

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Contexto	3
1.2. Objeto de estudio	3
1.3. Hipótesis y objetivos	4
1.4. Metodología	8
1.5. Estructura del trabajo	11
2. MARCO TEÓRICO	14
2.1. ¿Qué es “reportaje”?	14
2.1.1 Un género por definir	14
2.1.2 El equilibrio entre la creatividad y la credibilidad	16
2.1.3 ¿Interpretación o representación de la realidad?	17
2.2. La evolución del reportaje	20
2.2.1. Las “películas de actualidad” de los Hermanos Lumière	20
2.2.2. Los padres del género documental: Flaherty y Vertov	21
2.2.3. Del cine a la televisión	23
2.2.4 De la información al entretenimiento basado en hechos	25
2.2.5. El reportaje en la era digital	27
3. ANÁLISIS DE LOS RECURSOS NARRATIVOS Y EXPRESIVOS EN EL REPORTAJE TELEVISIVO ACTUAL.....	32
3.1. La muestra.....	32
3.2. Objetivos y metodología	37
3.3. Las variables	41

3.4.	La historia	46
3.4.1	Los personajes	47
3.4.2.	Los sucesos	49
3.4.3.	El conflicto	51
3.5.	El discurso	52
3.5.1.	El montaje	52
3.5.2.	El tratamiento de los planos	65
3.5.3.	El sonido	71
La voz	72	
Los ambientes	87	
Los ambientes	89	
3.5.4.	El grafismo audiovisual	93
3.5.5.	Los efectos digitales	100
Los efectos sonoros	104	
Las secuencias elaboradas	105	
Otros efectos digitales	114	
4.	CONCLUSIONES	117
5.	BIBLIOGRAFÍA	128

1.INTRODUCCIÓN

1.1. Contexto

Formar, informar y entretener han constituido tradicionalmente las tres funciones atribuidas al periodismo televisivo. Esta tríada ha servido de paraguas para calcificar los distintos géneros periodísticos y etiquetarlos como “informativos”, “interpretativos”, “de opinión”, “de entretenimiento” etc. Pero hoy en día asistimos a una auténtica hibridación de géneros que afecta tanto a su contenido como a su forma. Los límites entre la información y el entretenimiento se desvanecen, así como lo hace también la frontera entre la realidad documental y la ficción. En consecuencia, se han creado nuevos conceptos como el “*info-entertainment*”, el “docudrama”, el “docu-soup”, el “documentaje” etc.

Entre otros factores, esta redefinición de géneros puede deberse a que, con la era de la digitalización, ha nacido una nueva cultura audiovisual, con una nueva forma de ver y hacer televisión, tal vez al servicio de una “cuarta” función prioritaria no tanto del periodismo como de las empresas mediáticas: la función de vender, de multiplicar los índices de audiencia. Con este objetivo mercantilista, la televisión ha creado nuevos productos cuyos lenguajes son próximos a la publicidad, los videoclips, los videojuegos y la ficción en general.

1.2. Objeto de estudio

En este contexto, nuestro objeto de estudio será uno de los géneros televisivos que más ha adoptado esta hibridación: el reportaje informativo. Un género que aún está buscando su definición: por una parte, reivindica su relación con el mundo real y, por otra, no puede separarse de su fascinación por la ficción.

Concretamente, analizaremos los recursos narrativos y expresivos que se emplean durante todo el proceso creativo del reportaje y nos centraremos especialmente en la última fase: la postproducción.

El motivo de delimitar este análisis a la fase de postproducción de los reportajes informativos está doblemente justificado. Por una parte, nos centramos en esta etapa porque éste ha sido el campo de estudio del Master que culmina en esta tesina; un Master que nos ha permitido contar con una serie de conocimientos teóricos y prácticos aplicables como instrumentos de análisis en esta investigación. Por otra parte, es en la fase de postproducción donde se desarrolla especialmente la utilización de las herramientas digitales, las nuevas tecnologías que han revolucionado el discurso audiovisual.

También hay dos razones por las que hemos elegido como objeto de estudio el reportaje informativo, y no otros géneros de ficción. Una responde a mi perfil – Licenciada en Periodismo- y mi experiencia profesional – más de trece años realizando reportajes de televisión como guionista, editora y reportera- que me aportan inquietud y también ciertos conocimientos y reflexiones sobre el tema. La segunda es la escasa investigación existente sobre la fase de postproducción aplicada al reportaje informativo.

1.3. Hipótesis y objetivos

El objeto de esta tesina se centrará en estudiar cómo la fase de postproducción puede contribuir a potenciar o a enturbiar algunos de los objetivos fundamentales del reportaje: transmitir la información con claridad, atrapar y mantener la atención del espectador y evocarle emociones. Del mismo modo, intentaremos establecer la relación que debe haber entre la planificación, el rodaje y el montaje para conseguir un mismo estilo y coherencia en el discurso.

Paralelamente, abordaremos la relación de coherencia que debe existir también entre la forma y el contenido del reportaje. Estudiaremos esta interacción entre el “qué” y el “cómo” partiendo de la base de que el reportaje pretende ser una representación de la realidad y tomando como perspectiva dos hipótesis:

- 1) Cierta uso de algunos recursos narrativos y expresivos alteran el contenido y restan claridad, verosimilitud y credibilidad a la historia. En consecuencia, el reportaje pierde valor informativo.
- 2) En cambio, otros usos formales de la imagen y del sonido están al servicio de la historia, ayudan a explicar y redundar en el contenido del reportaje, a la vez que potencian su creatividad y atractivo.

El objetivo final es definir cuáles son unos y otros usos aplicados en la fase de postproducción. Demostraremos que es posible ser creativo en el discurso sin menoscabar la claridad y verosimilitud del contenido. Nuestra tesina se dirigirá a ese punto de equilibrio entre la creatividad y la credibilidad.

Para abordar los rasgos de creatividad del reportaje, analizaremos estrategias propias del cine y del documental aplicadas al género televisivo. No podemos olvidar que el lenguaje de la televisión es heredero del lenguaje cinematográfico, el séptimo arte, ni que el reportaje comparte muchas características con el documental, un género concebido por uno de sus padres, el realizador británico John Grierson (1966) como “el tratamiento creativo de la realidad”. Por tanto, por definición, el reportaje ya cuenta con un componente creativo importante en su génesis, que puede potenciarse durante la postproducción y que se ha visto alimentado por las múltiples posibilidades que ofrecen las nuevas herramientas digitales. El límite, como hemos apuntado anteriormente, es no perjudicar la claridad en la transmisión de la información.

“Por la esencia misma de la televisión, es decir el gran medio de comunicación de la mayoría, está claro que cualquier aproximación al arte y ensayo romperá la primera regla objetiva de obligado cumplimiento en el viejo oficio del reportaje: la claridad”.
(Artero, 2004:36)

Discrepamos con Artero Rueda en que “cualquier aproximación al arte” rompa la claridad del reportaje e intentaremos establecer qué tipo de “aproximaciones al arte” sí restan claridad al reportaje. Analizaremos cómo la forma le puede restar protagonismo al contenido y entorpecer la narración. Por ejemplo, en los programas de reportajes de todas las televisiones del mundo proliferan piezas audiovisuales con los mismos patrones: son un bombardeo de declaraciones breves, de imágenes, movimientos de cámara, grafismo audiovisual, sonidos y efectos especiales muchas veces injustificados desde el punto de vista de la narración pero justificados desde la perspectiva de un discurso fresco y ágil conseguido a través de un montaje de ritmo rápido y espectacularidad sonora y visual. La historia se desdibuja, la información se pierde y es difícil identificar el enfoque, el punto de vista esencial del que parte todo reportaje. El contenido cede su protagonismo a la forma.

Por otra parte, con esta tipología de piezas conviven también los reportajes más clásicos, que siguen fieles al vococentrismo promulgado por Michel Chion y descargan el peso de la información en la palabra. En este caso, la voz *over* continúa siendo el factor que estructura nuestro modo de mirar y da sentido al mismo. En el siguiente apunte, estamos de acuerdo con Bill Nichols (1997:33) en que “las imágenes pueden fascinar pero también distraer. La fuerza productiva e interpretativa reside en las palabras.”. Esta consideración la habremos de tener en cuenta también durante la postproducción cuando justifiquemos por qué a una imagen se le añade un efecto especial o cuando tengamos que emplear recursos como subtítulos para hacer entendibles algunas palabras.

Otro aspecto considerable también en las decisiones que tomemos durante la postproducción es la relación que existe entre la realidad y la ficción en el propio concepto de reportaje. Como dice García Noblejas (5 citado por

León, 1998) “los reportajes son ficciones representativas de la vida real”. En la postproducción habremos de tener en cuenta, por ejemplo, que el sonido directo enraíza mucha con la realidad y hay herramientas para mantenerlo con una calidad óptima. Del mismo modo, ateniéndonos al componente de dramatización del reportaje, podremos optar por otros recursos más propios de la ficción que alejan al telespectador de la realidad pero consiguen emocionar, como la utilización de la música extradiegética. Para Don Hewitt, creador del programa *60 minutes*, este tipo de estrategias para evocar emociones es esencial para captar el interés del telespectador.

“La única posibilidad, real y verdadera, de que la pequeña pantalla se convierta en ese imán para la audiencia que los programadores ansían es que el reportaje, concebido como una historia y nunca como el desarrollo “enciclopédico” de un tema, transmita sentimientos”. (27 citado por Artero, 2004)

En este punto nos parece interesante establecer una relación entre “historia” y “argumentación”, dos conceptos recurrentes para definir el reportaje. Bill Nichols (1997:34) defiende que ante el reportaje “no nos preparamos para comprender una historia, sino para entender un argumento.” En esta cita hace alusión a los códigos narrativos y expresivos propios del reportaje que el espectador ya ha adquirido y que debemos conocer para usarlos durante la postproducción, por ejemplo, cuando incluimos grafismo audiovisual que ayudará a redundar en el contenido.

Pero esta argumentación sí puede mantener también la forma de una historia, de un relato audiovisual. Es el caso en que el reportaje sigue los cánones de la narrativa clásica aristotélica, es decir, donde se desarrolla el relato siguiendo la estructura de los tres actos, donde los personajes cobran vida dentro de los escenarios, donde hay protagonistas y tal vez antagonistas, donde el conflicto es el motor de las acciones que se suceden. En esta situación, el reportaje puede adoptar estrategias de la ficción en todas las fases de su proceso creativo: en la concepción, la planificación, el rodaje y también en la postproducción, donde el uso de los recursos narrativos y expresivos han

de ser coherentes con las etapas anteriores y han de respetar un límite: no poner en jaque la veracidad de la información.

En definitiva, estableceremos qué criterios se deben seguir durante el proceso de postproducción para realzar la claridad, el interés y la verosimilitud del reportaje.

1.4. Metodología

El corpus

El primer paso para conseguir nuestro objetivo es establecer un corpus de análisis que nos permita evaluar los recursos narrativos y expresivos que se emplean durante la postproducción en los reportajes informativos actuales. Entre los cientos de reportajes que se emiten a nivel internacional, hemos elegido seis que, como a continuación justificaremos, resultan representativos del universo objeto de estudio. Hemos delimitado nuestra muestra considerando los siguientes criterios de selección:

- 1) Son reportajes pertenecientes a programas específicos de reportajes de actualidad. Nos centramos en este tipo de pieza informativa porque es la que en mayor medida pretende la objetividad y, por tanto, nos permite desarrollar mejor nuestra finalidad: observar de qué modo esta sensación de objetividad se puede ver potenciada o mermada con las decisiones en la postproducción.
- 2) Estos programas se emiten hoy en las principales cadenas generalistas de España. Hemos delimitado el corpus a España por una cuestión de proximidad y conocimiento histórico.
- 3) Todos estos reportajes versan sobre un mismo tema: los problemas que genera la vivienda. Hemos considerado importante que todas las

piezas analizadas aborden un contenido igual o muy similar para poder comparar así los tipos de discursos: cuáles son coherentes y aportan valor añadido al a historia y cuáles, no.

Para realizar esta criba, primero hemos observado la parrilla de cada una de las cadenas generalistas españolas y hemos extraído los títulos de los programas dedicados exclusivamente a narrar la actualidad a través del reportaje. A continuación, hemos consultado la videoteca de cada uno de estos espacios con la finalidad de encontrar un tema que se repita en el mayor número de programas posible. Los problemas generados por la vivienda ha sido el tema en que han coincidido la mayor cantidad de programas y, por ello, el resultado final de este proceso han sido los siguientes seis reportajes:

- “Alquilados”, de *Callejeros* (Cuatro)
- “Alquileres”, de *Comando Actualidad* (TVE)
- “Amenaza de desahucio”, de *REC-Reporteros* (Cuatro)
- “Trobar pis”, de *30 minuts* (TV3)
- “Vidas hipotecadas”, de *Informe Semanal* (TVE)
- “Casas no tan baratas”, de *Repór* (TVE)

Las variables

De forma individual y comparada, analizaremos los recursos narrativos y expresivos empleados en el discurso audiovisual de estos reportajes que otorgan a la historia un determinado sentido, estilo, estructura y ritmo. Como ya hemos comentado, nos centraremos especialmente en la fase de postproducción, buscando siempre la relación entre el “qué” y el “cómo”, entre la historia y el discurso. El análisis se regirá por las siguientes variables:

LA HISTORIA				
Personajes	Escenarios	Tiempo	Sucesos	Conflicto

EL DISCURSO			
IMAGEN	SONIDO	EFFECTOS DIGITALES	MONTAJE
El plano: -tamaño -composición duración - movimiento	La voz: - <i>over/ off</i> - <i>speech</i> - entrevistas - diálogos	Efectos visuales	La continuidad
La secuencia: -orden -frecuencia -duración	La música: - diegética - extradiegética	Efectos sonoros	El ritmo
	Sonido ambiente	Grafismo audiovisual	Tiempo de la historia/ Tiempo del discurso

Realizaremos este análisis comparado de los recursos considerando transversalmente las siguientes variables:

VARIABLES TRANSVERSALES
Claridad en la transmisión de la información
Coherencia entre la historia y el discurso
Capacidad de captar y mantener el interés del espectador
Capacidad de crear un posicionamiento en el espectador
Verosimilitud y credibilidad de los contenidos
Innovación y creatividad en el discurso

Finalmente, podremos conseguir el objetivo final de esta tesina: hallar los criterios que definen ese punto de equilibrio entre la creatividad formal y la verosimilitud del contenido del reportaje. Y, concretamente, enumerar las técnicas y estrategias trazadas durante la postproducción que favorecen ese equilibrio.

