias. Sobre todo, en un momento en que ocho de cada diez chicas de instituto rechazan su cuerpo (Blanco y Marrón, 2024), es fundamental que el audiovisual asuma la responsabilidad de empezar a construir unos imaginarios más amplios, en los que las corporalidades diversas estén presentes.

En este marco de series adolescentes también contamos con personajes interesantes, como Sofía en *Jo mai mai*, que, aunque no presenta una corporalidad disidente, ha pasado un cáncer. La serie la utiliza para abordar cómo su correspondiente tratamiento médico afecta a su rela-

ción con su cuerpo, la sexualidad y las relaciones sociales, complejizando de forma positiva la vinculación entre la corporalidad y otros aspectos de la vida.

Es también habitual que se asocie la juventud y su relación con la corporalidad a las redes sociales, limitando las violencias y los efectos del *gordoodio* tan solo al entorno *online*, como si fuera un estamento separado. Es el caso de Érika en *Red Flags*, dado que el punto de partida de la serie es un vídeo de Instagram donde muestra con orgullo su cuerpo no normativo, que se hace viral sin que elle se lo proponga. A partir de ahí, empieza a recibir mucha violencia gordófoba y acoso en redes, lo que tiene un efecto en su trastorno alimenticio, que se recrudece, de modo que acaba impactando toda su realidad. Estas son cuestiones sensibles que se terminan tratando de forma un poco superficial, desaprovechando la oportunidad de sensibilizar sobre el impacto tan grande del *gordoodio*, que encima no solo se manifiesta en espacios digitales. Es cierto que las violencias gordófobas *online* ocurren, pero asimismo hay un halo de tecno pesimismo que oculta que también *online* se han generado comunidades gordas que han permitido a personas disidentes tener espacios de politización y empoderamiento, tal como señala Laura Castro cuando habla de la *gordoesfera* como:

> el espacio digital donde se relacionan las personas gordas, se teje continuamente una red de apoyo y cuidados, una red de gordoridad, donde se comparte las emociones y donde se denuncia la gordofobia que ocurre en diferentes entornos. Además, en esta red se visibilizan mostrando su propio cuerpo. (2021, p. 37)

También queremos destacar a David en *La Academia*, un personaje que, si bien se encuentra dentro de la normatividad corporal, ante la ansiedad que sufre por que su padre vaya a verle jugar tiene un trastorno por atracón. La serie no nos presenta desde un principio la razón de ese trastorno por atracón, sino que se muestra como una cuestión oculta que debemos descubrir a lo largo de los capítulos. La forma en la que sabemos sobre la relación con la comida de David frente al resto es que se le somete a diversas acusaciones desde las personas adultas que trabajan en el club, desde la psicóloga hasta el entrenador, sobre si está siguiendo la estricta dieta que se les prepara para que estén en forma, o señalándole que ha engordado. En este sentido, queremos destacar que

> es aquí donde el imaginario social juega un papel importantísimo, perpetuando los patrones estéticos de género, que en el momento actual van asociados a una extrema delgadez para las chicas y a una perfecta armonía muscular para los chicos. El desmesurado culto al cuerpo y los modelos estéticos vigentes hacen que la insatisfacción con la imagen corporal sea una de las sensaciones más comunes hoy en día, por lo que cada vez son más frecuentes los trastornos de conducta en la adolescencia relacionados con la imagen corporal tales como anorexia, bulimia o vigorexia. (Colás y Castro, 2011)

Esto se suma, como ya hemos señalado, a que una de las ficciones analizadas en este informe es la última temporada de *Élite*, que destaca desde el principio por la falta de heterogeneidad en los cuerpos mostrados. En una entrevista para *Fotogramas* Carlos Montero, uno de los creadores de la serie, argumentaba lo siguiente sobre por qué no había personajes gordos en ella:

> Son cuerpos a los que aspiramos, ya sea para parecernos a ellos o para acostarnos con ellos. ¿Cuáles son las razones de mostrar estos cuerpos y no los de verdad? (...) Es una estilización, una idealización. Igual que muestro piscinas y casas de ensueño, muestro también cuerpos de ensueño. (Martín, 2022)

Sin embargo, mostrar solo cuerpos idealizados tiene consecuencias, en especial en ficciones destinadas a la juventud, que es también quien acude a series como esta para verse representada en pantalla.

Por consiguiente, es necesario reflexionar sobre por qué los cuerpos gordos no son deseables y vivimos con una aspiración constante a ser delgades. En los relatos de los cuerpos normativos se pasa por alto el continuo control de las calorías, la obsesión por el gimnasio, la

revisión continua del cuerpo por la mirada ajena cuando el peso cambia. Los cuerpos normativos no están libres de la presión corporal y no incluir estas tramas en las ficciones audiovisuales obvia la gordofobia interiorizada y las presiones sociales que llevan a que pensemos que solo los cuerpos delgados son deseables. No se puede perder de vista tampoco que la belleza hegemónica no es sino un entrecruzamiento de lógicas colonialistas, binarias y consumistas (Guidot, 2022).

Es importante en este punto reincidir en que existe una disparidad de género respecto al tratamiento del cuerpo que se hace en pantalla. Esta disparidad refleja la relación patriarcal que existe entre normatividad corporal y género en la sociedad actual. Como bien expresa Tatiana Romero: "las mujeres tenemos que ser cuerpos dóciles, y por lo tanto estar disciplinadas. Pues el mandato de belleza, el mandato de juventud, el mandato de heterosexualidad, el mandato de delgadez es algo que se nos inocula desde muy pequeñas" (Briz, 2024). Concluimos señalando que encontramos otras maneras en las que las mujeres se considera que habitan una corporalidad no normativa, con ejemplos positivos como Itziar en *El bus de la vida* y Rosita de *El Rei Peret*, que son vistas como no normativas por su calvicie causada por el cáncer.

9.3. Presentando el Test Divine

Queríamos aprovechar la oportunidad de dedicarle un apartado especial dentro de este bloque al Test Divine, herramienta metodológica creada por ODA partiendo del Test de Vito Russo ante la necesidad de analizar la gordofobia presente en nuestras pantallas. Este test consta de tres preguntas que debe superar un personaje, y que son las siguientes:

- Tener una corporalidad claramente reconocible como no hegemónica.
- Ser tan relevante como para que su desaparición en la producción tenga un efecto significativo en el argumento. No debe ser solo una aparición simbólica, banal o exclusivamente destinada a que se convierta en un objeto de burla (al recibir comentarios supuestamente humorísticos debido a su condición de pertenecer a una disidencia corporal, que se resalta continuamente) o en un *token* (es decir, una representación aparente que suele ser más cosmética que realmente significativa).
- No definirse únicamente por su corporalidad, es decir, que debe tener alguna trama que no se relacione con su cuerpo no normativo.

En el caso de les personajes jóvenes con corporalidades no normativas, ninguno pasa el Test Divine en películas y tan solo seis personajes de los veinticinco analizados lo pasan en series. Al final, a la poca presencia de corporalidades disidentes se suma el rol que adoptan estos personajes en las ficciones, lo cual agrava su mala representación. Este descenso de personajes con trama propia se debe a que en múltiples ocasiones los personajes gordos acaban funcionando en una categoría secundaria que ayuda a que avance la trama de les protagonistas, como es el caso de Blanca en *Respira.* Es importante también destacar el caso de Clara en *Mamen Mayo,* pues se la presenta como objeto de deseo de su compañero de trabajo, trama muy poco habitual en las mujeres gordas. Al fin y al cabo, como establece Magdalena Piñeyro (2016) en el ensayo *Stop Gordofobia y las panzas subversas*, "la mujer gorda se sale por completo de los márgenes del estereotipo patriarcal de la feminidad, lo que le llevará a experimentar —de forma distinta que la mujer delgada— las propias opresiones de género", siendo una de estas opresiones diferenciadas la *asexualización* de ellas y su *deserotización*.

Si analizamos los personajes principales y secundarios, en películas solo el 3,3 % de aquellos con corporalidades disidentes son principales, y ninguno es gordo. Mientras, en series contamos con seis personajes gordos principales y tres con otras corporalidades disidentes. Es decir, que tan solo el 36 % de los personajes con corporalidad diversa llega a tener un rol protagonista. Estos resultado que ofrecen tanto observar sus tramas como ver si pasan el Test Divine se entienden partiendo de la base de que, como explican Susana Cecilia Tejada y Agustín Liarte Tiloca en *Entre poemas y fanzines: problematizando experiencias gordo-odiantes desde un*

proyecto de extensión (2022) , “los cuerpos abundantes son sometidos a discursos y prácticas que los ubican en posiciones abyectas desde múltiples planos: en lo sanitario serían sucios, en lo estético serían feos, en lo erótico serían indeseables, en lo médico serían enfermos”, y de que “el gordo-odio opera a través de prácticas y discursos que rechazan los cuerpos socialmente leídos como gordos, como así también a las experiencias de vida de las personas que los portan”, algo que tiene su traslado inmediato al modo en que se retratan estas realidades, corporalidades y experiencias en el cine y las series nacionales.

10

Representación de la clase social de la juventud en la ficción

Recientemente en los estudios de ODA, tanto en el *Informe ODA* general como en el *Informe ODA contra la gordofobia*, hemos introducido una variable de clase que inicialmente no estábamos teniendo en cuenta. La inclusión de este término surge del diálogo que se crea cuando lo enfrentamos a las otras intersecciones que trabajamos desde el Observatorio. La asociación de una clase social a un grupo disidente o marginalizado, además del tratamiento que de este se hace en pantalla, nos resultaba interesante. Sin embargo, con el paso de los informes y tras muchos debates sobre el propio término, hemos concluido que también resulta interesante analizar la variable de clase en sí misma, además de la relación que originó su inclusión en el informe, equiparando así su análisis al del resto de intersecciones. En este apartado inicial nos gustaría establecer una sucinta explicación de los términos que manejamos cuando intentamos identificar la clase social. Asimismo, en el inicio del siguiente apartado señalaremos algunas de las limitaciones que creemos que surgen al introducir este término en el tipo de investigación que hacemos concretamente en ODA.

Cuando presentamos el término clase social a voluntaries y, sobre todo, en diálogo con los otros conceptos que manejamos, lo hacemos realizando una construcción previa desde autores que tipifican la clase en distintos estamentos. Por ejemplo, teniendo en cuenta las aportaciones de Marx, que delimita los grupos y las clases sociales en función a su vinculación y organización con los procesos de trabajo en un determinado momento histórico; o sea, con la articulación de un modo de producción y su consiguiente estructuración de determinadas relaciones sociales (Sémbler, 2006). La estratificación de las clases sociales surge precisamente del control y dirección de los medios de trabajo, a partir de la propiedad es como Marx traza la diferenciación entre burguesía y proletariado (Marx, 2001).

Sin embargo, lo que nos interesa también es alejarnos de este análisis dicotómico y entender la clase social como algo que permea y va más allá de la plusvalía. Por ejemplo, si nos fijamos en Weber, este identifica la citada vinculación de clases como distintas relaciones de dominación y de distribuciones desiguales del poder; la combinación de estos elementos daría origen a un esquema multidimensional de la estratificación, concluyendo que existen varios mecanismos que funcionan de manera conjunta diferenciando y ordenando a los grupos sociales (Weber, 1962). A su vez, Weber señala que las situaciones de clase no son homogéneas, sino que representan una diversidad interna que remite a los distintos bienes y al sentido de utilización. Las clases sociales adoptan así un nivel de dificultad elevado para identificarlos de manera empírica.

Por último, para establecer qué es lo que entendemos por clase, queríamos hablar de las aportaciones que propone el autor Erik Olin Wright. Este ponía especial énfasis no solo en la estructura ocupacional, sino en que también hay que prestar atención a la relación que conforman las distintas relaciones sociales entre sí. Wright habla de los mapas relacionales de la estructura de empleos, entendiendo la estructura de clase como un conjunto de posiciones que se definen relacionalmente (Wright,1989). Cabe recalcar que Wright determina que estas relaciones que se producen no son con las posiciones en sí, o los agentes que la ocupan, sino que más bien son el conjunto de prácticas que relacionan a cada clase. La "relación capital-trabajo" se debe entender, por tanto, como un conjunto de prácticas relacionales a partir de las cuales se sitúan las diferentes clases sociales.

Además, Wright identifica lo que denomina posiciones contradictorias de clase, produciéndose una identificación inicial de estas clases medias que los pensamientos más fundacionales no estaban teniendo en cuenta. Nos habla de la pequeña burguesía, de aquellos propietarios que también se vinculan con la producción simple, los trabajadores semi autónomos asalariados o los pequeños empresarios. También lo identifica en aquellos trabajadores que ejercen autoridad en el marco del proceso de trabajo, pero que no son dueños de los medios de producción, como directivos o supervisores.

10.1. Cómo aparece la clase en el cine y las series

Antes de iniciar el análisis de datos recogidos sobre clase en las producciones incluidas en este informe queríamos señalar una tendencia que llevamos viendo desde que hemos implementado la variable. Además, trazaremos la razón por la cual creemos que ocurre este fenómeno, sin presentarlo como una respuesta, sino más bien como una pista que nos permite entenderlo mejor. Desde ODA consideramos que es importante señalar estos límites metodológicos para, no solo mejorar la operatividad de concepto, sino también para mantener el rigor científico detrás de nuestro trabajo.

Primero, indicar que según vayan pasando las gráficas y el análisis de las mismas, se irá haciendo evidente que en la mayoría de ellas el dato que predomina es la clase media, además de una variable incluida que sería "no se percibe clase social". Está última no suele ser la opción más elegida por el equipo de trabajo, pero su presencia se vuelve lo suficientemente común para que nos veamos obligades a señalar y explicar. Creemos que, por parte del audiovisual hay una tendencia importante al desclasamiento de los personajes. Lo que entendemos por este desclasamiento es el ocultamiento deliberado de su condición de clase por parte de les creadores, productores, guionistas. Nuestra intención tampoco es afirmar que sea algo consciente por parte de estos a la hora de crear sus producciones, sino que nace de un marco de pensamiento más generalizado, que habla de una inexistencia de conciencia que afecta tanto a las clases dominantes —que, por norma general, suelen ser quienes toman las decisiones en la mayoría de las producciones— como al resto, que en muchas ocasiones han asumido un discurso que afirma la existencia de una clase media que lo engloba todo.

Esto se suma a la existencia de la disonancia en estas clases sociales entre la posición objetiva de clase y la autopercepción que tienen de la misma. Albert (2021) habla precisamente de esta tensión de posiciones, pues entiende la autopercepción de clase como un instrumento para discernir entre aquellas personas que son similares a nosotres y, aquelles que forman parte del otro. Sin embargo, el autor también nos señala que:

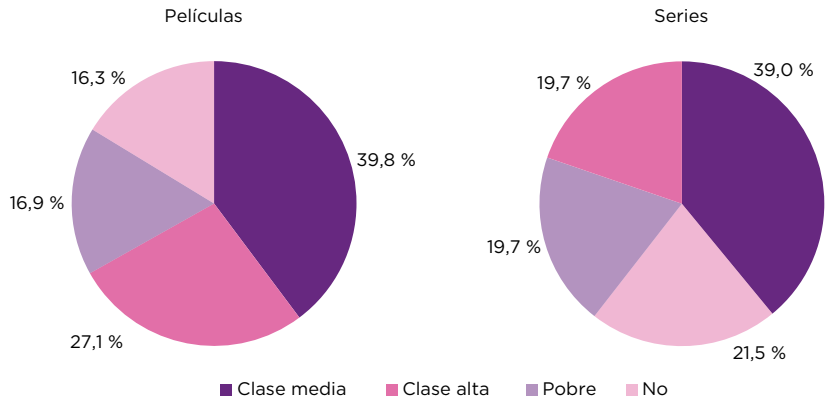
Si bien las identidades son construidas y reconstruidas por las personas de manera permanente y en interacción con otros, es importante señalar que las identidades sociales son en general trans-situacionales y duraderas, ya que expresan la relación de las personas con estructuras sociales estables y que se mantienen en el tiempo (Albert, 2021, p. 162).

Lo que nos interesa especialmente de este texto son las conclusiones que obtiene en cuanto a las clases altas y su autopercepción de clase. A partir de un trabajo tanto cuantitativo, como cualita-

tivo intenta discernir cómo se relaciona la sociedad con el término de clase. Entonces, por ejemplo, en términos generales, la categoría que más aparece cuando se les preguntó a las personas por su autoidentificación es la de "clase media" con un 46,9 %, seguida por la categoría de "clase obrera" con un 41,2 %. Pero, además, ningún encuestado se autoidentificó como "clase alta", si bien en una encuesta previa se enmarcaban como "clase privilegiada". Albert intenta dar algunas razones por las que ocurre esto, y habla de la asociación de la clase alta a unos privilegios familiares, o una tradición aristocrática que los encuestados no identifican con su propio recorrido. Sin embargo, nos parece más interesante señalar en estos datos el discurso de clase que hay detrás, pues la negación de su propia clase alta implica una nivelación de clase a nivel discursivo que luego no se traduce en la categoría objetiva de clase que tienen estos encuestados. Esta *"clase-mediación"* es algo que no está exento en los análisis que realizamos por parte de ODA en los grupos de discusión. Creemos que tanto el artículo de Albert como los datos recogidos en este informe son un claro ejemplo de la tensión que sucede entre las clases altas y la percepción que tienen de su propio estado de clase.

Si hablamos de datos generales, estos nos muestran que aparecen un 18,0 % de personajes pobres, un 39,5 % de clase media, un 24,2 % clase alta, y un 18,3 % sin clasificar. Si analizamos el desglose que se realiza en películas frente a series, podemos ver que en el caso de las series esta distribución es de 19,7 % pobres, 39,0 % de clase media, 19,7 % de clase alta y un 21,5 % sin clasificar; mientras que en el de las películas es de 16,9 % pobres, 39,8 % clase media, 27,1 % clase alta y 16,3 % sin clasificar. Existe, por tanto, una tendencia a desclasar los personajes más en series que en películas, pero es más difícil clasificarlos en las primeras que en las segundas.