Las fuentes

Para lograr unos instrumentos de análisis lo más precisos, variados, contrastados y rigurosos posible, hemos recurrido tanto a los conocimientos adquiridos durante el Master de Postproducción Digital, como a la lectura de obras y declaraciones de diferentes autores tanto de perfil teórico como de perfil práctico de todos los tiempos, cuya especialidad guarda una estrecha relación con el tema que nos ocupa: los recursos narrativos en el género del reportaje. Así, nos servimos de las reflexiones y experiencias de los padres del género documental Robert Flaherty, Dziga Vertov o John Grierson, de teorizadores de la cultura visual digital como Baudrillard, o del género documental como Bill Nichols, de periodistas, realizadores y docentes españoles como Jaume Vilalta, Bienvenido León o Javier Maqua, de grandes maestros del documental como Ken Burns o Anand Patwardhan, de reconocidos estrategas de la televisión hollywoodiense como Don Hewitt y un largo etcétera que queda reflejado en la bibliografía. Además, hemos entrevistado personalmente a periodistas como Carles Francino o a expertos del cine y de la televisión como Llorenç Soler para conocer su punto de vista respecto a cuestiones muy focalizadas.

1.5. Estructura del trabajo

Esta tesina consta de cuatro capítulos. El primero presenta el marco teórico donde estableceremos conceptos y términos que resultarán útiles en el análisis posterior. En este marco, trataremos cuatro puntos:

- Profundizaremos en la definición de “reportaje” aportada por distintos autores, tanto estudiosos como profesionales de la televisión. El objetivo será buscar un buen punto de partida que sitúe al reportaje como un género que campa en la realidad pero flirtea con la ficción. Un género que todavía busca una definición definitiva.
- Realizaremos también una mirada retrospectiva a la historia del reportaje cuyo germen se remonta al nacimiento del cinematógrafo y las primeras filmaciones reales de un minuto de los Hermanos Lumière que supusieron el primer cine de actualidad, pasando por el “cine ojo” de Dziga Vertov, o los primeros documentales de Robert Flaherty, hasta llegar a los reportajes informativos que hoy en día llenan horas y horas de parrillas televisivas. La finalidad será encontrar las estrategias narrativas que emergieron en los inicios del audiovisual y que continúan funcionando actualmente en el reportaje. Esta información nos permitirá cuestionar qué grado real de innovación y creatividad existe en los actuales reportajes televisivos que se auto etiquetan como “innovadores”.
- Llegaremos hasta la actualidad y esbozaremos las diferentes estrategias y recursos narrativos audiovisuales aplicados hoy en los reportajes televisivos, especialmente durante el proceso de postproducción. Observaremos de qué manera afecta el “cómo” al “qué”.
- Por último, nos centraremos en la figura del espectador educado en la actual cultura visual digital y en la forma en que decodifica el mensaje. El objetivo es resaltar de qué forma influye la manera de mirar en el modo de concebir y realizar un reportaje y viceversa.

El segundo capítulo constituye el corpus de análisis práctico de los recursos narrativos y expresivos usados durante la fase de postproducción en nuestra muestra. Para ello, nos serviremos de los conceptos teóricos expuestos en el capítulo anterior y de las variables, instrumentos y procesos expuestos en el apartado dedicado a la metodología. Finalmente, intentaremos valorar de qué forma las decisiones tomadas durante la postproducción han incidido en el grado de conocimiento y el grado de creatividad perceptible en cada una de estas piezas.

El tercer capítulo reúne las principales conclusiones de la tesina y el cuarto cierra este estudio con la bibliografía citada y de consulta.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 ¿Qué es “reportaje”?

2.1.1. Un género por definir

La palabra “reportaje” ya conlleva en su etimología gran parte de su definición como género informativo periodístico. “Reportaje” es un vocablo procedente del latín “*reportare*” que significa “traer o llevar, transmitir, comunicar o dar noticias”. Según el profesor Edgar Fernández, el reportaje televisivo es todo “relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto a tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano.” (Fernández, 1994)

Como género informativo, el reportaje debe estar basado en un tema actual, preferiblemente en algún hecho noticioso, profundiza en la noticia o la presenta desde nuevas perspectivas, se basa en la investigación, se apoya en la entrevista y es un formato flexible que aglutina en si mismo diferentes géneros como la nota, el perfil, el informe o la crónica. Es, por tanto, el género informativo más completo y en el que se trabaja de forma más creativa, personal y libre. Como dice Serván Herrerros (1992:88) “el reportaje se define por la profundidad con que trata los temas y por la originalidad con que los presenta”.

La historia o relato es esencial en muchos de los programas de reportajes de las grandes cadenas estadounidenses. Y entendemos por historia la estructuración de unas acciones que realizan unos personajes en unos escenarios concretos y cuya trama se desarrolla en un tiempo determinado. El ya citado Don Hewitt explica el que, a su parecer, es el secreto del éxito de audiencia de su programa televisivo *60 minutes*: “En vez de manejarnos con temas, nosotros contamos historias y organizamos las noticias como Hollywood organiza la ficción “(27 citado por Artero, 2004)

Es decir, la industria de Hollywood no sólo ha establecido una forma de hacer cine sino también una forma de hacer televisión, a la que también alude la profesora Soledad Puente (125 citada por Artero, 2004): “Los periodistas al informar cuentan historias y el método más apropiado para ello es el que combina, como la novela, los recursos propios del arte narrativo con los del arte dramático: el método Hollywoodiense”

En la misma línea, un documento interno de la cadena de televisión norteamericana NBC reza lo siguiente:

“Cada reportaje informativo debería, sin sacrificar su probidad y responsabilidad, mostrar los atributos de la ficción o el drama. Debería tener una estructura y conflicto, problema y desarrollo, acción creciente y acción decreciente, un principio, un medio y un final. Estos no son sólo los elementos esenciales del drama; son los elementos esenciales de la narrativa” (Berger, 1990: 120)

Esta cita menciona la necesidad en la historia del “conflicto”, un conflicto que debe ser fotografiado y constituir el motor de las acciones que se suceden en la diégesis y de la relación entre los personajes. Para autores como Eugène Vale, el conflicto es esencial para hablar de historia:

“Un relato sin lucha nunca puede ser dramático. Es un relato puramente descriptivo: un periodista va a un lugar, reporta, posiblemente también busca más datos en su centro de documentación y su resultado es una información muy completa pero no una historia. Porque en ella no hay conflicto, solo hay descripción. No hay meta, solo hay datos.” (24 citado por Artero, 2004)

A la hora de desarrollar dicha historia, el reportero habrá de saber utilizar los códigos y recursos narrativos y dramáticos en todo el proceso creativo sin olvidar que está haciendo periodismo, trabajando al servicio de la información.

2.1.2. El equilibrio entre la creatividad y la credibilidad

En su proceso creativo, el autor del reportaje cuenta con todos los recursos del arte de la narración en general y de la narración audiovisual en particular. Pero un mal uso de este abanico de posibilidades artísticas puede mermar la credibilidad del reportaje. Así lo observa el periodista Jaume Vilalta (2006: 33): “Somos artesanos, no artistas. Se da la paradoja de que, a medida que el cine intenta acercarse a la vida, los reporteros artistas intentan hacer cine en los programas de reportajes”.

En este mismo sentido, en una entrevista personal (adjunta en el Anexo) preguntamos al realizador Llorenç Soler si el uso de ciertas técnicas o estrategias de la ficción en los reportajes informativos puede, en algún caso, alterar también la percepción de credibilidad en el espectador. Y ésta fue su respuesta:

“Todo exceso formal puede ser nefasto (...) Los reportajes y documentales se sirven del lenguaje cinematográfico, pero siempre adaptado a las exigencias del tema y del guión. A veces este lenguaje es excesivamente sofisticado y ampuloso para determinados temas, y ello no creo que haga ningún favor a la credibilidad del mensaje. Cuando hacemos reportajes y documentales estamos haciendo también CINE, no lo olvidemos.”

Establecer qué se entiende por “exceso formal” en detrimento del contenido es uno de los objetivos que abordaremos en el posterior análisis. Estudiaremos qué técnicas de la fase de postproducción favorecen que un reportaje sea más creativo y original en su enfoque y en su discurso, sin menoscabar la claridad.

“La materia prima del reportaje es la realidad y el resultado es un espejo de la misma. Queda espacio para la originalidad, pero el periodismo no admite que la transmisión del mensaje sea ambigua ni equívoca.” (Vilalata, 2006)

Jaume Vilalta observa también que los reportajes “han de estar dotados de una unidad de contenido perfectamente inteligible según los códigos audiovisuales asumidos por el público”. Si estos códigos se rompen, se corre el

riesgo de perder credibilidad. En nuestro análisis también observaremos los códigos clásicos que se introducen durante la postproducción para organizar el contenido (las funciones sintácticas del grafismo audiovisual o del tipo de transiciones, por ejemplo) así como la introducción de otros nuevos que pueden distraer la atención.

En conclusión, aunque podemos explorar en los códigos y buscar formas creativas en la elaboración del discurso, hay que ser siempre fiel a la realidad de los hechos. Así lo expresa el autor de documentales, Ken Burns (10 citado por Goldsmith, 2003): “La historia es maleable; los hechos, no”.

2.1.3 ¿Interpretación o representación de la realidad?

La objetividad no existe; esta es una de las frases reiteradas por varios profesores que más recuerdo de mis primeras clases de Periodismo en la Universitat Autònoma de Barcelona. Tras mi experiencia profesional en el campo de la televisión, podría matizar que no existe la objetividad como resultado, pero sí puede existir – o sí se puede pretender- la intención de ser objetivos y conseguirlo con un mayor o menor grado de acierto. Añadiría también que, para que un reportaje sea creíble, más incluso que ser objetivo, debe parecerlo. Y esta apariencia de objetividad está también en las formas, en el discurso narrativo que analizaremos a posteriori en este trabajo.

Todo reportaje es una percepción subjetiva ya que parte de un punto de vista, el de su autor, quien firma su propia obra. Por tanto, siempre hay una perspectiva personal, aunque existen diferentes niveles de subjetividad. En todas las fases del proceso creativo, el reportero está decidiendo qué parte de la realidad quiere retratar y cuál quiere ocultar, a qué fuentes prefiere dar voz y a cuáles no, qué hechos quiere subrayar etc. Coincidimos con el director de documentales John Willis en que el reportaje es siempre una interpretación de la realidad:

“Cada plano que filmas, cada ángulo de cámara que eliges durante el rodaje y cada corte que haces durante el montaje son fruto de una decisión personal (...) Es como si le dijeras al público: “Esto es lo que me ha ocurrido, lo que he encontrado, lo que he visto, aquí tienen la historia que he interpretado para ustedes”. Cualquier documental es forzosamente una visión parcial”. (154 citado por Goldsmith, 2003)

El documental es un género que comparte muchas características con el reportaje, como veremos a lo largo de este estudio. Por ello, muchas de las aportaciones de autores de documentales van a ser interesantes para el propósito de esta tesina. Así, destacamos una visión temprana procedente de uno de los padres de este género, Robert Flaherty (21 citado por Pancorbo, 1986): “En el documental se fotografía la realidad, pero por yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella”

Otros autores aluden al reportaje no como interpretación sino como “representación de la realidad” (Nichols, 1997) o incluso como “espejo de la realidad” (Vilalta, 2006). A estas definiciones cabría añadirle el matiz de Flaherty (21 citado por Pancorbo, 1986): “el documentalista debe infundir a la realidad un sentido dramático.”

Ya en 1937, Robert Flaherty afirmaba que el documental está caracterizado porque se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar; y en el proceso de selección, ésta se hace con el material documental, persiguiendo en todo momento la verdad. Pero siempre hay un encuadre y un director de escena que le otorga ese sentido dramático a la pieza.

En una docena de entrevistas realizadas a reconocidos autores de documentales por Goldsmith, ninguno de ellos habla de objetividad sino de otros conceptos como “honestidad”, “fidelidad”, “verosimilitud” o “sinceridad”. Compartimos la idea del documentalista Ken Burns de que esa “sinceridad” debe empezar con uno mismo: “Tienes que ser sincero contigo mismo, saber que tienes algo que decir y ser fiel a esa voz que tartamudea unas veces y grita con fuerza en otras.” (19 citado por Goldsmith, 2003)

En resumen, desde sus orígenes, tanto el documental como el reportaje han tenido en cuenta que su punto de partida es la realidad. “El documental es para mí sinónimo de vida real”, explica con contundencia el autor de documentales Wu Wenguan (146 citado por Goldsmith, 2003). Tanto es así que el director de cine K. Kieslowsky afirma algo tan definitivo como esto: “Dejé el documental porque lo más importante de la vida es demasiado íntimo para filmarlo.” (Citas bibliográficas de Gaztambide).