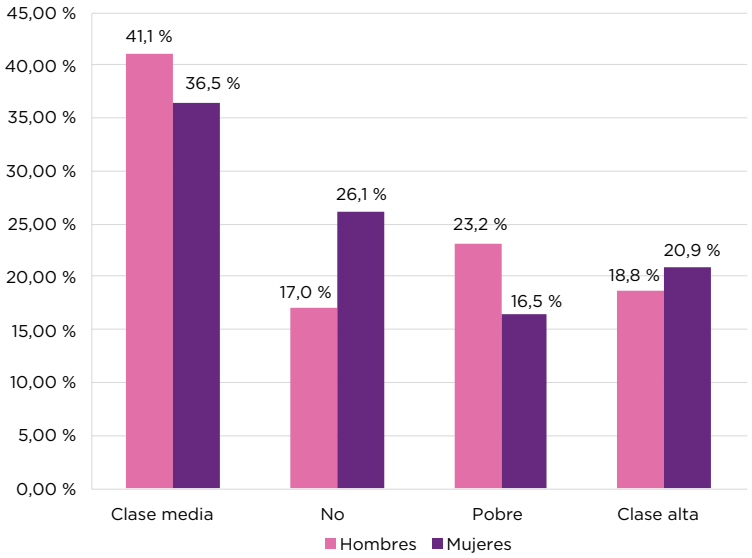
Gráfica 10.1. **Recuento total de la clase social de personas jóvenes por series y películas (porcentaje, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

A continuación, nos gustaría centrarnos en los datos de cada intersección, destacando alguna asociación que consideramos importante a la hora de hablar de clase. Por ejemplo, en cuanto al género, podemos ver que las mujeres son asociadas más a la clase alta (20,9 % en películas y 30,5 % en series) que los hombres (18,8 % en películas y 23,3 % en series); y son los hombres los que están más asociados a la pobreza (23,2 % en películas y 20,8 % series) frente a las mujeres (16,5 % en películas y 14,0 % en series). Sin embargo, el número de concentración de personajes, sin importar el género, es la clase media, conteniendo este estamento además todos los personajes no binarios que se incluyen en este informe.

Gráfica 10.2. **Desglose por género de la clase social en películas (porcentaje, 2024, España)**



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Gráfica 10.3. **Desglose por género de la clase social en series (porcentaje, 2024, España)**

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

En cuanto a lo *queer*, en películas hay una tendencia a identificarlos con clases bajas (10,3 %) frente a clases privilegiadas (6,7 %), sucediendo en series lo contrario. En series, además, el fenómeno de no poder clasificarlos se reduce considerablemente, produciéndose un aumento considerable de personajes en las clases altas (29,3 %).

Tabla 10.1 **Desglose de los personajes queer según su clase social en películas y series (porcentaje y valores absolutos, 2024, España)**

	Peliculas		Series	
Clase media	14	44,8 %	31	41,3 %
No	11	37,9 %	12	16,0 %
Pobre	3	10,3 %	10	13,3 %
Clase alta	2	6,9 %	22	29,3 %
Número total	30	100,0 %	75	100,0 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Con relación a la discapacidad, tenemos una mayor asociación de esta a las clases altas que a las bajas; sin embargo, en series el grueso se encuentra en las clases medias (41,6 %), mientras en películas la mayoría de personajes no se han clasificado (42,8 %), fenómeno que se traslada a las corporalidades disidentes, teniendo en películas un 58,3 % de estos personajes sin clasificar cuando en series un 48 % están en la clase media. Además, en películas tanto las clases altas como bajas mantienen el mismo número, pero en series un 32 % de los personajes jóvenes con corporalidades disidentes son de clase baja.

Tabla 10.2. **Desglose de los personajes con discapacidad según su clase social en series y películas (porcentaje y valores absolutos, 2024, España)**

	Series		Peliculas	
No	2	13,9 %	3	42,8 %
Clase alta	2	27,8 %	2	28,6 %
Clase media	4	41,6 %	1	14,3 %
Pobre	1	16,7 %	1	14,3 %
Número total	9	100,0 %	7	100,0 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Tabla 10.3 **Desglose de los personajes con cuerpos diversos según su clase en series y películas (porcentaje y valores absolutos, 2024, España)**

	Series		Peliculas	
No	4	16,0 %	7	58,3 %
Clase alta	1	4,0 %	2	16,7 %
Clase media	12	48,0 %	1	8,3 %
Pobre	8	32,0 %	2	16,7 %
Número total	25	100,0 %	12	100,0 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

Por último, el cruce entre racialización, juventud y clase muestra que esta es la única intersección donde la clase media o el no clasificar no se convierten en porcentaje mayoritario, pues tanto en películas (35,9 %) como en series (27,6 %) se relaciona a los jóvenes racializados con la clase baja.

Tabla 10.4. **Desglose de los personajes racializados según su clase social en películas y series (porcentaje y valores absolutos, 2024, España)**

	Peliculas		Series	
Pobre	14	35,9 %	16	27,6 %
Clase media	11	28,2 %	16	27,6 %
No	7	18,0 %	9	15,5 %
Clase alta	7	18,0 %	17	29,3 %
Número total	39	100,0 %	58	100,0 %

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de *Informe ODA 2025*.

10.2. Las dos juventudes, entre *Élite* y *Dieciocho*

Cuando nos centramos en la clase social de les jóvenes en las producciones españolas, es interesante hacer uso de la definición de Bourdieu (2002) pues habla del concepto de juventud como algo construido y dividido de manera arbitraria por las sociedades. Es una forma de orden social, de control de la sociedad, ya que el concepto de la juventud permite a las sociedades señalar qué es lo debido e indebido, además de asociar distintos valores a la dicotomía joven-viejo.

Introducir esta idea de un concepto joven construido y mediado por los otros le permite al autor identificar su construcción monolítica, biológicamente determinada y como una unidad social de una "manipulación evidente". Y es aquí donde nos introduce el concepto de "las dos juventudes" como analizables e identificables. Habla de aquellos jóvenes que ya trabajan y de aquellos que, con la misma edad biológica, estudian sostenides por la solidaridad familiar. A Bourdieu le parece que unir estas dos experiencias bajo un mismo prisma llamado juventud es un error, y habla del joven burgués que no llega ni a ser adulto ni niño, y del joven proletario que nunca llegó a tener adolescencia. Dos polos opuestos que contienen una gran amalgama de grises entre medias. Esta situación de "liminalidad" a la que encierra Bourdieu a los jóvenes de maneras muy distintas la vemos muy bien ejemplificada en dos de las producciones analizadas: *Dieciocho* y *Élite.*

En *Élite* aparece esta juventud burguesa descrita por Bourdieu, en la que los jóvenes no son adultos, ni tampoco niños, en la que no están adscritos al mundo laboral pero apenas estudian tampoco. Es una juventud lúdica, eterna, que no se quiere ni debe terminar. Una juventud representada por cuerpos esculpidos sin preocupación, impropios de la adolescencia, que viven en su gran mayoría gracias al sustento familiar del que hablaba Bourdieu. En contraposición tenemos *Dieciocho*, que representa la vida de un menor no acompañado, cuya juventud es interrumpida pues se espera que desde la minoría de edad ya esté inmerso en el mundo laboral. En específico, se espera que el protagonista, que además es sometido a un examen para confirmar su edad biológica, pase de necesitar la ayuda que le proporciona el centro a vivir de forma completamente independiente de un día para otro.

Como decía Bourdieu, existe una tonalidad de grises entre estas dos representaciones completamente opuestas de la juventud, pero nos parece interesante la aparición de ellas de ma-

nera tan clara en el audiovisual español, que presenta la primera como una fantasía, un juego de disfrute y banalidad, y la segunda como un drama social que necesita ser tomado en serio.

10.3. La juventud como ejemplo de desclasamiento

Otra cuestión que apreciamos en las producciones de este año es la idea de vergüenza de clase y de desclasamiento simbolizada en los jóvenes. Esto se produce, por ejemplo, en el personaje de Sarai de *Al otro barrio*, ya que toda su trama gira en torno a la vergüenza que siente por provenir de una clase trabajadora, que se ve íntimamente relacionada con su identidad como gitana. Ahora forma parte de una clase privilegiada, pero la sede de su trabajo se ha trasladado a un barrio obrero. Inicialmente hay un ocultamiento de su condición de clase para que luego haya una reconciliación, no solo con su pasado, sino también con su familia. En este personaje vemos entonces ejemplificado lo que Hoggart en (Del Pino Díaz, 2024) expone como una tránsfuga de clase, identificando los rasgos existenciales del desarraigo que ha experimentado el autor al abandonar su origen familiar y entrar en el mundo de los dominantes. Hoggart además, para hablar de esta situación recupera a Gramsci, que expone el sentimiento de alguien para quien lo viejo no termina de morir y lo nuevo no termina de nacer: "están entre dos mundos, uno muerto y el otro sin fuerza para nacer" (Hoggart, 2013, p. 306).