Como veremos en el análisis posterior, en la actualidad existe precisamente esa tendencia a mostrar esa realidad, lo más íntimo de la vida y la máxima emotividad en los reportajes. El llamado *Realty* ha calado profundamente en este género informativo provocando en ocasiones, como veremos, una ficcionalización de la realidad en aras del dramatismo del relato y en detrimento de su credibilidad.

2.2. La evolución del reportaje

La historia del reportaje audiovisual está marcada por la aparición de las nuevas tecnologías y por el peregrinar de este género a través de diferentes medios: desde la prensa escrita, hasta el cine, la televisión o Internet. Esta trayectoria determinará, como veremos, la evolución en el uso de sus recursos narrativos y expresivos.

El reportaje es un género periodístico que se origina en la prensa escrita. Apareció por primera vez en 1880 en el periódico británico *Pall Mall Gazette*, a raíz de una investigación realizada por algunos de sus periodistas sobre la trata de blancas en Londres. Es decir, desde su concepción, la palabra es el recurso esencial del reportaje y la imagen adquiere sólo un papel complementario y prescindible, en forma de fotografías. Una característica que pesará en la forma de trabajar de los periodistas, cuando el reportaje dé el salto a la televisión y cargue las tintas de la información en la voz, omnisciente y omnipresente: voz en *over*, primero y una polifonía de voces *in* de entrevistados, después.

2.2.1. Las “películas de actualidad” de los Lumière

En el capítulo anterior, hemos definido el reportaje como un “espejo de la realidad”. Partiendo de esta base, el embrión del reportaje audiovisual nace en 1895, cuando los hermanos Lumière crean la tecnología que hace posible mostrar la realidad como en un espejo: el cinematógrafo, un invento capaz de reflejar las cosas aparentemente tal cual son y los procesos en movimiento. Su realismo superaba a cualquier otra representación icónica conocida hasta el momento.

En 1896, casi un centenar de camarógrafos de la empresa Lumière empezaron a recorrer el mundo cazando escenas reales de la vida. Eran una especie de películas de actualidad de un minuto de duración aproximadamente, de un solo plano a cámara fija, todavía sin montaje, que constituían un único

episodio. Se realizaron cerca de 750 filmaciones de temas muy variados: “El mercado de pescado de Marsella”, “Carga de los lanceros austríacos”, “Carreras de Melbourne”, “Escenas con góndola en Venecia” etc. Estas primeras películas tenían ya un marcado compromiso con la realidad y una clara vocación documental, rasgos propios también del reportaje.

2.2.2. Los padres del género documental: Flaherty y Vertov

Dziga Vertov y Robert Flaherty fueron los primeros en adoptar el género documental naciente y postular su esencia cinematográfica. Sus productos todavía estaban lejos de lo que años más tarde se identificaría como reportaje, pero algunos de sus recursos narrativos y expresivos siguen usándose actualmente en los reportajes televisivos, siendo vendidos incluso como “innovadores”

Dziga Vertov tuvo sus primeros contactos con el periodismo audiovisual con los noticiarios Kino-Pravda (Cine-Verdad), en 1922. En estas series, Vertov filmó todo tipo de lugares públicos, en ocasiones con cámara oculta y sin pedir permiso. Un recurso que actualmente se usa mucho en los reportajes de investigación.

Vertov promulgó la teoría del "cine ojo". Pretendía captar la verdad cinematográfica montando fragmentos de actualidad de forma que fuera posible conocer una verdad más profunda. Así lo explicaba Vertov (2 citado por Álvarez, 2010): “son fragmentos de energía real que, mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta mostrar un todo real”. Es la esencia del montaje.

Vertov experimentó con la velocidad de la cinta, las posiciones y el movimiento de la cámara. Esta idea de montaje acelerado y movimiento continuo es tendencia hoy en día en los reportajes televisivos. Vertov escribe (2 citado por Álvarez, 2010): “Soy un ojo fílmico, soy una máquina que os muestra

el mundo sólo como yo puedo verlo. No es mecanicismo, es reporterismo, lo importante es el documento y su inmediatez”. Cuando Vertov enunciaba esta frase, todavía no había nacido la televisión, el medio de comunicación que iba a aventajar a la prensa precisamente por su característica de la inmediatez.

Otro de los profesionales considerado uno de los padres del cine documental fue Robert Flaherty. En los años 20, Flaherty ya fue precursor del que después sería uno de los temas más controvertidos en el mundo del reportaje: la manipulación de la realidad. Con su película “Nanook of the North” (1922), Flaherty realizó la primera estructuración de la información entorno a un relato, comenzando a aplicar al género documental algunas técnicas que antes parecían reservadas para las películas de ficción. Con esta historia real de un esquimal llamado Nanook, Flaherty reconstruyó la realidad de acuerdo a las necesidades del rodaje. Un accidente fue el detonante: en un incendio se destruyeron los más de 10.000 metros de película que Flaherty había rodado sobre la vida del cazador y pescador que encarna a Nanook. Por ello, el director tuvo que volver al escenario de la grabación y recrear de nuevo las escenas, dirigiendo las acciones que debía realizar el personaje. Flaherty reconoció que necesitaba la acción del personaje como lógica que guiara el discurso. Un procedimiento que se continúa usando hoy en el rodaje de reportajes, especialmente cuando se toman imágenes de recurso de la vida cotidiana de los personajes. El rodaje ha de estar planificado y dirigido considerando también cómo se va a montar después. De no ser así, se pueden producir montajes incoherentes que entorpecen la comprensión, como veremos en el análisis posterior.

Además, para atraer la atención del espectador, Flaherty incluyó en su documental elementos de ficción, como presentar a los personajes como héroes, introducir acciones (siempre ocurre algo), suspense, escenas cómicas, momentos dramáticos y final feliz. Estrategias que siguen funcionando hoy en día.

2.2.3. Del cine a la televisión

Pero el término “documental” propiamente dicho fue atribuido unos años después a otro autor, John Grierson, quien dirigió varias obras y teorizó sobre este género. Mientras, el reportaje nacido en la prensa escrita había sido exportado al cine, evolucionando hasta el llamado noticiero filmico (*Newsreel*). Así empiezan a gestarse los reportajes audiovisuales, piezas que formaban parte de revistas cinematográficas que en España conoceríamos como NO-DO, en Alemania como UFA, o el GAUMONT en Francia, por ejemplo.

A mediados de la Segunda Guerra Mundial, el cine es el principal canal de información visual para un público ávido de saber lo que sucedía alrededor del mundo. En este contexto surge el reportero de guerra. Paralelamente, el documental se exhibe también en otros circuitos vinculados a ambientes culturales y políticos como universidades, asociaciones culturales o sindicatos. En estos círculos se gestan formas alternativas de concebir el documental, como la escuela británica en los años 30 o el *cinema-verité* francés en la década de los 50 que introdujo el concepto de *camera- stylo*. Consistía en grabar con la cámara en mano trazando un plano. Un recurso que hoy también se usa en el reportaje para aportar naturalidad y autenticidad, como veremos en nuestra muestra de análisis.

Pero en los años cincuenta llega la televisión y, con su implantación, el *Newsreel* entra en decadencia y el reportaje cinematográfico empieza a desaparecer. Por otra parte, el cine documental pasa a entrar en los programas informativos de las emergentes cadenas de televisión.

“Los creadores dejan de ser cineastas y pasan a ser periodistas. Se desvaloriza el documental como pieza artística y se refuerza como arma de información y conocimiento. En este momento se formaliza una ruptura entre el concepto de documental, como herencia de las corrientes estilísticas de la historia del cine, y este neogénero que se desarrolla en las redacciones de informativos de TV: el reportaje. Su naturaleza documental es la misma.” (Soler, 1997)

Puesto que se busca la claridad en la argumentación, estos primeros reportajes gestados en las emisoras reniegan casi totalmente de los recursos expresivos artísticos del cine que podrían enmascarar el contenido. Por tanto, el discurso será menos elaborado y este nuevo género preferirá adoptar metodologías de los noticiarios y, casi de forma improvisada y sobre la marcha, se irán generando sus propios recursos narrativos: uso de la cámara al hombro, estilo directo, evitar cambios de ritmo narrativo, evitar los silencios e incluir sonido en todos los planos (en voz en *off*, *over* o *in*), presencia del reportero a través de *speechs*, etc. Al mismo tiempo, es un género que trabaja al servicio de la inmediatez de la televisión, en muchas ocasiones para profundizar en algunas noticias o enfocarlas desde otras perspectivas más interpretativas. Debido a la celeridad con que han de estar finalizados los reportajes (suelen ser de periodicidad diaria o semanal), se acelera especialmente la fase de postproducción. El hecho de dedicar poco tiempo a este proceso también determinará un montaje poco elaborado y con cierta indefinición en los criterios para escoger técnicas y estrategias.

Todos estas formas de narrar del reportaje se inspirarán también en dos industrias: la publicidad y las series de ficción, como explica el documentalista John Willis (145 citado por Goldsmith, 2003).

“En la actualidad, la forma persigue el viejo recurso de “la cámara en movimiento”. Respecto al “canon a seguir” “la cultura audiovisual se estructura igual que las sectas destructivas: es decir, en forma de pirámide inversa. En la picota está la elite de los publicitarios que serían los que marcan el rumbo. En el segundo escalafón se encuentra todo ese poderoso mundo de la ficción que genera, cada año, toneladas y toneladas de tele comedias y series de ficción con las que enganchan millones de espectadores (...). Y en la base, la mayoría de redacciones de informativos para televisión que se mueven, nos movemos, al ritmo que se marca desde arriba.”

En definitiva, el reportaje adoptará en postproducción técnicas de las noticias, de los spots y de las series. Y, al mismo tiempo, su discurso también se establecerá influido por una nueva forma de “ver” que ha nacido con el lenguaje televisivo: “el tipo de observación distraída que progresivamente comenzó a caracterizar el acto de mirar la televisión presenta un vivo contraste

con el ver embelesado propio del cine destinado al gran público”. (Darley, 2002: 91)

Darley sostiene también que la televisión funciona como “un medio de transparencia, revelación y visibilidad inmediata”, pero no involucra al espectador en un juego de significados. Al contrario, fija un modo de recepción que Baudrillard describe como “fascinación animal”. Paulatinamente, el espectador de televisión es un receptor cada vez menos crítico y más pasivo, como explica Vilalta.

“Al espectador pasivo no se le prepara para ser ciudadano sino súbdito. Y buena parte de esa responsabilidad la tienen las empresas periodísticas que, a sabiendas, han ido deslizándose del periodismo al infoentretenimiento.” (Vilalta, 2006:42)

Bajo este concepto de “telespectador”, se pueden entender las formas de abordar la postproducción de muchos reportajes, a través de montajes de ritmo muy acelerado y un bombardeo constante de efectos sonoros y visuales, donde el objetivo no es tanto que el espectador comprenda una información- a veces resulta muy difícil- como entretenerle o, en términos de Baudrillard, “fascinarlo”.

2.2.4. De la información al entretenimiento basado en los hechos

Desde su aparición, la televisión demostró su gran poder de influencia como medio de comunicación de masas, un rasgo que indirectamente también iba a determinar la evolución del reportaje como formato audiovisual. El realizador Carlos López (2010:2) apunta como punto de inflexión un hecho acontecido en el 1953.

“1953, tres capítulos de la serie de documentales para la CBS “*Véalo ahora*” dirigida y presentada por Edward P. Murrow consiguen derribar al senador McCarthy, aunque no así a su política de “*Caza de brujas*”. Se confirma la televisión como un medio de gran influencia. Muchas empresas privadas quieren patrocinar espacios, pero, por supuesto, huyen de toda polémica, prefieren programas de entretenimiento más insustanciales.”

Es decir, pronto las empresas van a encontrar muy interesante invertir en televisión y, con ello, convertirán la publicidad en la principal fuente de financiación de las cadenas. Pero, como apunta Álvarez, las empresas prefieren anunciarse en programas donde no haya polémica política y eligen otros de carácter más liviano que acabarán convirtiéndose en los de máxima audiencia.

Mientras, la televisión seguía distinguiendo entre programas de ficción y programas informativos, en los que trataba que la información fuera, sobre todo, fuente de conocimiento sobre la realidad. Una tradición que muy pronto empezará a romperse. Para captar audiencia, también los espacios informativos comienzan a introducir recursos narrativos de la ficción y la información se “ficcionaliza”, como muy bien desarrolla el profesor Bienvenido León en su tesis sobre “La ficcionalización de la información” (1998)

“La creciente presión ejercida por los índices de audiencia está propiciando que el criterio supremo para juzgar la eficacia de los programas de noticias, reportajes y documentales sea su capacidad para entretener a la audiencia. Y esto, a su vez, hace que la frontera entre ficción y no-ficción sea cada vez menos precisa”

En palabras de la profesora Marcela Farré, entramos en la era de la neo-televisión: “una de las características de la neo-televisión es la indistinción de géneros, además de la hibridación o mezcla de formatos.” (2010: 24)

Muchos autores han estudiado este fenómeno, como Kilbon e Izod (1997), que hablan de *factual entertainment* (el entretenimiento basado en hechos). El *factual entertainment* producirá géneros híbridos – como el docudrama o el *docusoup*- con un discurso particular que usará técnicas que, en un principio, eran propias de la ficción, como ahora el uso de elementos dramáticos para trazar estrategias que evoquen emociones en el espectador.

“Cuando se busca el entretenimiento por encima de todo, el criterio de selección de temas para noticias, reportajes o documentales, deja de ser el de su interés para la audiencia como fuente de conocimiento sobre el mundo. Por el contrario, adquieren mayor importancia otras consideraciones, tales como el posible impacto de las imágenes y su capacidad para despertar emociones” (León, 1998)

Como afirma León, impactar y emocionar a través de las imágenes va a ser un objetivo fundamental que podrá potenciarse también a través de las herramientas y estrategias utilizadas durante la postproducción, como observaremos en nuestro análisis.

2.2.5. El reportaje en la era digital

La narrativa audiovisual también está determinada en gran medida por las tecnologías que abren nuevos abanicos de posibilidades a la hora de narrar historias. Es más, algunos autores y profesionales del medio otorgan un gran valor a las tecnologías como los instrumentos que incluso pueden marcar las reglas en la realización de las piezas audiovisuales.

“La nueva generación de documentalistas puede infringir las reglas, puesto que éstas están en ocasiones dictadas por la tecnología del momento; si la tecnología o las influencias cambian, tienes vía libre para saltarte las convenciones.” (154 citado por Goldsmith, 2003)

Partiendo de esta observación del realizador de documentales John Willis, podríamos afirmar que la llegada de las tecnologías digitales ofrece a los profesionales de la televisión una oportunidad para saltarse las reglas de la narración audiovisual vigentes hasta el momento. Pero esta opción entraña un peligro: la posibilidad de que se tambaleen los códigos compartidos entre el emisor y el receptor de información. Bajo este prisma, muchos autores matizan esta idea. Por ejemplo, para Ivor Yorke (1990:88), el límite está en la comprensión del mensaje.

“Durante años, la audiencia ha ido adquiriendo un conocimiento de la técnica audiovisual a través de lo que aparecía en el cine y en la pequeña pantalla, por ello no deben modificarse los esquemas establecidos a menos que el cambio suponga un aumento para la comprensión.”

Realmente, el uso de ciertas técnicas de postproducción digital sí ha facilitado un “aumento para la comprensión”. La mayoría de reportajes que analizaremos en nuestra muestra las usan al servicio de la claridad en la transmisión de la información. Con ejemplos prácticos, observaremos, por ejemplo, muchos usos de grafismo audiovisual que facilitan la síntesis, la esquematización, la redundancia y la comprensión del mensaje.

También analizaremos el nuevo ritmo acelerado en el montaje que se ha impuesto casi como tendencia. Una de sus inspiraciones puede ser la esencia misma de la televisión digital, que tiene un sentido diferente, personalizado e individualista. La digitalidad determinará una nueva cultura visual que influirá en todo el proceso creativo del reportaje. Baudrillard la describe de la siguiente manera.

“La digitalidad se encuentra presente en todos los mensajes, en todos los signos de nuestras sociedades. La forma más concreta en la que se percibe es la del test, la de la pregunta/respuesta, la del estímulo y la reacción ... vivimos según el modo del referéndum porque ya no hay ningún referente.” (106 citado por Darley, 2002)

Desde hace tres décadas, se vienen aplicando las tecnologías digitales en todas las fases de creación de las piezas audiovisuales, especialmente durante la postproducción.

En los años 70 aparecieron los generadores de efectos digitales y ordenadores para edición y a mediados de los 80 ya se consiguieron ciertos efectos multicapa en movimiento y con color. A partir de 1991 se dispuso de tarjetas gráficas para la edición por ordenador y actualmente la captación de imagen digital por CCDs y la edición digital están a la orden del día en todos los terrenos del audiovisual, incluido el reportaje.

Las tecnologías y herramientas digitales se están empleando sobretodo en las etapas de montaje y postproducción de los reportajes. Normalmente se monta con ediciones digitales no lineales que facilitan el trabajo y se economiza en tiempo, ya que posibilitan insertar, suprimir y desplazar planos y secuencias

enteras sin tener que rehacer todo el trabajo, como sucedía anteriormente con las ediciones lineales.

Esta ventaja también va a repercutir en la estructura narrativa del reportaje: el guión deja de ser “sagrado” y es mucho más flexible, puesto que el realizador y el periodista pueden hacer distintas pruebas y decidir sobre la marcha cambios en los tiempos o en el orden en que se narra la historia o se presenta la información. Pero esta flexibilidad puede generar muchas veces piezas caóticas donde se ha perdido el hilo conductor y la coherencia o donde se produce un bombardeo de información que eclipsa el que a priori fuera el mensaje o idea principal de un reportaje que casi ha dejado de ser “relato” audiovisual.

Las herramientas digitales también van a ser muy provechosas en los procesos de ficcionalización de la información. Con la ayuda de generadores de efectos y paletas gráficas se pueden conseguir casi todo tipo de imágenes virtuales para insertar sobre imagen real, con el fin de recrear acontecimientos pasados o procesos normalmente no visibles. Por ejemplo, los fondos virtuales fueron muy prácticos durante la Guerra del Golfo donde, por motivos de seguridad, los reporteros de guerra tuvieron que locutar sus *speechs* desde los hoteles, con un fondo de *chroma-key*. Desde entonces se ha extendido el uso de este recurso, restando también credibilidad a la pieza informativa, ya que el espectador puede desconfiar de si el reportero se encuentra realmente o no en el lugar de los hechos.

La posibilidad de crear de la nada o de manipular imágenes que ofrecen las herramientas digitales pone en entredicho un axioma del oficio de la televisión formulado por Artero Rueda (2004:50): “Una vez acabado el rodaje, la historia está en el material. Todo lo que el guionista sabe pero no ha quedado reflejado en el material rodado es como si no existiera, no formará parte de la historia.”

Con las opciones que ofrecen las herramientas digitales, esta observación de Artero podría matizarse. Los programas digitales de animación

y tratamiento de imagen como la multicapa permiten no sólo manipular el material grabado sino también crear material nuevo, virtual. Estas posibilidades creativas pueden contribuir a paliar el punto débil de la televisión, definido así por Vilalta (2006): “El dominio de la televisión es lo concreto y representable por la imagen; su punto débil son los conceptos abstractos y los fenómenos intangibles.”

Pero los efectos digitales tanto visuales como sonoros pueden alejarnos de la realidad, materia prima del reportaje y, en consecuencia, hacer peligrar la credibilidad del mismo. Aun así, actualmente muchos reportajes se aproximan a la estética del video-clip o incluso de los video-juegos: abusan de efectos, de planos detalle, presentan un montaje acelerado, con un ritmo muy rápido, continuos movimientos de cámara y transiciones espectacularizantes. Es lo que Soler, en una entrevista concedida para esta tesina, denomina el “lenguaje de los fuegos artificiales” que “puede atraer visualmente pero a cambio el discurso de los contenidos es más superficial”.

Baudrillard también habla de esta nueva cultura visual de la era digital, cuya esencia es la reproductibilidad extrema y sus consecuencias, la velocidad, el exceso y la sobreproducción de información o mensajes que se concatenan unos tras otros y ya no sirven a la causa del significado. Todas estas características las veremos perfectamente representadas en algunos de los reportajes de nuestra muestra a través del tratamiento audiovisual durante la postproducción. Según Baudrillard, los significados se difuminan y desaparece el tiempo del receptor destinado a la contemplación. Baudrillard (1983: 27) etiqueta esta era como “la era de la obscenidad”, en la que nada se deja a la imaginación y en la que, como consecuencia, la propia imaginación, junto con la memoria y el sentimiento, está desapareciendo rápidamente. En este contexto, nos parece muy interesante resaltar la siguiente cita de Baudrillard que, de algún modo y tal vez de forma inconsciente, parece que está guiando muchas de las decisiones que se toman durante el proceso de postproducción.

“Ante la pantalla se vuelve imposible cualquier tipo de contemplación. La función del mensaje ya no es proporcionar información, sino realizar pruebas y sondeos y,

finalmente, conseguir el control. El montaje y la codificación requieren en efecto, que el receptor construya y descifre siguiendo el mismo proceso por el que la obra fue ensamblada. La interpretación del mensaje sólo constituye, por lo tanto, una perpetua revisión del código.” (Baudrillard, 1983: 119)

3. ANÁLISIS DE LOS RECURSOS NARRATIVOS Y EXPRESIVOS EN LOS REPORTAJES TELEVISIVOS ACTUALES

3.1. La muestra

Cada día en el mundo se emiten cientos de reportajes procedentes de todas las cadenas de televisión. La tipología de estos documentos audiovisuales es muy variada, dependiendo de factores de diversa índole, por ejemplo: el estilo del programa donde se inserten, el público al que se dirijan, el día y franja horaria de emisión, el enfoque y el tema del reportaje, el presupuesto, la duración etc. En función de estos u otros condicionantes, se desarrollan modos de narrar muy distintos.

En España, si pedimos a una persona adulta que nos cite, de forma rápida y espontánea, un programa de reportajes, es muy posible que abunde una respuesta: *Informe Semanal*. Este es el programa de reportajes más veterano de este país que, con casi 40 años de historia, continúa en emisión actualmente en La 1 de TVE.

En cambio, si planteamos la misma cuestión a una persona joven, tal vez su respuesta sea otra: *Callejeros*. Este espacio de Cuatro tiende a duplicar la audiencia de *Informe Semanal* y se encuentra entre los programas de reportajes con mayores cuotas de *share* actualmente en España. Los dos son programas informativos de periodicidad semanal, aunque con un estilo y modo de representación de la realidad claramente diferenciado. Dentro de esta tipología, proliferan también una serie de programas de reportajes con carácter joven, ágil y dinámico (tipo *Comando Actualidad* y *Repór* de TVE; *REC-Reporteros* de Cuatro o *Reporteros* de Telecinco). Este es el tipo de espacio donde vamos a centra nuestra muestra: programas informativos de reportajes de periodicidad semanal. Por tanto, descartaremos los programas diarios donde el principal valor es la hipotética transmisión en directo (tipo *España*

Directo), ya que su periodicidad diaria dificulta una realización elaborada en el discurso audiovisual y nos resta elementos de análisis. También eliminamos de nuestra muestra los programas de reportajes temáticos, centrados en historias humanas morbosas que rozan o sobrepasan el sensacionalismo (tipo *Afterhours* o *El Cirujano de Cuatro*), puesto que no responden tanto al carácter informativo que pretendemos analizar.

Para delimitar nuestro campo de estudio estableceremos una criba geográfica, temporal y de contenidos, que permita realizar un análisis en paralelo de una serie de reportajes centrados en un mismo tema y correspondientes a programas que responden a diferentes estilos y modelos de representación de la realidad (según la taxonomía de Bill Nichols; vid. “Metodología”).

Para realizar esta selección, primero hemos identificado los programas específicos de reportajes de actualidad que se emiten hoy en día en las principales cadenas generalistas de España. A continuación, hemos navegado en la videoteca de cada uno de ellos para encontrar el contenido temático que se repite en el mayor número de programas. Tras esta búsqueda, obtenemos el tema de “los problemas generados por la vivienda”. Éste aparece en seis de los programas estudiados.

Descripción de la muestra

TÍTULO REPORTAJE	“Casas no tan baratas”
DURACIÓN	26' 04”
FECHA DE EMISIÓN	14-06-2010
SINOPSIS	Las colonias de casas baratas que se construyeron como viviendas para los emigrantes que llegaban a las grandes ciudades se han convertido en un gran atractivo para los constructores. Muchos de ellos ven en estas plantas bajas una oportunidad para convertirlas en chalets en pleno centro de la ciudad. Y sus actuales habitantes sufren la presión inmobiliaria.
PROGRAMA	<i>Repor</i>
CADENA	La 1- TVE
DIA/HORA EMISIÓN	Martes, 00.45h

TÍTULO REPORTAJE	“Alquileres”
DURACIÓN	1h 09’
FECHA DE EMISIÓN	11-01-2010
SINOPSIS	El año 2010 se convirtió en el año de los alquileres. Ante la falta de compradores, los propietarios alquilan. Pero la crisis ha disparado la morosidad inmobiliaria que afecta también a pequeños caseros “ahogados”. Por otra parte, tras la entrada en vigor del desahucio Express, miles de viviendas están pasando a manos de los bancos y miles de familias se encuentran en la calle de la noche a la mañana.
PROGRAMA	<i>Comando Actualidad</i>
CADENA	La 1- TVE
DIA/HORA EMISIÓN	Miércoles, 22h

TÍTULO REPORTAJE	“Alquilados”
DURACIÓN	35' 16”
FECHA DE EMISIÓN	13-02-2009
SINOPSIS	Los alquileres se han convertido en la gran salida a la crisis. La falta de compradores ha hecho que muchos propietarios opten por alquilar en lugar de vender sus viviendas. Aún así, examinando el mercado de alquileres, los precios han bajado como máximo un 10%. En ciudades como Madrid y Barcelona, se están pagando entre 300 y 400 euros por un simple dormitorio en un piso compartido.
PROGRAMA	<i>Callejeros</i>
CADENA	Cuatro
DIA/HORA EMISIÓN	Viernes, 23:45h