Hace una íntima conexión con la vergüenza y el trasplante que también tratan autores como Eribon o Ernaux (Del Pino, 2024). La obra de Ernaux nos habla de una protagonista que siente un profundo dolor y vergüenza por su origen familiar y por el desdoblamiento que tiene que efectuar al vivir en dos mundos. También *Regreso a Reims* de Eribon habla de un chico de clase obrera, además de las periferias, que llega a la universidad de París y sufre con la idea de ser desvelado por sus iguales, que podrían descubrir que tiene orígenes de clase obrera: "Todo mi cuerpo, todo mi ser rechazaba esa situación: en el fondo, la vergüenza social precedía a la mirada, la anticipaba, la temía" (Eribon, 2019, p. 80). En este libro vemos entonces la vergüenza como un modo de existencia, como una forma de vivir y ser rechazado (Del Pino, 2024).

En Sarai apreciamos esta vergüenza de clase que ya han tratado estos autores, además una vergüenza de clase que se asocia a la juventud de manera más generalizada. En informes de otros años hemos visto como en *Élite* muchos de estos personajes sufren de esta tránsfuga de clase, y como el ocultamiento y la vergüenza se convierten en su trama principal, demostrando que la clase social en la juventud, cuando el origen es humilde, suele está plagada de traumas.

11

Conclusiones

El presente informe demuestra que existe una desconexión entre la diversidad real de las juventudes españolas y su representación en el audiovisual nacional. Los datos poblacionales confirman que las personas jóvenes constituyen un grupo social heterogéneo atravesado por múltiples ejes de desigualdad —como son género, racialización, discapacidad, orientación sexual, corporalidad o clase social— y, sin embargo, las ficciones analizadas en este estudio siguen reproduciendo imaginarios que son estereotipados, limitados y normativos.

Observando bien los datos se puede apreciar que, respecto a su peso demográfico, hay una sobrerrepresentación de personajes jóvenes, algo que podría ayudar a una representación más inclusiva con espacio para tratar temáticas relevantes para este colectivo. De esta manera predominan narrativas que, si bien tratan algunos de estos temas relevantes, como son el deporte o las relaciones sexoafectivas, no se muestran con la complejidad necesaria otras, como son la precariedad laboral, la salud mental o el acceso a la vivienda, desaprovechando esa sobrerrepresentación y dejando fuera muchas de las principales preocupaciones de la juventud de acuerdo con la *Encuesta de Juventud 2023*.

La clase social emerge como un eje fundamental, pero insuficientemente representado en el cine y las series. A pesar de que los datos muestran una juventud marcada por la precariedad laboral, los bajos salarios en comparación con otros grupos poblacionales y la dificultad de emancipación, estas realidades apenas aparecen tratadas en las ficciones, que tienden a desmaterializar las condiciones de vida de los personajes. Además, cuando la clase aparece retratada en pantalla, lo hace frecuentemente desde narrativas excepcionales o estereotipadas, sin abordar las desigualdades estructurales que la atraviesan. Esta ausencia contribuye a generar una imagen distorsionada de la juventud, desvinculada de sus condiciones económicas reales.

Esta falta de profundización en la cuestión de clase se evidencia especialmente en la ausencia de relatos en los que se refleje o aborde las condiciones materiales de vida en el grupo de 25 a 30 años, un segmento poblacional en el cual menos del 50 % de las personas jóvenes son económicamente independientes y la mayoría percibe sueldos cercanos al Salario Mínimo Interprofesional (SMI), con casi la mitad ingresando solamente entre 1.000 y 1.500 euros mensuales. Por tanto, una de las principales conclusiones de este estudio es que desde la ficción audiovisual se contribuye a construir una imagen parcial de la juventud, ignorando problemáticas estructurales clave para las personas jóvenes y, por tanto, invisibilizándolas.

En cuanto al género, son destacables varias cuestiones. Una es una mayor presencia de personajes femeninos, que porcentualmente supera a la población real, lo que permite ampliar los imaginarios en temas como lo LGTBIQA+, pero se mantiene dentro de marcos normativos en identidades como las corporales, con una ausencia mayúscula de personajes gordos o con cuerpos disidentes. Por otro lado, aunque la representación de las personas trans y no binarias es todavía muy escasa, estas narrativas se están abriendo paso por encima de otros, lo cual debe llevar a tratar de dar continuidad a estos personajes para poder generar también imaginario trans y no binarios de adultez, pues poder proyectase en el futuro beneficia a la propia conformación de la identidad en la juventud.

Como dato positivo, se pueden detectar tanto algunos cambios y avances en términos de diversidad de género y masculinidades más inclusivas como un mayor interés en estas narrativas. A lo largo del análisis, por ejemplo, hemos visto producciones como *La Academia* o *Jo mai mai* que muestran indicios de transformación en las masculinidades, especialmente a través de dinámicas de grupo donde la salida del armario de un personaje no deriva en rechazo, o, en el segundo caso, la presencia de personajes con pluma cuya trama no está atravesada por una violencia por esa razón.

También encontramos ficciones donde la diversidad no se sitúa principalmente como contrapunto a la hegemonía o como trama educativa, como es el caso de *Querer*, donde, de hecho, las diferentes masculinidades de los hermanos (siendo el mayor heterosexual y el menor bisexual) sirven para profundizar en la construcción de sus personajes y mostrar cómo estos mandatos patriarcales afectan profundamente, tanto a los hombres que las experimentan, como a todo su entorno. Es decir, que han surgido, sobre todo en series, narrativas que amplían las formas de relación entre hombres, aunque éstas todavía conviven con una escasa presencia de identidades no hegemónicas y, en general, con la aparición de roles tradicionales en la mayoría de las producciones.

El tratamiento del deporte en las ficciones muestra bien este proceso, pues, en las obras que lo incluyen de manera relevante, conviven la persistencia de estructuras tradicionales, especialmente aquellas que continúan reproduciendo los mandatos de género, con algunos avances en materia de diversidad. De esa manera, las narrativas deportivas que incluyen la incorporación de equipos de mujeres reflejan el impacto de cambios sociales recientes, como la visibilidad del deporte femenino, aunque son representaciones que tienden a simplificar las desigualdades estructurales, algo que genera una imagen parcial de igualdad. Asimismo, ciertas identidades aparecen asociadas de forma recurrente a espacios concretos, algo que ocurre particularmente con la vinculación de personajes lésbicos con el deporte, lo cual, si bien aporta visibilidad a esta identidad, puede derivar en nuevas formas de encasillamiento. A su vez, es importante destacar que estas representaciones de personajes deportistas se sostienen sobre modelos corporales normativos, donde la diversidad física, particularmente la gordura, sigue estando ausente, un detalle que perpetúa imaginarios gordófobos a la vez que limita aquellos cuerpos que pueden leerse como aspiracionales.

En esta misma línea, la limitada representación de personas LGTBIQA+, racializadas o con discapacidad evidencia la necesidad de transformar la calidad de sus representaciones más allá de la cantidad.

Al poner el foco sobre la racialización, comprobamos que un 27,3 % de la población joven española tiene al menos un progenitor nacido fuera de España y un 16,2 % ha nacido en el extranjero, pero la ficción sigue sin ofrecer representaciones complejas de estas realidades. Encontramos ejemplos relevantes como la serie *Dieciocho*, que construye un protagonista racializado complejo, cuya trama aborda en profundidad el racismo estructural, sin que eso signifique dejar de lado todos los planos de su vida, puesto que cuenta con un romance como eje central. En definitiva, la migración es uno de los temas importantes que atraviesan a la juventud y el audiovisual lo tiene en cuenta en muchas de las ocasiones, pero se produce un ocultamiento

de una sociedad española más diversa en cuanto a racialización. Se sigue produciendo el relato en el que se identifica a las personas racializadas como extranjeros y no como parte de un "nosotros".

En lo relativo a la representación de la discapacidad en el audiovisual, vemos que los números porcentuales de representación (2,71 %) son similares a los de las encuestas existentes. Pero en números absolutos son muy pocos referentes que no tienen el peso suficiente como para romper la *invisibilización* dentro de los imaginarios sociales sobre la juventud. El audiovisual tiene la posibilidad de ofrecer oportunidades laborales a intérpretes jóvenes con discapacidad lo que a su vez permitiría construir imaginarios nuevos, menos limitantes y limitados. Profundizar en la representación de la discapacidad permitiría ampliar la concepción que tenemos como sociedad de la misma, mientras que no limitarnos al traslado porcentual de realidades permitiría aspirar a que la ficción amplíe nuestros imaginarios y ayude a cuestionar las nociones normativas de capacidad, autonomía y productividad.

Algo similar ocurre con la corporalidad en el audiovisual, que continúa respondiendo a estándares normativos, donde predominan cuerpos jóvenes, delgados y ajustados a los cánones de belleza hegemónicos. La escasa presencia de corporalidades diversas limita la posibilidad de generar referentes que reflejen la pluralidad real de los cuerpos jóvenes. Esta homogeneización no solo afecta a la representación estética, sino que también condiciona las narrativas, reforzando asociaciones entre valor, deseabilidad y normatividad corporal, que son los mismos problemas que encontramos en el caso de la representación de la discapacidad. En este sentido, la ausencia de cuerpos no normativos contribuye a perpetuar exclusiones simbólicas y sociales, de modo que es deseable ampliar el abanico de corporalidades que tienen cabida en las pantallas.

Por último, el análisis de las identidades LGTBIQA+ muestra una presencia creciente en el audiovisual, pero todavía condicionada por limitaciones estructurales. Ciertos avances en la representación a menudo carecen de profundidad narrativa o aparecen desvinculados de otras dimensiones identitarias. A su vez, se mantiene una fuerte estereotipación, que en muchas ocasiones limita la presencia de personajes *queer* jóvenes a tramas de salida del armario o violencia sociofamiliar, truncando así la posibilidad de "cotidianizar" su presencia y generar unos imaginarios donde lo LGBTIQA+ no se lea como oposición a la normatividad, ni como fuente de sufrimiento o conflicto. En base a lo observado, la representación y desarrollo de identidades LGBTIQA+ en el cine y las series refleja la presencia marcada que tiene entre las personas jóvenes en la realidad. Sin embargo, sigue perpetuando la idea de que este fenómeno solo ocurre en aquellas edades más tempranas. A ello se suma una notable ausencia de intersecciones con la discapacidad y la corporalidad, lo que limita aún más la complejidad de los relatos y refuerza una visión fragmentada de las identidades. Así, la inclusión de personajes LGTBIQA+ no siempre implica una representación compleja, ni una ruptura de las narrativas tradicionales.

Desde un punto de vista metodológico, el informe ya apunta a la necesidad de superar enfoques categoriales aislados e incorporar perspectivas interseccionales más complejas. Para futuras investigaciones sería relevante ampliar el foco hacia las condiciones de producción, analizando quiénes están detrás de las cámaras, porque la desigualdad estructural en la industria condiciona directamente los relatos que se generan en ellas. Futuras investigaciones podrían incorporar también metodologías que tengan en cuenta la recepción por parte del público joven, explorando cómo interpretan o resignifican estas representaciones. Esto sería una buena manera de profundizar en el impacto social de los contenidos. Asimismo, sería pertinente ampliar el corpus de análisis también a los espacios digitales, como redes sociales o el contenido generado por usuarios, porque ahí se están produciendo nuevas formas de representación que pueden desafiar los marcos tradicionales del audiovisual.

En resumen, el audiovisual debería funcionar como un agente activo en la construcción de imaginarios colectivos, y no únicamente como un reflejo de la sociedad, aunque los datos

señalan que, en muchas ocasiones, ni siquiera consigue esto último. Es fundamental impulsar prácticas y políticas culturales que traigan narrativas más complejas, diversas y realistas que puedan recoger las múltiples formas de vivir la juventud, así como abordar sus preocupaciones clave. Avanzar hacia una representación más justa permite ampliar los marcos de posibilidad y pertinencia de las personas jóvenes, en cuanto no es solo una cuestión de representación simbólica, sino también de justicia democrática, social y cultural.

12

Anexo

Tabla anexo 1.1.

Título película	Número de personajes en la película
¿Es el enemigo? La película de Gila	5
¿Quién es quién?	4
A través de tu mirada	8
Al otro barrio	7
Alumbramiento	6
Amanece en Samaná	1
Amor en toda la cara	1
Amor platónico	3
Apocalipsis Z: El principio del fin	1
As neves	8
Boboda	2
Caída libre	1
Calladita	2
Casa en llamas	3
Culpa Tuya	4
Desmontando a Lucía	1
Disco, Ibiza, Locomía	8
El 47	3
El aspirante	8
El bus de la vida	4
El campeón	4
El correo	3

Título película	Número de personajes en la película
El hoyo 2	2
El llanto	6
El rey Peret	5
El salto	3
Escape	1
Estación Rocafort	4
Faro	2
Hotel Bitcoin	1
Invasión	5
Isla Perdida	1
Justicia artificial	2
La abadesa	3
La casa	2
La familia Benetón	3
La Función	2
La habitación de al lado	1
La infiltrada	3
La mujer dormida	1
La restauración	1
La Virgen Roja	2
Las chicas de la estación	7
Los destellos	1
Los pequeños amores	1
Mala persona	2
Matusalén	7
Menudas piezas	5
NEGU HURBILAK	1
Nina	1
No puedo vivir sin ti	3
Norbert(a)	1
Odio el verano	2
Padre no hay más que uno 4: Campanas de boda	6
Palacio Estilistas	3
Pared con pared	1
Perspectiva	3
Pídeme lo que quieras	1
Políticamente incorrectos	3
Por donde pasa el silencio	2
Puntos suspensivos	1
Raqa	4
Reinas	1
Reir, cantar, tal vez llorar	2

Título película	Número de personajes en la película
Segundo premio	6
Ser o no ser	8
Sin instrucciones	2
Soy Nevenka	5
Sueños y Pan	3
Tratamos demasiado bien a las mujeres	2
Tú no eres yo	1
Un lugar común	2
Un paseo por el Borne	3
Un sol radiant	1
Total	**228**

Tabla anexo 1.2.

Título serie	Número de personajes en la serie
¿A qué estás esperando?	4
Amor	5
Asalto al Banco Central	8
Asfalt	3
Atasco	3
Ayla y los Mirror	11
Beguinas	12
Bellas Artes	4
Celeste	2
Cicatriz	2
Citas Barcelona	13
Clanes	7
Cristóbal Balenciaga	1
Desde el mañana	5
Detective Touré	1
Dieciocho	5
Dinosaurios despistados	1
El inmortal	8
El Marqués	3
Élite	13
En fin	3
Entrevías	3
Eva & Nicole	1
Express	6
Fuet	3

Título serie	Número de personajes en la serie
Galgos	2
Go! Azen	11
Hay algo en el bosque	8
HIT	11
Invisible	2
Irabazi Arte	12
Jo mai mai	9
La Academia	9
La ley del mar	5
La pasión turca	10
La que se avecina	5
La sombra de la tierra	6
La última noche en Tremor	2
Las abogadas	17
Las largas sombras	1
Las Pelotaris 1926	2
Les del traster	10
Machos alfa	1
Mamen Mayo	3
Mano de hierro	1
Marbella	1
Muertos S.L.	4
Ni una más	7
Nos vemos en otra vida	2
Nudes	15
Operación Barrio Inglés	7
Operación Marea Negra	4
Perverso	2
Querer	1
Rapa	4
Red Flags	12
Reina roja	2
Respira	5
Santuario	1
Segunda muerte	6
Serrines, madera de actor	3
The Head	5
Tierra de mujeres	2
Un nuevo amanecer	2
Una perra andaluza	9
Una vida menos en Canarias	4
Vintage	1

Título serie	Número de personajes en la serie
Yo, adicto	1
Zorro	8
Total	**362**

13

Referencias bibliográficas

- Albert Castillejo, L. (2021). Repensando el cuerpo gordo desde la filosofía de Michel Foucault: biopolítica, disciplina y género. *Investigación joven con perspectiva de género VI. Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género, 2021,* pp. 123-134. https://hdl.handle.net/10016/34303
- Álvarez Moreno, I., y Mora de la Torre, V. (2020). La representación de la discapacidad en las nuevas series de ficción españolas en las principales plataformas de video bajo demanda desde 2018. *Comunicación y Diversidad: Libro de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la AE-IC* (pp. 642-658). Asociación Española de Investigación de la Comunicación. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8042429
- Álvarez Ramírez, G. E. (2023). *El capacitismo, estructura mental de exclusión de las personas con discapacidad.* CERMI. http://www.convenciondiscapacidad.es/wp-content/uploads/2023/02/el-capacitismo.pdf
- American Psychiatric Association (1983). DSM-III. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Masson.
- American Psychiatric Association (1995). DSM-IV. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Masson.
- American Psychiatric Association (2014). DSM-5. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Editorial Médica Panamericana.
- Anderson, E., y McCormack, M. (2018). Inclusive masculinity theory: Overview, reflection and refinement. *Psychology of Men & Masculinities*, 19(4), pp. 547–561. https://medialibrary.uantwerpen.be/oldcontent/container2607/files/Anderson%20and%20McCormack%20(2016)%20Inclusive%20Masculinity%20Theory%20overview%20reflection%20and%20refinement.pdf
- Aparicio, E. (2023) Marica gordo-gordo marica .*Romero, T. (h)amor 8 gordo. Continta Me Tienes.*
- Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales (CIMA) (2025). *Informe Anual CIMA. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español*. https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2025/10/25_INFORME-ANUAL-CIMA-2024.pdf
- Barjola, N. (2018). *Microfísica sexista del poder*. Virus Editorial.
- Barlovento Comunicación (2025). *Informe de la industria televisiva 2024*.
- Beauvoir, S. D. (1949). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.