TÍTULO REPORTAJE	“Amenaza de desahucio”
DURACIÓN	50' 27”
FECHA DE EMISIÓN	07-06-2010
SINOPSIS	Durante el 2010, 180.000 familias se quedaron sin casa por no poder pagar la hipoteca. Este drama crece proporcionalmente al aumento del paro y afecta a casi el 40% de las familias españolas. En este contexto, las entidades financieras se han convertido en las mayores inmobiliarias.
PROGRAMA	<i>Rec- Reporteros</i>
CADENA	Cuatro
DIA/HORA EMISIÓN	Viernes, 01: 05h

TÍTULO REPORTAJE	“Trobar pis”
DURACIÓN	32' 37”
FECHA DE EMISIÓN	12-06-2005
SINOPSIS	Actualmente, la vivienda es un tema de preocupación general. Un tema poliédrico: para algunos, constituye un negocio; para otros, una preocupación vital y, para la mayoría, supone una necesidad cada día más difícil de satisfacer.
PROGRAMA	<i>30 minuts</i>
CADENA	TV3
DIA/HORA EMISIÓN	Domingos, 21.50h

TÍTULO REPORTAJE	“Vidas hipotecadas”
DURACIÓN	14' 52”
FECHA DE EMISIÓN	20-11- 2010
SINOPSIS	Las personas que tienen su vida hipotecada constituyen ya un nuevo grupo social que ha emergido resultado de la crisis y los impagos a los bancos. En España, la ley permite que las entidades bancarias puedan quedarse con la vivienda de quien no paga por la mitad de su precio y, además, seguir reclamando de por vida la deuda a las familias. Ante lo que consideran un drama, asociaciones de afectados presentaron en el Congreso una propuesta de modificación de la ley hipotecaria.
PROGRAMA	Informe Semanal
CADENA	La 1- TVE
DIA/HORA EMISIÓN	Sábados, 21:30h

3.2. Objetivos y metodología

Objetivos

Una vez delimitada la muestra, realizaremos otra acotación de nuestro objeto de estudio en función a los objetivos y razón de ser de esta tesina. Dado que este trabajo constituye la culminación del Master de Postproducción Digital, obviamente centraremos nuestro análisis en la etapa de postproducción. Analizaremos los recursos narrativos y expresivos utilizados intentando buscar los criterios, el por qué de cada decisión, fundamentados en la idea inicial y el enfoque del reportaje. Abordaremos la postproducción como una fase que ha de mantener una coherencia con las etapas anteriores del proceso creativo: la planificación y el rodaje. Y analizaremos de qué manera las técnicas y estrategias desarrolladas durante la postproducción pueden mejorar o empeorar un objetivo básico del reportaje: la claridad en la transmisión del contenido.

También estudiaremos de qué forma estos recursos pueden contribuir a que el reportaje logre mantener un equilibrio entre la creatividad y la credibilidad. Con este fin, observaremos de qué manera la postproducción puede mermar o potenciar dos aspectos fundamentales:

- El grado de verosimilitud del reportaje. Es decir, su forma más o menos fiel de retratar la realidad. La clasificación de modelos de documentación de la realidad de Bill Nichols nos ayudaran a detectar ciertas estrategias para acercarse al objeto social (vid: “Métodos cualitativos”).
- El grado de creatividad e innovación en el uso del lenguaje audiovisual. Para evaluarlo, será necesario analizar los recursos narrativos y expresivos utilizados y contextualizarlos en la historia del reportaje.

Método cualitativo

Para estudiar de qué forma el discurso puede restar o sumar protagonismo al contenido, observaremos el modo en que los reporteros intentan aproximarse al objeto social, a la realidad. Para ello, recurriremos a las cuatro modalidades documentales de representación de la realidad establecidas por Bill Nichols (1997:66): “Estas cuatro modalidades pertenecen a una dialéctica (...) en la que la credibilidad de la impresión de la realidad cambia históricamente”. Los cuatro paradigmas son los siguientes:

- **El modelo expositivo:** el narrador se dirige al espectador directamente con voces que argumentan acerca de la realidad, las procedentes de entrevistas y, como hilo conductor y criterio de autoridad, la voz omnisciente del comentario en *over*.

- **El modelo de observación:** el realizador apenas interviene y cede el “control” a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara, centrándose en la descripción exhaustiva de lo cotidiano. Se basa en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica.

- **El modelo interactivo:** el reportero interactúa directamente con su objeto social, otorgando al documento una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local. Se basa en la entrevista y la cualidad retórica dependerá de las cualidades de la personalidad de los sujetos.

- **El modelo reflexivo:** dirige la atención del espectador hacia el “cómo”, hacia el propio proceso de realización y las propiedades del texto. La representación de la realidad se convierte en si misma en el tema de meditación.

Como veremos, ninguno de los seis reportajes podrá encasillarse taxativamente en uno de estos cuatro modelos, pero sí mantendrán algunos rasgos de los mismos interesantes para interpretar el uso de los recursos narrativos y expresivos durante la postproducción.

Exploraremos la “base narrativa construida” (Nichols, 1997:50) que supone el reportaje como “representación” de la realidad. “La representación equivale a defender una postura de un modo convincente. Tiene que ver más con la retórica, la persuasión y la argumentación que con la similitud o la reproducción.” (Nichols, 1997:154)

Método cuantitativo

Los métodos cuantitativos también nos servirán para analizar de qué forma la postproducción enturbia o clarifica el contenido y de qué manera contribuye a dotarle de atractivo e interés de cara al espectador.

Tras la observación de los seis reportajes, comprobamos que todos ellos recurren a los testimonios de personas anónimas como fuente más o menos principal de la información que pretenden transmitir. Estas historias son esenciales para el contenido de las piezas y nosotros analizaremos de qué manera son orquestadas durante el montaje a través de distintos cuantificadores:

- El desglose de la pieza a partir de la fragmentación por personajes. Contaremos el número de personajes/ historias que ilustran cada reportaje.
- La duración de los totales de cada personaje. Mediremos también cuál es la duración media de las declaraciones.

Puesto que el reportaje es un género basado en el logo centrismo, cuantificaremos también “el peso” de la palabra en el resto de fuentes:

- La duración de las declaraciones de los expertos.
- La duración de los comentarios en voz *over*.
- La duración de los *speechs* o intervenciones de los reporteros.
- La duración de las pausas o intervalos con ausencia de palabra.

La relación entre todos estos parámetros nos permitirá evaluar aspectos como la estructura y el ritmo del reportaje, el nivel de profundidad de las historias, la dosificación de la información según las estrategias argumentativas y el grado de objetividad o subjetividad en el contenido.

Los procesos y elementos que se ponen en funcionamiento durante la narrativa audiovisual son muchos, así que también seleccionaremos los criterios que consideramos fundamentales dentro del enfoque de nuestro estudio. En cada uno de los reportajes analizaremos siete variables (vid. “Variables”). Este análisis se realizará transversalmente en dos sentidos:

- En paralelo, observando qué características comunes comparten los reportajes seleccionados.
- En contraste, comparando las principales diferencias entre los reportajes.

Tras calibrar todos estos aspectos, podremos valorar hasta qué punto el reportaje se acerca o se aleja de su definición de “espejo de la realidad” a través de la relación que establece entre el “qué” y el “cómo”.

3.3. Las variables

Las variables de análisis no van a ser otras que los distintos recursos narrativos y expresivos que se emplean en cada uno de los reportajes durante el proceso de postproducción y que citaremos al final de este apartado. Estas variables nos permitirán valorar de qué forma el discurso audiovisual influye en cuatro parámetros establecidos por Nichols.

1) El grado de conocimiento:

Analizaremos hasta qué punto las técnicas utilizadas durante la postproducción potencian el contenido y acercan al espectador al conocimiento de la realidad, de la información que se le pretende transmitir. En este aspecto, destacaremos un objetivo básico del reportaje: **la claridad**, un reto que también debe guiar el proceso de postproducción:

“La claridad tiene que ser una meta en la riqueza de la imagen, en el sentido de los encuadres, en la precisión y sencillez del lenguaje, en el orden del montaje y en los elementos gráficos y sonoros. Hay que tener muy presente cual es el ritmo de contemplación y comprensión que queremos que tenga el espectador. Esto se consigue asegurando una perfecta coordinación entre presentación formal y contenidos que no deje espacio a las ambigüedades y a la mala interpretación”. (Soler, 1997: 52)

2) El grado de conciencia de si mismo:

Estudiaremos si hay pretensión o no de hacer visible el discurso en todas las decisiones relacionadas con la postproducción (música, efectos, transiciones, ritmo, etc.), así como si existe coherencia en todas las etapas del proceso creativo para elaborar una estructura al servicio del contenido. En definición de D. Freeman, “la estructura es el esqueleto de la historia colocado de forma coherente” (citado por García, 1993). Esa coherencia ha de sumar a la hora de garantizar tanto la comprensibilidad como la verosimilitud del contenido.

3) El grado de comunicatividad:

En este aspecto, observaremos cómo ciertas técnicas ayudan a captar y mantener el interés del espectador o, por el contrario, distraen su atención. El mensaje televisivo es efímero y si no consigue impactar, se pierde con rapidez. Por tanto, algunos autores ya han intentado estandarizar ciertas estrategias narrativas en función a la escala de atracción del mensaje. Por ejemplo, las que establece Jaume Vilalta en su libro “El espíritu del reportaje” (2003). Según Vilalta, capta más la atención el movimiento que lo estático, la subjetividad sobre la objetividad, lo concreto sobre lo abstracto etc.

4) El grado de subjetividad:

Otro objetivo del reportaje es conseguir la identificación del espectador y provocar su posicionamiento. Para ello, hay que conectar con sus creencias, experiencias y sentimientos a través de un código y lenguaje compartido. En este aspecto, también será fundamental estudiar qué papel asumen los reporteros como intermediarios más o menos subjetivos y de qué forma se presenta a los personajes para lograr mayor o menor empatía con el espectador. Estas estrategias se esbozan en fases anteriores del proceso creativo, pero durante la postproducción también se pueden reforzar con ciertos usos de audio, video y grafismo, como comprobaremos.

En resumen, con el fin de medir estos parámetros, las dos variables madre serán la historia (el contenido) y el discurso (la forma) que componen el relato audiovisual del reportaje.

La historia

En nuestra muestra, analizaremos cómo se presentan durante la postproducción los principales componentes de la historia: los personajes, los escenarios, el tiempo, los sucesos y el conflicto. Pero centraran nuestra atención principalmente dos aspectos:

- **El papel del reportero/a**, valorando su implicación en la historia en función a su tipo de presencia en el documento audiovisual. Este valor nos empezará a marcar la sensación de objetividad o subjetividad del reportaje.
- Las historias que presentan los reportajes, basadas en testimonios reales (**los personajes**). Ya en el apartado del discurso, cuantificaremos el tiempo que se les dedica a cada uno de ellos, analizaremos la forma en que se desarrollan y la manera en que ciertos recursos narrativos y dramáticos consiguen dotarlas de mayor o menor sensación de veracidad.

El discurso

Toda historia requiere de un discurso o argumento que, en palabras de Aristóteles, es “la ordenación de incidentes, sucesos o episodios” (citado por García, 1993) En el análisis del discurso, observaremos las siguientes variables:

- **La estructura de la pieza**: estudiaremos si existe o no un hilo conductor claro, una continuidad temporal y cómo se dosifica la información generando mayor o menor grado de suspense y redundando en los datos principales.

- **El ritmo del montaje:** éste es uno de los valores con los que podremos determinar hasta qué punto el reportaje está concebido como un producto informativo que permite digerir la información e invitar a la reflexión del telespectador; o hasta qué punto se pretende solamente un producto de entretenimiento más próximo al video-clip.

- **El tipo de imagen y su tratamiento** en postproducción. En este apartado, observaremos tanto el tamaño y la composición de los planos para valorar su concepción estética, expresiva o simplemente informativa, así como su utilización durante el montaje como elementos descriptivos de la realidad. Analizaremos también el vector movimiento- de los planos y dentro de los mismos- y de qué manera el montaje se adecua o no a la realización prevista de la pieza.

- **El uso de grafismo audiovisual**, en forma de títulos, inter títulos o subtítulos. Veremos cómo este instrumento puede utilizarse tanto por su valor sintáctico como semántico, ayudando a separar bloques, a situar la historia en el espacio y el tiempo, a redundar en los datos informativos más importantes, a otorgar mayor realismo a una escena o incluso a dotar de más agilidad a la pieza por constituir un sustituto de una voz en *off* o en *over*.

- **El tratamiento del sonido.** En esta sección, estudiaremos las funciones expresivas, dramáticas o narrativas de la música diegética y extradiegética, así como el tratamiento de la voz (*over*, *off* e *in*) y el uso de los sonidos ambiente. Observaremos cómo el sonido directo es esencial para transmitir realismo y veracidad a la historia.

- **Los efectos digitales.** Identificaremos en qué momento del reportaje se introducen efectos visuales y/o sonoros y cuál es su valor (narrativo, expresivo o meramente estético). Estudiaremos especialmente los sumarios, las piezas más elaboradas durante la postproducción y donde es más usual el uso de estos efectos. Comprobaremos cómo éstas nos introducen ya en un tipo concreto de reportaje, en un modelo determinado de representación documental.