- Beiras, U. (2023, 1 de diciembre). Cómo el género fue una herramienta crucial de justificación y control del colonialismo europeo. *El Salto.* https://www.elsaltodiario.com/colonialismo/genero-herramienta-crucial-justificacion-control-colonialismo-europeo
- Blanco, L., y Marrón, N. (2024). La presión estética aprieta el acelerador. *El Periódico de España*. https://www.epe.es/especiales/presion-estetica-maquillaje-skin-care-sh/
- Bogaert, A. (2012). *Understanding Asexuality*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Bourdieu, P. (2002). La "juventud" no es más que una palabra. *Sociología y cultura,* pp. 163-173.Grijalbo, Conaculta.
- Briz, C. (2024). *Entrevista a Tatiana Romero: 'El mandato de delgadez está sobre todo inoculado en las mujeres, porque no podemos ser cuerpos indisciplinados*'. Confederación sindical de comisiones obreras (CCOO). Trabajadora, Nº 81. https://www.ccoo.es/noticia:686569--Entrevista_a_Tatiana_Romero_El_mandato_de_delgadez_esta_sobre_todo_inoculado_en_las_mujeres_porque_no_podemos_ser_cuerpos_indisciplinados
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica.
- Campbell, F. (2008). Refusing Able(ness): A Preliminary Conversation about Ableism. *M/C Journal*, 11(3). https://doi.org/10.5204/mcj.46
- Castro Roldán, L. (2021). Activismo gorde digital. La gordesfera como espacio digital donde se encuentra el activismo gorde. *Investigación joven con perspectiva de género VI. Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género,* 2021, pp. 33-42. http://hdl.handle.net/10016/33822
- Cea D'Ancona, M. Á., y Valles Martínez, M. S. (2021). *Aproximación a la población africana y afrodescendiente en España. Identidad y acceso a derechos*. Ministerio de Igualdad.https://www.igualdad.gob.es/wp-content/uploads/Aproximacion-a-la-poblacion-africana-y-afrodescendiente-_resumen_ejecutivo.pdf
- Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) (2025). *Encuesta 3501. Relaciones sexuales y de pareja*. https://www.cis.es/es/estudios/relaciones-sexuales-y-de-pareja?chartType=bar&crossType=cruceH&crossChartType=bar-horizontal&cuestionario=17947&muestra=26191&pregunta=653202&variable=1071767&cruce1=1075343
- Changing Faces (s.f.). (12 de marzo de 2026). *I'm not your villain.* https://www.changingfaces.org.uk/get-involved/campaign-with-us/i-am-not-your-villian/
- Christie, N. (1986). The ideal victim. *E. A. Fattah (Ed.), From crime policy to victim polic*, pp. 17-30. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-08305-3_2
- Clínica Universidad de Navarra (2023). Caracteres sexuales. *Diccionario Médico.* https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/caracteres-sexuales
- Cobeñas, P. (2021). Pensar la discapacidad para (re) pensar las escuelas. *P. Cobeñas, V. Grimaldi, C. Broitman, I. Sancha y M. Escobar (Coords.), La enseñanza de las matemáticas a alumnos con discapacida*, pp. 28-103. Editorial de la Universidad de La Plata (EDULP).
- Colás Bravo, M., y Castro Lemus, N. (2011). *Autoimagen corporal de los adolescentes: investigación desde una perspectiva de género*. Universidad de Sevilla
- Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (CERMI) (2024). Juventud con discapacidad en España 2024. Informe de situación. *Colección Inclusión y Diversidad. Número 39.* https://back.cermi.es/catalog/document/file/59cs1-juventud-con-discapacidad-en-espana-2024---inclusion-y-diversidad-39---accesible-1.pdf
- Consejo de la Juventud de España (CJE) (2025). *Observatorio de la emancipación.* https://www.cje.org/observatorio-de-emancipacion
- Consejo de la Juventud de España (CJE) (2026). *Más allá del compromiso y la reacción: Narrativas sobre la igualdad de género entre la juventud en España.* https://drive.google.com/file/d/1W5HzM_0Ht1Eu0bLraTychOIi_IAj7oZE/view

- Conway, G. S. (2022). Differences in sex development (DSD) and related conditions: Mechanisms, prevalences and changing practice. I*nternational Journal of Impotence Research volume 35*, p. 46–50 (2023) https://doi.org/10.1038/s41443-022-00606-z.
- Crotta, C. V. (2021). Las dietas: dispositivos tecnológicos para el disciplinamiento de los cuerpos*. Revista INCLUSIVE, INADI, Vol. 4*, pp. 26-33.
- Dabashi, H. (2009). *Post-orientalism: knowledge and power in a time of terror.* Routledge.
- de Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction.* Macmillan Press. https://perio.unlp.edu.ar/catedras/comyeduc2/wp-content/uploads/sites/197/2021/05/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf
- Del Pino Diaz, D. (2024). Clases sociales, desclasamiento y crisis de identidad: el concepto de tránsfuga de clase. *Revista Colombiana de Sociología*, 47(2), pp. 213-233.
- Diamond, M., & Beh, H. (2006). Variations of sex development instead of disorders of sex development. *Archives of Disease in Childhood*. [Carta al editor] https://www.hawaii.edu/PCSS/biblio/articles/2005to2009/2006-variations.html
- Dirección General de Ordenación del Juego (2024). *Informe anual. Memoria de actividad del juego en España*. Ministerio de Derechos Sociales, Consumo y Agenda 2030. https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiNDllNDA0ZTAtZWJjMi00ZjdiLWI0NWYtYjhkMTQwYzZiYTI3IiwidCI6ImY2NTQwYWFiLTlkOWItNDBiNS05ODYzLTQ4YTllMWIyYjU4YyIsImMiOjI9
- Domínguez Ruíz, I.E. (2025). *Sexilio en España.* Ministerio de Igualdad. https://www.igualdad.gob.es/wp-content/uploads/2025/12/Sexilio-en-Espana_v3_digital.pdf
- Equipo Europa (2025). *Eurobarómetro de Juventud 2024: radiografía de las inquietudes y expectativas de los jóvenes europeos*. https://equipoeuropa.org/eurobarometro-juventud-2024/
- Eribon, D. (2019). *Principios de un pensamiento crítico*. El Cuenco de Plata.
- Europa Press/EFE. (2017***).*** *La Fiscalía señala que sólo el 0'01 % de las denuncias por violencia machista son falsas*. *El Mundo.* https://www.elmundo.es/sociedad/2017/09/05/59aec40022601d052f8b4574.html
- European Commission: Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology (2025). *The European media industry outlook: September 2025*. Publications Office of the European Union. https://data.europa.eu/doi/10.2759/0606593.
- European Union (2007). *La ciudadanía en acción: los programas en materia de juventud, cultura, sector audiovisual y participación ciudadana*. Euro-Lex. https://eur-lex.europa.eu/ES/legal-content/summary/making-citizenship-work-programmes-for-youth-culture-audiovisual-and-civic-participation.html
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Ediciones AKAL.
- Feixa, C. (Coord.) (2025). *Informe Juventud en España 2024, entre la emergencia y la resiliencia*. INJUVE. https://www.injuve.es/observatorio/demografia-e-informacion-general/informe-juventud-en-espana-2024-y-resumen-ejecutivo
- Fonseca Hernández, C. y Quintero Soto, M. L. (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica (México)*, *24*(69), pp. 43-60. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000100003&lng=es&tlng=es
- Fraser, N. (1990). Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, Nº 25/26 (1990), pp. 56-80
- Fundación ONCE (2025). Casi 3 de cada 100 jóvenes españoles tiene algún tipo de discapacidad. *Fundación ONCE*. https://www.fundaciononce.es/es/comunicacion/noticias/casi-3-de-cada-100-jovenes-espanoles-tiene-algun-tipo-de-discapacidad
- García-Santesmases, A. (2023). *El cuerpo deseado: La conversación pendiente entre feminismo y anticapacitismo*. Kaótica Libros.
- GECA (2023). Informe *Generación Z*. https://spainaudiovisualhub.digital.gob.es/content/dam/seteleco-hub-audiovisual/resources/pdf/GECA_Informe_generacion_Z.pdf
- Giddens, A. y Sutton, P. W. (2022). *Sociología: 9.ª edición*. Alianza Editorial.