-

3.4. La historia

Como define Barthes (138 citado por García, 1993), “la historia es el principio absoluto de todo arte narrativo”. La historia de un reportaje puede tratar cualquier tema de interés social, político, económico, etc, generalmente vinculado a la actualidad. En esta tesina, la totalidad de los reportajes analizados constituyen en sí una historia marco dentro de la cual se entrelazan diferentes micro-historias. La historia marco es el tema de actualidad de interés social y económico que les ocupa: los problemas e incluso dramas que sufren hoy en España multitud de personas y familias a causa de no poder pagar su vivienda, agravados por la crisis económica y el paro. Según las reflexiones de Paddy Chayevsky, éste sería uno de los temas que él define como “temas televisivos” que triunfan, aquellos que se refieren al “maravilloso mundo de las cosas comunes” (150 citado por García, 1993). En este caso, corresponden al “maravilloso mundo de las cosas comunes” los problemas con la vivienda que, en mayor o menor grado, afectan hoy en día a gran parte de la población. Por tanto, el telespectador, que a su vez es un ciudadano/consumidor, a priori puede sentirse interesado por la cuestión central del reportaje.

Coincidimos entonces en alabar la elección del tema como idóneo como reportaje televisivo en estos momentos. Pero ahora el reportero o equipo de reporteros ha de intentar contar una gran historia con él.

“Una gran historia ha de ser atractiva y apasionante, reflejar lo que ocurre en la mente de los protagonistas aunque estos no lo verbalicen y avanzar paso a paso, creando expectativas, provocando curiosidades y reteniendo impulsos” (Vilalta, 2006).

Este objetivo esbozado por Vilalata no lo consiguen todos los seis reportajes analizados y algunos lo alcanzan de forma más satisfactoria que otros, como demostraremos a lo largo del análisis. Para contar la historia y mostrar la realidad, los seis han utilizado un mismo recurso muy frecuente en la narrativa televisiva: ilustrar a modo de ejemplo diferentes micro-historias humanas que se insertan dentro de la estructura general de la pieza y que pueden atrapar la atención del espectador o bien por identificación con los

personajes o bien por lo dramático o extraordinario del caso. Estas microhistorias presentan situaciones tales como sufrir desahucios, la dificultad de afrontar las hipotecas, vivir en pisos diminutos o en estado tercermundista, ser víctimas del *mobbing* inmobiliario, ser caseros de inquilinos que no pagan, vivir alquilados en pisos compartidos o en una habitación subarrendada, etc. Y al otro lado de la cruz, un par de estos reportajes muestran también la cara: personas que alquilan casas de lujo o inversores que se han enriquecido con el negocio de la vivienda. En ninguna de las piezas analizadas se pretende profundizar en un solo aspecto muy específico, sino que todas intentan establecer una especie de radiografía del mercado inmobiliario hoy en día, eso sí, siempre desde una perspectiva dramática, pesimista y poco alentadora. Como observaremos en el análisis del discurso, esta radiografía se verá representada mediante la elaboración de una estructura que presentará mayor o menor grado de claridad, coherencia, organización, creatividad y atractivo, dependiendo en gran medida de decisiones tomadas durante la fase de postproducción.

3.4.1. Los personajes

Los personajes protagonistas suelen ser **testimonios** que relatan en primera persona su caso particular. Este tipo de recurso, la narración en primera persona, aumenta lo que Bill Nichols denomina “grado de subjetividad” (grado en que experimentamos los pensamientos y sentimientos interiores de los personajes). Para realizar un buen *casting* de personajes, los reporteros y realizadores tienen en cuenta dos factores clave: la naturalidad y la sinceridad de los personajes a la hora de testificar. “La fuerza con que cuentan los ojos y la expresividad del ser humano cuando relata cualquier cosa con aplomo y sinceridad ante el objetivo de la cámara es el elemento narrativo más importante para la pequeña pantalla”. (Artero, 2004:112)

Así, en la muestra analizada, podemos deleitarnos con personajes muy potentes, como por ejemplo Estefanía, la joven nigeriana que relata su drama

en “Amenaza de desahucio” (REC- Cuatro). En cambio, encontramos también lo que en el argot televisivo llamamos “personajes planos”, como por ejemplo el joven matrimonio, Andrés y Eva, con el que comienza el reportaje de *Comando Actualidad* (TVE). En lo relativo a la postproducción, una declaración de un personaje potente podrá mantenerse más segundos en pantalla en voz *in* gracias a la fuerza de su propia capacidad expresiva. En cambio, un total de un personaje plano que, por su contenido, requiera una larga duración (más de 30”), necesitará cubrirse parcialmente con imágenes de recurso durante el montaje y dejar parte de su voz en *off* para agilizar el ritmo de la pieza.

Además de los protagonistas, en algunas de las micro-historias aparecen también **personajes secundarios**. A través de la duración de sus testimonios y la reiteratividad durante el montaje podemos identificar quién es protagonista y quién es secundario. En algunas ocasiones, el protagonista asume un papel de hilo conductor y acompaña al reportero a conocer otros casos, otros personajes que centrarán otras micro-historias. Durante el montaje, no podemos perder de vista este hilo conductor.

Otros personajes que intervienen en la historia son los que en Periodismo identificamos como **expertos o especialistas**, aquellos que aportan los datos y la información “objetiva”, es decir, los que sitúan las historias humanas en el contexto estructural y/o coyuntural del mundo real dotando de rigor, objetividad y credibilidad al documento audiovisual. Son los que, en terminología de Nichols, ayudan a aportar mayor “grado de conocimiento”. En este caso, se trata sobretodo de profesionales del mercado inmobiliario y financiero. El programa donde hay un mayor predominio de especialistas entre los entrevistados es *30 minuts*, el que mantiene un formato más clásico de reportaje informativo. Pero, en exceso, puede resultar demasiado densa y hacer descender el interés del espectador, como puede que ocurra en el mencionado reportaje. Pero no tiene porqué ser así.

Entre las piezas analizadas, hay una que consigue lo que consideramos un punto de equilibrio óptimo entre el “grado de conocimiento” (el que alcanzamos con las declaraciones de los especialistas) y el “grado de

subjetividad” (dado por los testimonios). Mantiene la esencia del periodismo (informar a través de fuentes acreditadas y contrastando la información), a la vez que “humaniza” todas las fuentes, incluso los expertos, a través del formato de la entrevista, como veremos cuando analicemos el tipo de planos utilizado. Nos estamos refiriendo al reportaje “Amenaza de desahucio” (REC- Cuatro).

Hemos dejado para el final el personaje más decisivo en el enfoque del reportaje: **el reportero/a**. Su papel – más o menos protagonista, más o menos visible, más o menos subjetivo- va a ser fundamental para identificar la modalidad documental de representación de la realidad. Puesto que el centro de nuestro análisis es la fase de postproducción, abordaremos el rol del intermediario transversalmente, cuando tratemos la función del narrador a través de los diferentes tratamientos de la voz (*in*, *off* u *over*) y cuando cuantifiquemos y valoremos su presencia en pantalla en el montaje final. Con estos parámetros podremos concluir también, en terminología de Nichols, “el grado de conciencia de si mismo”, del reportaje.

3.4.2. Los sucesos

En comparación con el mundo de la ficción, los sucesos en el reportaje no tienen porqué “suceder” de forma visible y audible. En gran medida son sólo relatados por sus protagonistas o las distintas fuentes de información (recordemos que el reportaje se basa en el logo centrismo).

Aun así, en todos estos reportajes sí hay sucesos y acciones- normalmente escenificaciones de vida cotidiana- que se sitúan en el tiempo propio de la televisión, el presente, el tiempo de la mimesis. En nuestra muestra, no existe ningún caso de *flash-back* (recreación de sucesos pasados) o *flash-forward* (simulación de sucesos futuros). En ambas situaciones, ciertos efectos digitales durante la postproducción ayudan a que el espectador comprenda que está ante una ficcionalización y un salto en el tiempo (de ellos hablaremos en el apartado dedicado a los efectos digitales).

Como apuntamos, los sucesos que acontecen en estos reportajes son recreaciones de “escenas reales”, algunas de las cuales sirven para presentar a los personajes en sus hábitos y escenarios de su vida cotidiana. Hablamos de simulaciones de acciones reales tales como freír un huevo, recoger a la niña en la puerta del colegio o tirar la basura. Para poder materializarlas, el realizador ha de dirigir a los personajes como si fueran actores, ha de ejercer cierto control o manipulación de la realidad. Pero siempre existe un vínculo con la realidad, como expresa el documentalista Errol Morris.

“Es evidente que están actuando para la cámara. Son plenamente conscientes de mi presencia y de que están actuando para mí del mismo modo en que un actor de una película de ficción lo hace para su director y para el hipotético público de su film. Existe así un elemento interpretativo en este proceso, pero también hay un elemento de realidad.” (105 citado por Goldsmith, 2003)

Durante la postproducción se contribuirá a reforzar este realismo si se opta por mantener el sonido directo o incluso potenciar algunos sonidos diegéticos concretos (por ejemplo, el aceite hirviendo en una sartén). En cambio, las acciones adquirirán un carácter dramático si se incluye una música extradiegética. En todo ello profundizaremos cuando tratemos el uso del sonido.

Otras veces, la ficcionalización de las acciones responde a un guión más elaborado donde sí hay una sucesión pautada de acontecimientos con el fin de hacer avanzar la historia y reforzar la argumentación. A modo de ejemplo: en *Callejeros*, mientras Sonia, la reportera, entrevista a Ana en su piso, ésta recibe una llamada de un posible inquilino con quien se citará y que, posteriormente, acudirá a su vivienda y será entrevistado por Sonia. Por supuesto, ninguna de estas acciones es casual y están pactadas de antemano en un guión. En el reportaje de *Callejeros* se usa con mucha frecuencia este sistema narrativo. El resultado es creíble si los personajes logran actuar con naturalidad y si la planificación en el rodaje es coherente con el montaje posterior, cuestión que ejemplificaremos cuando nos refiramos a las técnicas de montaje.

Por el contrario, a veces el azar entra en juego y sí se produce un conflicto real y espontáneo durante la grabación, que suele aportar atracción, a veces tensión y un valor añadido de autenticidad. Es el caso de la escena que se produce en el reportaje de *Repor* (TC: 03.10): durante la entrevista a un promotor, en la calle, pasa por delante del entrevistado una anciana que, ignorando la cámara, le interpela y se enfrenta a él creando un conflicto cuyo tema es precisamente el que centra la entrevista (el vallado de un solar). Como veremos más adelante, éste es uno de los casos en que la postproducción digital puede desempeñar un buen papel para “salvar” una escena que no posee niveles mínimos de calidad de audio. En este ejemplo concreto, se supera con la inclusión de subtítulos que permiten hacer inteligibles las palabras de la señora espontánea.

3.4.3. El conflicto

El motor de todos estos sucesos y argumentos, el que genera la relación entre los personajes y hace avanzar la acción, es el conflicto. Como bien afirmaba el guionista Michael Gaztambide (Taller de Guión- Campus de Gandia, octubre 2010), tanto en el cine como en la televisión, el conflicto ha de ser fotografiable. En este caso, el conflicto de todos estos reportajes es claro y perfectamente fotografiable: la vivienda. La forma de fotografiar este conflicto, tanto en la fase de rodaje como en la de postproducción, también marcará la diferencia en el estilo de cada reportaje y en el modo de acercarse a la realidad.

3.5. El discurso

Para conseguir una gran historia, hay que cuidar tanto el *qué* como el *cómo*, (la elaboración del discurso) para garantizar la eficacia comunicativa, es decir, que el mensaje llegue con claridad al telespectador.

En el contexto del reportaje informativo, el discurso escogido constituirá un modelo concreto de representación de la realidad. Como hemos explicado en la metodología, Bill Nichols define cuatro modalidades documentales de representación de la realidad: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo. Como explica Nichols (1997: 67), en todas ellas “los elementos de la narrativa, como una forma particular del discurso, y los aspectos del realismo, como un estilo de representación particular, impregnan la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria”. En nuestro análisis, estudiaremos de qué forma los recursos usados durante la postproducción ubican a cada uno de los seis reportajes de la muestra en un modelo u otro o en varios a la vez, y qué grado de coherencia mantienen respecto a las anteriores etapas del proceso creativo. Por otro lado, podremos calibrar también nuestro objetivo final: conocer el modo en que la postproducción mejora o empeora la claridad, credibilidad y atractivo del reportaje.

3.5.1. El montaje

Ya afirmaba Platón que “la narración debe tener un orden y una relación entre la parte y el todo”. Esta organización ya se ha establecido en el guión y se materializa de forma audiovisual con el montaje, una fase del proceso de postproducción esencial para otorgar sentido y coherencia al reportaje. Durante el montaje, se seleccionan, se ordenan, se miden y se yuxtaponen unos planos determinados con la finalidad de otorgar continuidad narrativa al relato audiovisual, crear un punto de vista, dirigir la mirada del espectador, provocar emociones y conseguir cierto ritmo. El resultado final será una estructura que deberá servir para exponer con orden y claridad el contenido.

La estructura

“La estructura es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo.” (Lehman, en citas bibliográficas del Taller de Guión de Gaztambide).

Como bien dice Lehman, un criterio básico para crear una estructura coherente, clara y atractiva es la selección de los acontecimientos.

“El acontecimiento se produce en un entorno, crea imágenes, acción y diálogos; arrastra energía de un conflicto y produce emociones tanto en los personajes como en el público. Pero la selección de los acontecimientos no se puede dejar en manos del azar o de la indiferencia, debe formar una composición.”

Los reportajes informativos de corte más clásico suelen presentar una estructura narrativa que responde a una secuencia lógica de la información donde se desarrolla el argumento de un tema con el orden de introducción- desarrollo- conclusión. Se limitan a organizar los datos o ítems informativos, redundando en el mensaje principal. Las imágenes y sonidos son mayoritariamente tomadas del mundo real. Este es el caso de los reportajes “Trobar pis” (30 minuts) y “Vidas Hipotecadas” (Informe Semanal).

En ambos, la introducción la desarrolla un presentador/a desde plató, con un formato de entradilla clásico: plano medio, fondo de *croma-key*, indumentaria formal y locución periodística. 30 minuts e Informe Semanal son los programas de reportajes más veteranos de la televisión en España, con décadas de historia en las parrillas de las cadenas públicas, TV3 y TVE, respectivamente. Los dos recurren a una imagen clásica y al criterio de autoridad del presentador-estrella para otorgar credibilidad a su producto, un aspecto en el que profundizaremos cuando analicemos el tipo de narrador.

En cuanto al desarrollo y el desenlace, también ambos reportajes recurren a la forma clásica de la alternancia entre comentarios en voz *over* y totales normalmente de larga duración (40” aprox.) procedentes de entrevistas,

principalmente de expertos, sin aportar ningún tipo de innovación en la forma. Como profundizaremos después, esta fórmula empieza a estar caduca en la actual cultura audiovisual digital en la que está “educado” el espectador de hoy.

En cambio, los otros cuatro reportajes analizados podríamos definirlos como más “modernos”. Son reportajes que se acerca más al realismo y/o al espectáculo audiovisual y, en algún caso, se alejan más del periodismo. Recurren en mayor medida a la dramatización y a la ficcionalización de la realidad y, en consecuencia, optan por una estructura más identificada con la del relato cinematográfico. En ésta se presenta y desarrolla un conflicto protagonizado por unos personajes protagonistas y antagonistas. En este modelo, más que buscar una sucesión de datos, se pretende identificar bien el conflicto, que es el motor de las acciones o acontecimientos que protagonizarán los personajes. También ahondaremos en ello en apartados posteriores pero presentamos un par de ejemplos que justificaremos después:

- El reportaje de *Callejeros* es un ejemplo claro de espectacularización de la información a través de un bombardeo de historias, imágenes y sonidos.
- El reportaje de *REC* es un ejemplo de relato audiovisual, con un personaje protagonista (la reportera), un conflicto claro (los problemas de vivienda) y un devenir de acontecimientos que ella protagoniza e hilvana, enlazando sucesivas micro-historias narradas en primera persona por sus protagonistas, personajes con los que ella misma interactúa con el objetivo de conocer casos reales y buscar datos y respuestas que puedan contextualizarse en el mundo actual.

Como veremos a lo largo de este análisis, “Amenaza de desahucio” (*REC*) es, a nuestro parecer, el modelo del equilibrio justo entre creatividad y credibilidad, entre forma y contenido. En este programa, la postproducción mejora la claridad del mensaje y otorga un estilo visual atractivo y moderno. En lo relacionado a la estructura, este reportaje consigue establecer un hilo conductor claro que teje la narración y ayuda a la organización de contenidos.

Así también logra delimitar un marco físico, psicológico o socioeconómico donde sucede la historia e imprimir un espíritu, es decir, el criterio profesional, estético y ético del equipo formado por el reportero, el realizador y el coordinador, que deben actuar de forma cohesionada para conseguir la coherencia entre el fondo y la forma. Incluso este metalenguaje, este trabajo en equipo, centra tres secuencias del reportaje.

El guión como base

Aunque el guión no es un elemento propio la fase de postproducción, es esencial realizar un breve apunte sobre él ya que es la base que guiará el montaje.

En palabras de Sid Field, “un guión es una historia contada en imágenes” (citas bibliográficas del Taller de Guión de Gaztambide). Esta premisa todavía no la tienen clara muchos reporteros que siguen centrando el guión de sus piezas en la palabra, sin contar con el poderoso papel de la imagen: las imágenes, acompañadas de sus sonidos naturales u otros efectos que pueden añadirse durante la postproducción, constituyen por si mismas un texto audiovisual.

Como afirma el guionista Michael Gaztambide, “sólo se debe escribir lo que se puede fotografiar” y, matiza, “sólo se puede fotografiar la superficie de las cosas” (Taller de Guión, EPSG, 2010). Se trata de un buen punto de partida para la elaboración de cualquier documento audiovisual que, a veces, desconsideran algunos reportajes como, por ejemplo, los que abusan de comentarios en voz *over* de larga duración (más de un minuto) que, durante la edición, “cubren” con cualquier imagen de recurso más o menos alusiva al contenido. Es el caso, por ejemplo, de “Trobar pis” (30 *minuts*), donde hay comentarios largos de voz *over* con infinidad de cifras y otros datos numéricos relacionados con el mercado inmobiliario que están “cubiertos” por la imagen de planos generales de edificios.

Es un ejemplo de cómo la palabra predomina sobre la imagen, que es un recurso imprescindible en el relato audiovisual pero que, en este caso, aporta bien poco a la narración.

La coherencia narrativa

Uno de los objetivos del montaje es mantener la coherencia narrativa o argumentativa del reportaje. Curiosamente, cierto mal uso de un avance tecnológico como es la edición no lineal puede poner en riesgo esta coherencia. El montaje no lineal aporta gran flexibilidad en el trabajo porque permite todo tipo de cambios en el orden y duración de los planos. Pero, en ocasiones, algunos montadores, normalmente para ajustar tiempos, “desmontan” con mucha facilidad el guión inicial, perjudicando la claridad y la coherencia. Esto sucede, por ejemplo, en *Callejeros*, donde se suceden e intercalan muchos personajes con totales muy cortos procedentes de entrevistas muy fragmentadas. Y, en ocasiones, el telespectador puede despistarse y perder de vista la continuidad de una historia. Es el caso, por ejemplo, de la historia de Sandra, una joven que busca un alquiler. Su caso se presenta en el TC: 00.25.38, a través de una secuencia donde Sandra habla con los responsables del Plan Joven de Madrid. A continuación, se inserta otra micro-historia de dos minutos de duración sobre una agencia que alquila chalets de alto estandig. Y, en el TC: 00.29.10, vuelve a aparecer Sandra, en una entrevista. En este caso, el intercalado de otra historia que no guarda ninguna relación con la de Sandra confunde y, cuando aparece de nuevo esta joven, puede ser difícil relacionarla con la que había mantenido la entrevista anterior unos minutos antes. En este ejemplo, comprobamos parte de los efectos negativos que expone a continuación Rosa Maria Ganga:

“Estas permutaciones de las secuencias o planos pueden ocasionar incoherencias narrativas o argumentativas y fallos en la focalización del punto de vista (ocularización) y del relato, pues si no se tiene claro desde el principio el tipo de focalización y, por tanto, quién controla el saber o la información en el texto documental, quién narra y desde qué posición, es difícil conseguir un producto homogéneo y coherente.”

La dosificación de la información

Tras la selección de la información hay que tomar también otra no menos importante decisión: cómo se dosifica para atrapar y mantener la atención del público. En términos de Nichols, este concepto podría entenderse como “grado de comunicatividad”. En este sentido, de nuevo el reportaje de la muestra que consideramos con un mayor grado de comunicatividad es “Amenaza de desahucio” (REC- Cuatro). En este reportaje el guión está muy bien articulado alrededor de un eje conductor claro: la reportera que va en búsqueda de la información directamente a la fuente (casos humanos y especialistas, de forma equilibrada). Además, en tres ocasiones se pone en contacto con otros miembros del equipo del programa para informarles y reflexionar sobre sus avances, haciendo transparente el medio y el discurso. El resultado final es una estructura circular que comienza con el planteamiento del conflicto (la reportera atiende una llamada telefónica de una persona que tiene un problema de vivienda) y termina con una conclusión (una secuencia de montaje que resume todo el trayecto).

Hay otros reportajes donde también es muy visible la forma de dosificar la información en un tipo de montaje acorde con el estilo del programa. Es el caso de *Callejeros* o *Comando Actualidad*. En ambos, diferentes reporteros se encargan de seguir la historia de diferentes personajes a través de la entrevista. En el montaje se suceden y a veces se alternan muchas historias de duración breve (en el caso de *Comando Actualidad* duran una media de 2'30") o muy breve (en *Callejeros* duran una media de 2').

En *Comando Actualidad* se pretende crear suspense otorgando carga dramática en el contenido, dosificando la información a través de una lógica temporal en la narración y dejando la declaración más contundente para el final. En cambio, esta estrategia no se aplica en *Callejeros*, donde la estructura es lineal, sin picos ni valles ni en cuanto a contenido ni en cuanto a la forma (el esquema es el de una reportera que entra y sale de distintas casas, saludando y despidiéndose de los diferentes personajes).

Otros reportajes también consiguen mantener el interés del espectador durante algunas secuencias concretas con la estrategia del suspense, dejando la respuesta en el aire el máximo tiempo posible. Es el caso, por ejemplo, de *Callejeros*, cuando un personaje de una de las historias, un casero desesperado porque no le pagan, llama dos veces al timbre de su vivienda ocupada por morosos para reclamar su pago. Mientras espera, se cruza con un vecino con quien habla brevemente sobre los misteriosos inquilinos. Hasta que llega la Guardia Civil (por una llamada de los morosos) y consigue entrar a la casa. Durante unos minutos se mantiene el suspense por saber si los inquilinos abrirán o no la puerta y si se producirá un conflicto entre ellos y el casero. A continuación exponemos cuatro de los planos que componen esta trama de casi tres minutos de duración



El modelo de representación de la realidad

Si el reportaje se basa en la realidad, su discurso narrativo es totalmente contrario a la misma ya que, durante el montaje, la realidad se fragmenta y se manipula según criterios previamente establecidos que guían el montaje *intra* e *inter* secuencias: la acción en función a la mirada de los personajes, la relación causa-efecto, la relación espacio – tiempo, la relación preguntas- respuestas etc.

A través del tipo de montaje (entre otros valores), podemos deducir la modalidad documental de representación de la realidad según las categorías de Nichols. Por ejemplo, tanto el reportaje de *Informe Semanal* como el de *30 minuts* responden a lo que Nichols denomina “**modalidad expositiva**”, el principal método de transmitir información desde los años 20. Este modelo se caracteriza sobretodo por dirigirse al espectador directamente, con voces que argumentan acerca del mundo histórico, haciendo avanzar el texto por la lógica de la argumentación al servicio de la persuasión y procurando la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. En esta modalidad, el montaje sirve para asentar y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial y temporal. De este modo, comprobamos que en ambos reportajes citados abundan los largos comentarios en voz over (oscilan entre 40” y 1’) cubiertos por planos recursos abiertos, muchas veces panorámicas de calles, edificios, bancos etc.

Con este recurso son los que más se alejan de la idea de realismo porque recurren poco a la dramatización de escenas reales. Sólo lo hacen para presentar historias humanas que introducen la temática. Entonces sí establecen un “tiempo de ficción” donde la conexión entre secuencias es la lógica causa/efecto. Por poner un solo ejemplo de ello, mencionaremos una de las historias del reportaje de *Informe Semanal*: es el caso de Luis, un hombre que está a punto de ser desahuciado de su casa por impago. En consecutivas secuencias, se muestra a Luis enseñando su casa y presentando su problema, las imágenes de archivo de una manifestación de vecinos en su apoyo, la

declaración de un especialista que explica qué es el desahucio Express y, finalmente, a Luis y su mujer empaquetando sus cosas para abandonar su vivienda. La historia de Luis es uno de los cuatro casos que se narran en Informe Semanal y que duran una media de 4' (en un reportaje cuya duración total es de 14' 52", menos de la mitad de *Callejeros*). Es decir, la profundización en las historias en *Informe Semanal* es mucho mayor.

La concatenación causa/efecto en el montaje se repite en la narración de muchas de las historias humanas que aparecen en todos y cada uno de los reportajes de esta muestra. En cuanto a este uso, todos ellos podrían situarse en esta categoría de “**modalidad expositiva**” en la forma de narrar algunas de estas micro- historias. Y el que consigue este efecto durante la totalidad del reportaje es “Amenaza de desahucio”, adoptando la estrategia del suspense narrativo. Desde el inicio, el espectador espera que el texto tome forma entorno a la solución de un problema o enigma, el que se le plantea a la reportera a la hora de abordar su misión: informar sobre el sufrimiento de muchas familias debido a los problemas con la vivienda.

Pero, como hemos apuntado con anterioridad, no podemos encajonar cada reportaje con una sola etiqueta. Por ejemplo, “Amenaza de desahucio” respondería también a la “**modalidad de observación**” en algunas de las características de este modelo. Esta forma de representar la realidad es lo que autores como Stephen Mamber describen como “*cinéma vérité*” u otros como Erik Barnouw consideran “cine directo”. En este modelo, el realizador no interviene y se cede el control a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara para conseguir el mayor efecto de realidad. Como veremos en apartados posteriores, ninguno de los reportajes de esta muestra responde fielmente a esta modalidad, tal vez porque en la esencia del reportaje está la fragmentación para conseguir la síntesis: hay que informar sobre muchas cosas en poco tiempo.

Sin embargo, sí hay algunos reportajes que consiguen un mayor realismo en su intento en aproximarse a esta perspectiva “de observación”.

Esta modalidad se basa en un montaje lineal, la narración cronológica de los hechos evitando al máximo los grandes saltos temporales y manteniendo la continuidad espacial y temporal para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. Este recurso lo intenta “Amenaza de desahucio” en la totalidad de su historia, siguiendo el recorrido de la reportera de un espacio a otro y de forma cronológica pero, por supuesto, introduciendo las elipsis necesarias para resumir las acciones y recurriendo al montaje para seleccionar las declaraciones más interesantes.