- Goffman, E. (2012). *Estigma. La identidad deteriorada*. Editorial Amorrortu.
- Gómez Suárez, Á. (2009). El sistema sexo/género y la etnicidad: sexualidades digitales y analógicas. *Revista mexicana de sociología*, *71*(4), pp. 675-713.
- Gregorio Gil, C., y Gonzálvez, H. (2012). Las articulaciones entre género y parentesco en el contexto migratorio: más allá de la maternidad transnacional. *Ankulegi*, (16), pp. 43-57.
- Guerra, L. (2011). Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (50), 8 https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812011000200008
- Guerrero-Pico, M., Establés, M. J., y Ventura, R. (2017). El Síndrome de la Lesbiana Muerta: mecanismos de autorregulación del «fandom» LGBTI en las polémicas fan-productor de la serie «The 100». *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, (57), pp. 29-46.
- Guidot, A.G. (2022). *Estigmatización de las corporalidades gordas femeninas: Gordofobia "una herramienta odiológica de dominación"*. Diss. Universidad Nacional de Luján.
- Hall, S. (2015). Raza, el significado flotante (M. Espiñan Serrano, Trad.). *Intervenciones en Estudios Culturales*, (1), pp. 9-23. (Obra original publicada en 1995).
- Haraway, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Harding, S. (1998). ¿Existe un método feminista? En S. Harding (Ed.), *Feminismo y metodología: Debates teóricos fundamentales*, pp. 9-34. Alianza Editorial.
- Hartwig, S., y Pereyra, S. (Eds.) (2024). *Representaciones cómicas de la discapacidad: Entre inclusión y exclusión* (Vol. 8). Walter de Gruyter.
- Hatcher, E. (2021). Capacitismo y sanación mágica en la fantasía. *YA Hotline*, (113).
- Heilman, B., Barker, G. y Harrison, A. (2017). *La caja de la masculinidad: un estudio sobre lo que significa ser hombre joven en Estados Unidos, el Reino Unido y México: hallazgos clave*. Washington DC y Londres: Promundo-US y Unilever.
- Hoggart, R. (2013). La cultura obrera en la sociedad de masas. Siglo XXI.
- Holmes, M. (2011). The intersex enchiridion: Naming and knowledge. *Somatechnics, 1*(2), pp. 388–411. https://doi.org/10.3366/soma.2011.0026
- Instituto de la Juventud (INJUVE) (2025a). *Encuesta de Juventud 2023.* https://www.injuve.es/observatorio/demografia-e-informacion-general/encuesta-de-juventud-2023-ej-190
- Instituto de la Juventud (INJUVE) (2025b). *Informe Juventud en España 2024, entre la emergencia y la resiliencia. Resumen ejecutivo.* https://www.injuve.es/observatorio/demografia-e-informacion-general/informe-juventud-en-espana-2024-y-resumen-ejecutivo
- Instituto Nacional de Estadística (INE) (2026a). *Estadística Continua de Población 2025*. https://www.ine.es/dyngs/INEbase/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736177095&menu=resultados&idp=1254735572981
- Instituto Nacional de Estadística (INE) (2026b). *Edad media a la maternidad por orden de nacimiento.* https://ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=1579
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE) (2025). *Encuesta de Población Activa.* https://ine.es/dynt3/inebase/index.htm?padre=10904&capsel=10904
- Ipsos (2021). *LGTB+ pride 2021 global survey.* https://www.ipsos.com/en/lgbt-pride-2021-global-survey-points-generation-gap-around-gender-identity-and-sexual-attraction
- Jhally, S. (2009). *The codes of gender: Identity and performance in pop culture [Transcripción]*. Media Education Foundation https://www.mediaed.org/transcripts/The-Codes-of-Gender-Transcript.pdf
- Jones, S. C. (2024). Hey look, I'm (not) on TV: autistic people reflect on autism portrayals in entertainment media. *Disability & Society*, *39*(6), pp. 1484-1501
- Justicia Alimentaria (2026). *El asalto al cuerpo. La última frontera de la industria alimentaria.* https://justiciaalimentaria.org/wp-content/uploads/2026/02/I-Asalto-al-cuerpo-WEB.pdf
- Krafft-Ebing, R. (1999). *Psychopathia Sexualis.* Bloat Books.

- Levitt, P. (2010). Los desafíos de la vida familiar transnacional. Los desafíos de la vida familiar transnacional. *Grupo Interdisciplinario de Investigador@s Migrantes (Coord.), Familias, niños, niñas y jóvenes migrantes: rompiendo estereotipos*, pp. 17-30. Editorial IEPALA.
- Manso, V. D. (2016). La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, *1*(1/2), pp. 58-73
- Maquieira d'Angelo, V. (2008). *Género, diferencia y desigualdad. V. Maquieira d'Angelo (Ed.), Feminismos: Debates teóricos contemporáneos*,pp. 127-184. Alianza Editorial.
- Martin, J. P. (2022). 'Élite': ¿Por qué en la diversidad de la serie de Netflix no caben todos los cuerpos? *Fotogramas.* https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a39094005/elite-netflix-diversidad-cuerpos-no-normativos-carlos-montero/ [Consultado 3/03/2026]
- Martínez, L. (2020). *Utopía no es una isla*. Episkaia.
- Marx, K. (2001). *El Capital. Crítica de la Economía Política*, Tomo I, Ed. FCE, México.
- Masters, W. H. y Johnson, V. E. (2010). *The Human Sexual Response*. Ishi Press
- Mbembe, A. (2001). *On the Postcolony*. University of California Press.
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.
- Mcruer, R. (2021). *Teoría crip. Signos culturales de lo queer y de la discapacidad.* Kaótica Libros.
- Megías, I. (coord.); Orgaz, C.; García, M.C.; Amézaga, A. y Carrasco, C.L. (2021). *¿Qué nos jugamos? Análisis del juego off y online a partir de las experiencias y las autorrepresentaciones de las personas jóvenes dentro de contextos socioeconómicos, culturales y relacionales. Estudio comparado en Madrid y Vitoria-Gasteiz*. Madrid: Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud, Fad. DOI: 10.5281/zenodo.4494110
- Mercader, Y. (2013). *La juventud en el discurso cinematográfico nacional*. TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales, (40), pp. 215-234
- Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MCIU) (2025). *Sistema de información universitaria*. https://www.ciencia.gob.es/Ministerio/Estadisticas/SIIU/Estudiantes.html
- Ministerio de Cultura (2025a). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2024-2025*. Septiembre de 2025. División de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica. https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:f6d9b66a-ac72-4d89-8986-7f6c6e94aaa5/encuesta-de-habitos-y-practicas-cultures-en-espana-2024-2025.pdf
- Ministerio de Cultura (2025b). *Plan de Derechos Culturales 2025-2030.* https://planderechosculturales.cultura.gob.es/dam/jcr:6724d89c-cb41-49d8-bb15-15dbb7c268f9/dgdc-esp.pdf
- Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes (2025). *Enseñanzas de régimen general*. https://www.educacionfpydeportes.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/no-universitaria/alumnado/matriculado/2023-2024-rd.html
- Ministerio de Igualdad (2021). *Aproximación a la población africana y afrodescendiente en España.* Identidad y acceso a los derechos. https://www.igualdad.gob.es/wp-content/uploads/Aproximacion-a-la-poblacion-africana-y-afrodescendiente-_resumen_ejecutivo.pdf
- Ministerio de Sanidad e Instituto Nacional de Estadística (2023). *Encuesta de Salud de España ESdE 2023.* https://www.sanidad.gob.es/estadEstudios/estadisticas/encuestaSaludEspana/home.htm
- Ministerio de Sanidad (2025). *Base de Datos Clínicos de Atención Primaria - BDCAP.* https://www.sanidad.gob.es/estadEstudios/estadisticas/estadisticas/estMinisterio/SIAP/home.htm
- Missé, M., y Parra Abaunza, N. (2023). *Adolescentes en transición. Pensar la experiencia de género en tiempos de incertidumbre*. Ediciones Bellaterra.
- Monaghan, W. (2021). Post-gay television: LGBTQ representation and the negotiation of 'normal' in MTV's Faking It. *Media, Culture & Society*, *43*(3), pp. 428-443.
- Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. In *The sexual subject, pp. 22-34.* Routledge.
- Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA) (2025). *Informe ODA 2025: Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2024 en cine y televisión.* https://oda.org.es/investigacion/

- Ocoró Loango, A. (2010). Los negros y negras en la Argentina: entre la barbarie, la exotización, la *invisibilización* y el racismo de Estado. *La Manzana De La Discordia, 5*(2), pp. 45-63. https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v5i2.1518
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH) (2015). *Un paso de avance para la visibilidad de la intersexualidad y los derechos humanos.* https://www.ohchr.org/es/stories/2015/09/step-forward-intersex-visibility-and-human-rights
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2025). *Derechos culturales.* MONDIACULT 2025. https://www.unesco.org/es/mondiacult/cultural-rights
- Oyěwùmí, O. (2023). *La invención de las mujeres: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales de género*. Virus Editorial.
- Parra, L., y Zornoza, M. (2023). Nuevas tendencias en las representaciones audiovisuales: Personajes migrantes dentro de la comunidad LGTB+: El caso de "Smiley" (Guillem Clua, 2022). En *La palabra a través: Diálogos entre el pensamiento, la palabra y el cuerpo*, p. 2
- Paz, S. A. C., y Ramírez, B. P. (2025). Monosexismo y bifobia. Los hilos de la *invisibilización* bisexual. *Vivir y transitar en Ciudad Universitaria: diagnóstico participativo sobre*, *5*(2).
- Piedra, J. (2015). *Gays y lesbianas en el deporte: discurso de jóvenes universitarios españoles en torno a su aceptación*. *Movimento*, *21*(4), pp. 1067-1081
- Piñeyro, M. (2016). *Stop gordofobia y panzas subversivas*. Editorial Zambra.
- Platero Méndez R. L. y López Sáez M. Á. (2020). "Perder la propia identidad". La adolescencia LGTBQA+ frente a la pandemia por COVID-19 y las medidas del estado de alarma en España. *Sociedad e Infancias*, *4*, pp. 195-198. https://doi.org/10.5209/soci.69358
- Prego Nieto, M. (2018). *Comunidades fan bajo una perspectiva feminista. Revisión bibliográfica*. DOI: 10.13140/RG.2.2.20638.84807.
- Prensa RTVE (2024). 'HIT': Hugo conoce a Nora y se ve obligado a mediar en el grupo. *RTVE Comunicación.* https://www.rtve.es/rtve/20240729/rtve-hit-nuevo-capitulo-hugo-conoce-nora-obligado-mediar-grupo/16201595.shtml
- Priolo, M. (2012). *Los cuerpos de las imágenes; las imágenes de los cuerpos. El cine como productor y reproductor*. [Blog] Cuerposelocuentes.blog. https://www.cuerposelocuentes.blog/single-post/2016/10/06/los-cuerpos-de-las-im%C3 %A1genes-las-im%C3 %A1genes-de-los-cuerpos-el-cine-como-productor-y-reproduc
- Prisma (2024). *Asexualidad: Invisibilidad, discriminación y necesidad de inclusión legal*. [Libro blanco] https://prismaciencia.org/wp-content/uploads/2024/06/Whitepaper_PRISMA_ACES_2024.pdf
- Puar, J.K (2017). *Ensamblajes terroristas: el homonacionalismo en tiempos queer.* Bellaterra.
- Puar, J.K. (2022). *El derecho a mutilar. Debilidad, capacidad, discapacidad.* Bellaterra.
- Quijano, A. (1999). ¡Qué tal raza! *Ecuador Debate*, (48), pp. 141-152.
- Ramírez Díaz, M. (2025). *El rostro oculto de la violencia. Revisión sistemática sobre los retos del Trabajo Social Sanitario frente al consumo de pornografía en adolescentes*. Universitat Oberta de Catalunya (UOC). https://hdl.handle.net/10609/153127
- Reguero Ríos, P. (2026). Para qué sirve la IA de Musk: desnudos sistemáticos de mujeres, imágenes pederastas y contenido extremista. *El Salto.* https://www.elsaltodiario.com/tecnologia/estudio-grok-ia-musk-desnudos-sistematicos-mujeres-imagenes-pederastas-contenido-extremista
- Reis, E. (2021). *Bodies in Doubt: An American History of Intersex*. Johns Hopkins University Press.
- Rivas López, E. (2023). *InBIsible: Bisexual erasure and bisexual narratives in contemporary U.S. cinema* [Tesis doctoral, Universidade de Vigo]. InvestigO: Repositorio Institucional da Universidade de Vigo. https://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/4781
- Rodríguez, J.M. (2023). Política queer, borrado bisexual: la sexualidad en el nexo de la raza, el género y la estadística. *P. Ruiz Bravo y A. Pizarro (Eds.), Pensando el género. Lecturas contemporáneas*. https://

d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/105913400/JMR_Bisexualidad_-libre.pdf?1695584800=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DPolitica_queer_borradobisexual_la_sexua.pdf&Expires=1771852082&Signature=NRASsTMiuNYyuiYbukoJ1cE8lxfxdPBpXPSSiT6NbDFH-KqHAjO8OOWR-QES-9YKvhyRsIZ-ic49O7hp3hxzzCLHz3tOHX1rBnmAyt7nhqY~nvsRJ01cMIDoERSkTaxkdocBNc4sOhdftioRBTRsquaw5UAbfLuGz7JzwZm~jIe8EOR6Gqnne2C9hCtk~gSk0o2JM-PuZ9aWXrl9fOcHilA2P0p-37VT75NNXZM-FW58xafpChGs6dtjPge2cxR6ZDpDr-3wS5T0wN6CjXexEisJlt0w1YoWxI7aC0GbzUUMFEI-LPhfKoSDiSA6J~Wu8J4k1qujBSzL8lVaw6eF7Q__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA

- RTVE (2024). *La tercera temporada de HIT llega con nuevos personajes: conoce a los actores que se incorporan a la serie*. https://www.rtve.es/playz/20240717/hit-serie-nueva-temporada-personajes-capitulos-donde-ver/16189111.shtml
- Said, E. W. (2014). *Orientalism*. Vintage.
- Sanders et al. (2025). *Asexuality in the UK Public attitudes towards people who experience little to no sexual attraction*. Kings College London. https://www.kcl.ac.uk/news/asexual-people-face-ignorance-and-intolerance-in-uk-study-suggests
- Sembler R, C. (2006). *Estratificación social y clases sociales. Una revisión analítica de los sectores medios*. Naciones Unidas; CEPAL. https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/0bd833c6-cb03-481a-8dcc-701d37dccaca/content
- Serra, C. (Anfitriona) (30 de octubre de 2020). Los hombres de verdad tienen curvas #3 [Podcast]. *Los hombres de verdad tienen curvas*. La Casa Encendida Radio. https://radio.lacasaencendida.es/programas/los-hombres-de-verdad-tienen-curvas/
- Stryker, S. (2021). *Historia de lo trans: las raíces de la revolución de hoy*. Continta me tienes.
- Suárez Navaz, L. (2008). La perspectiva transnacional en los estudios migratorios: Génesis, derroteros y surcos metodológicos. *La inmigración en la sociedad española: una radiografía multidisciplinar*. Ediciones Bellaterra. pp. 911-939.
- Tejada, S. C., y Liarte Tiloca, A. (2022). Entre poemas y fanzines: problematizando experiencias gordo-odiantes desde un proyecto de extensión. *ExT: Revista De Extensión De La UNC*, *15*. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ext/article/view/39859
- Tejero Fernández, I. (2025). Representación de la diversidad sexual y de género en las series de ficción de Playz Comunicación. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, *23*(2), pp. 84-104 DOI: https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/article/view/28883
- Valenzuela, J. R. A. (1999). Gender Roles and Settlement Activities Among Children and Their Immigrant Families. *American Behavioral Scientist* (42), 720.
- Villegas-Simón, I., Anguo-Brunet, A., & Liu, K. (2018). Homofobia y recepción de personajes lésbicos en narrativas audiovisuales. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones" 11(1), pp. 90-109.* Doi: https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.5016
- VV.AA. (2025). *Pensar en les niñes, textos cuir para la abolición de les adultes y el capital.* Editorial Imperdible.
- Weber, M. (1962). *Economía y sociedad.* Ed. FCE, México.
- Wright, E. (1989). Reflexionando, una vez más, sobre el concepto de estructura de clases. *E. O. Wright (Ed.), The debate on classes*, pp. 11-23. Verso.
- Zurian, F. (2018). Representaciones LGTBIQ en la televisión de ficción española, de la Transición a Zapatero. *D. Ingenschay (Ed.), Eventos del deseo: Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*, pp. 243-261. Iberoamericana / Vervuert.

14

Nota sobre ODA

ODA es el Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales de España, en el cual se analiza la imagen que se proyecta de las personas LGBTIQA+, racializadas, con discapacidad o con cuerpos no hegemónicos en la ficción audiovisual española con el objetivo de impulsar un cambio y lograr medios más responsables y diversos.

Uno de los objetivos principales que tiene el Observatorio es contribuir a la sensibilización social y a la ruptura de estereotipos contra las personas LGBTIQA+, racializadas, con discapacidad o con cuerpos no hegemónicos para acelerar la concienciación sobre sus problemáticas y liderar un cambio cultural, además de promover en medios imágenes diversas y no estereotipadas que erradiquen prejuicios y actitudes discriminatorias.

Todo esto se logra mediante la elaboración de distintos informes, así como de la realización de labores de pedagogía y consultoría a distintos actores de la industria.

→ estudios

La representación de las juventudes en el audiovisual español

La necesidad de realizar un examen sobre la representación de la juventud en el cine y las series nace del potencial transformador del audiovisual. Su capacidad de influenciar los imaginarios sociales es innegable, sin embargo, tampoco hay que olvidar que también son los discursos sociales los que determinan qué es lo que se visibiliza en la ficción. ¿Aparecen las problemáticas que afectan a las juventudes en las obras que van destinadas a ese target? ¿Muestran su realidad aquellos personajes que buscan funcionar como un espejo de la misma? ¿Y la diversidad que existe entre la gente joven se encuentra realmente en pantalla?

A partir de estas preguntas intentamos entender la situación de la representación de las personas jóvenes en el audiovisual español. Mediante la recopilación de datos extraídos empleando la metodología de ODA y el análisis de Encuesta de Juventud 2023 del Instituto de la Juventud trataremos, no solo de contestar estas preguntas, sino proponer vías de cambio, con el objetivo de impulsar un audiovisual que represente a les jóvenes y que apele más a sus realidades.