El reportaje “Alquileres” (*Comando Actualidad*), también pretende de algún modo esta impresión de tiempo real propia del documental de observación. Intenta narrar historias a través de un montaje de continuidad temporal y espacial, lo que propicia menor sensación de manipulación y mayor cercanía a la realidad del presente (lo que ocurre aquí y ahora). En el montaje se respetan largos planos secuencia de introducción y seguimiento de los personajes que intentan adentrar al espectador en su vida cotidiana. Un ejemplo son estos tres planos donde la reportera entrevista al personaje mientras éste realiza la compra.



Hasta ahora hemos esbozado características del montaje dentro de las modalidades de observación y expositiva de representación de la realidad. Pero hay una tercera categoría establecida por Nichols, la “**modalidad interactiva**” (el realizador y reportero interactúan con el objeto social), que en parte responde a los recursos narrativos del programa *Callejeros*. En la modalidad interactiva, la función del montaje es la de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, más allá de relaciones espaciales o temporales contiguas o no. Este es el caso de *Callejeros*, donde se suceden

de forma intercalada once historias corales en las que intervienen 29 personajes diferentes. Durante el montaje, la voz de la reportera siempre se mantiene en voz *off*, grabada como sonido directo, mientras vemos en pantalla al personaje entrevistado en plano secuencia y, si el total es demasiado largo, insertos de planos de recurso. Como explica Nichols, en esta modalidad el realizador lleva el texto más cerca del discurso que de la historia, y la reconstrucción es un ensamblaje de testimonios muy visible. En el caso paradigmático de *Callejeros*, esto se traducirá en un montaje de totales de corta duración que dotará de un ritmo muy rápido al programa.

La cuarta tipología establecida por Nichols es la “**modalidad reflexiva**”. Los reportajes de *Informe Semanal* podrían responder parcialmente a este tipo de representación de la realidad, donde se dirige nuestra atención al proceso de realización, al “cómo” se habla del mundo. El telespectador no se plantea hasta qué punto ve una imagen construida en vez de una porción de realidad. A diferencia de la modalidad interactiva, la reflexiva hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador, en vez de entre realizador y sujeto. Otros elementos de los recursos narrativos y expresivos nos permitirán profundizar más en este tipo de modalidad documental.

El ritmo

Estos ejemplos que hemos elegido como modalidad interactiva (*Callejeros*) o reflexiva (*Informe Semanal* y también *30 minuts*) contrastarán mucho en el concepto de ritmo, conseguido principalmente a través del montaje, entre otros recursos.

La unidad mínima de montaje es el plano, al que se le otorgará una duración determinada en función a varios criterios: su contenido (a mayor información requiere mayor tiempo de lectura), su funcionalidad (el caso de una declaración de un personaje a cámara) o su valor estilístico (su relación con el resto de planos).

Hoy en día existe la tendencia a rebajar a la mínima expresión la duración de los planos para crear montajes más dinámicos y evitar el tedio que provocan los planos largos. El ritmo rápido es un valor muy apreciado actualmente entre los realizadores de reportajes informativos. De todos es sabido que los documentales de animales emitidos al mediodía invitan a la siesta y consiguen muy bajos niveles de audiencia. Como antídoto, desde hace décadas los autores de reportajes se han propuesto acelerar el ritmo de sus piezas al máximo. En programas como, sobre todo, *Callejeros*, se ofrecen reportajes con un estilo de montaje vivo, ágil y dinámico. Este ritmo acelerado se consigue con planos más cortos, de corta duración, con movimiento en el interior del plano, con movimientos rápidos de cámara, con continuos cambios en el punto de vista, etc. Una tendencia que, como explica Soler en nuestra entrevista, tiene origen en la actual cultura visual digital:

“La cultura visual digital, video juegos y video clips en especial, han transformado el modo de ver y de hacer televisión. Sobre todo porque han acostumbrado al espectador a un ritmo narrativo acelerado, a base de un montaje muy dinámico y de movimientos de cámara constantes. Esta aceleración de la narrativa ha influido, a veces negativamente, en el lenguaje cinematográfico. Existen reportajes y documentales donde se agradecería un ritmo más pausado, que le permitiera al telespectador la posibilidad de pensar y asimilar el discurso visual.”

Este bombardeo de imágenes puede atraer la atención del espectador pero también contribuir negativamente al que hemos definido como objetivo fundamental del reportaje: la claridad informativa. Como hemos citado, es el caso de *Callejeros*. Su ritmo es trepidante: los planos y declaraciones son muy cortos y a lo largo de sus 35' 16" de duración, se suceden once historias donde aparecen 29 personajes diferentes con totales que, de media, no superan nunca los diez segundos. Esta estructura de montaje propicia un bombardeo total de información y muy escasa profundización en cada una de las historias. En este sentido, sería el reportaje menos dirigido ya que sólo presenta una especie de *collage* de la realidad donde el espectador se queda con lo que quiere o le da tiempo de asimilar.

En cambio, el ritmo de *30 minuts* es mucho más lento. El reportaje “Trobar pis” dura 32’ 37”, más o menos lo mismo que *Callejeros*, pero da la sensación de que es mucho más largo. En algo menos de tiempo, se narran casi la mitad de historias (seis) y aparecen once personajes, frente a los 29 que salen en *Callejeros*. La duración media de los totales de “Trobar pis” suele triplicar la media de “Alquilados”, 30” frente a 10”. Estos parámetros, junto con otros que analizaremos con posterioridad (música, tipos de planos, efectos digitales etc) contribuyen a crear un ritmo diferente para dos tipos de reportajes que situaríamos en los dos extremos de la muestra:

- “Alquilados” (*Callejeros*) resulta audiovisualmente atractivo por ser un bombardeo constante de imágenes y sonidos, pero se acerca más al videoclip, al entretenimiento, que a la información periodística clásica basada en la aportación de información de forma clara y objetiva. Tal vez gana en atractivo pero puede perder en credibilidad. Su grado de subjetividad es mayor que su grado de conocimiento.
- “Trobar pis” (*30 minuts*) conserva las características clásicas del género del reportaje informativo (fuentes especializadas y acreditadas, apariencia de imparcialidad y objetividad a través de los comentarios *over*, aportación de datos contrastados, profundización en la información etc). Estos rasgos le otorgan credibilidad pero el ritmo lento e incluso monótono le resta atractivo. Gana en grado de conocimiento pero tal vez pierde en grado de comunicatividad.

3.5.2. El tratamiento de los planos

Como hemos citado en ocasiones anteriores, la fase de postproducción ha de guardar coherencia con el resto de las etapas del proceso creativo. Cuando el montador recibe el material rodado, va a tener en sus manos un tipo de planos que deberían ser resultado de una planificación en el rodaje pensada para un tipo concreto de montaje. Pero, como veremos más adelante, no siempre es así.

El tipo de planos también es indicativo de la modalidad documental de representación de la realidad. Si observamos los seis reportajes, concluimos que en la mayoría abunda el dinamismo dentro del plano y en los movimientos de cámara. Suele usarse el plano secuencia porque parece que se acerquen más fielmente a la realidad ya que presentan una escena dramática en una sola toma y sin la manipulación que supone la fragmentación del montaje.

En los reportajes de actualidad de programas de periodicidad diaria o semanal, dónde se suele acudir con una única cámara, es habitual que se grabe la entrevista en un plano secuencia. En muchos de los reportajes, ésta se producirá en un escenario muy habitual y que sirve de transición de un lugar a otro: la calle. Como ejemplo, mostramos tres planos extraídos de un plano secuencia donde el total se fragmenta con transiciones por corte. Es una de las entrevistas del programa *Comando Actualidad*:



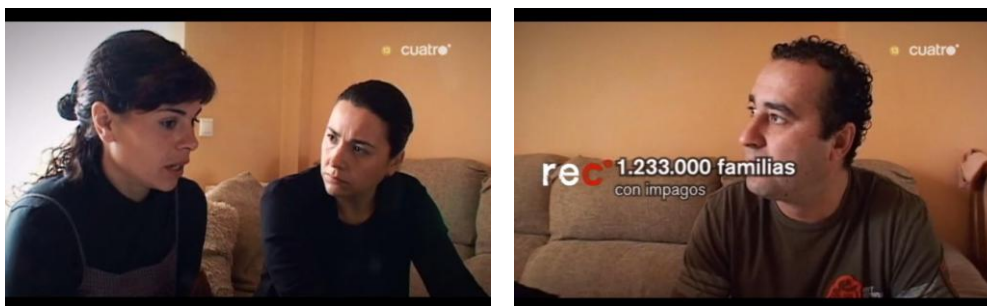
El problema viene cuando no hay planificación en la grabación y, durante el montaje, se pretende editar una entrevista con la estructura de plano y contraplano, siguiendo el eje de las miradas. Esto sucede en *Comando Actualidad*, durante la entrevista de un personaje en el interior de un bar. El

señor entra en un bar, pide un café, mantiene una charla hipotéticamente intrascendente con el camarero (aunque de ella se desprende un importante dato: la dramática situación económica del protagonista), encuentra también a una reportera (que no aparece en pantalla) con quien también “charla” sobre sus problemas para afrontar su hipoteca y sale del bar sin pagar el café y agradeciendo al camarero que le fíe. Durante el montaje, se pretende conseguir esa continuidad temporal pero el objetivo no está bien logrado por la falta de planificación durante la grabación. Como veremos, no se sabe bien con quién está hablando el personaje en cada momento y hay continuos saltos de raccord (la reportera aparece y desaparece de un plano a otro). Esto no contribuye en absoluto a aportar claridad, sino todo lo contrario. Estos son tres de los planos sucesivos de la secuencia a la que nos referimos:



Aunque, en televisión, igual que en el *modelo-Hollywood*, tal y como ahora se realiza, la regla de eje está perdiendo prácticamente el sentido e impera la estética del video-clip. Como vemos en la mayoría de reportajes de esta muestra, en una conversación entre dos personajes se prima el encuadre, prescindiendo por completo de la dirección de sus miradas. Así sucede, por ejemplo, en el caso anteriormente citado de “Alquileres”, pero no en “Amenaza de desahucio”, donde sí se otorga mucha importancia al eje de las miradas para dirigir el montaje de planos durante los diálogos y para otorgar importancia también a la escucha de los personajes, incluida la reportera. Con la inclusión de estos planos de escucha, aumenta el grado de subjetividad del reportaje. El espectador puede empatizar totalmente con las reacciones de la reportera (interés, sorpresa, emoción, indignación). Y no olvidemos que evocar emociones es una de las máximas del reportaje. Esta es una muestra de una de las entrevistas a un joven matrimonio en el salón de su casa, donde

podemos observar perfectamente la coherencia entre planificación y montaje, y la carga dramática de los planos de escucha:



Tanto en “Amenaza de desahucio” como en “Casas no tan baratas” (*Repor*) y “Alquilados” (*Comando Actualidad*) también se recurre mucho a planos de recurso para describir que serán muy útiles durante el montaje para poder fraccionar los totales y/o para sumar valor expresivo. Los planos cortos ocultan gran parte de la información pero pueden tener mayor fuerza expresiva. Es el caso, por ejemplo, de una de las secuencias del reportaje de *Informe Semanal*, donde se insertan planos detalle de fotos colgadas en la pared, para presentar de un modo más intimista la casa y la situación familiar del personaje protagonista de la historia, Robinson. Otro recurso más que aumenta el grado de subjetividad y la capacidad de despertar emociones en el espectador. A continuación exponemos una muestra de un plano expresivo y otra de un plano corto útil para fragmentar un total o montar una entrevista (plano de manos).



Por los planos con función expresiva, podríamos incluir estos reportajes dentro de la modalidad de observación en tanto y cuanto la cámara centra su interés en la descripción de lo cotidiano y su compromiso con lo inmediato,

íntimo y personal. Este tipo de plano descriptivo cobra especial expresividad en lo que Maqua llama “el hogar del pobre”, un tipo de vivienda que abunda en estos reportajes. Afirma Maqua que “en el hogar del pobre la cámara es un intruso.” Y añade:

“A menudo, la vivienda del superviviente sólo es mostrada fílmicamente a través de un denso *découpage* de planos cortos, una abrumadora trama de montaje de insertos. No hay cosa más difícil de filmar en su inmediatez y con toda la miseria de su ambiente que la casa del explotado. Se diría que, orgulloso, se resiste al cine”. (Maqua, 1992: 18)

Esta utilización de planos cortos descriptivos era más usual en los documentales que dirigía Maqua en los inicios de TVE. Como afirma Maqua, “las cámaras de televisión tienen miedo al plano corto, al detalle (...) Para distinguirse del cámara de cine, el papanatas televisivo busca el “específico” en el encuadre; en el televisor, los planos muy generales no se distinguen, los demasiado cortos se tragan la pantalla; el televisor es el paraíso del Plano Medio.” (Maqua, 1992: 23)

Hoy podríamos seguir manteniendo esta afirmación, sobre todo si observamos los reportajes más clásicos de *Informe Semanal* o *30 minuts*, donde el plano medio y estático del personaje entrevistado sigue siendo el paradigma.

Pero, para los reportajes que pretenden un discurso más “moderno”, el televisor es “el paraíso” del plano en movimiento, de la cámara al hombro que muestra una vista más natural. El reportaje más modélico de este rasgo sería el del programa *Repor*, donde la cámara siempre viaja a hombro del operador y continuamente son planos en movimiento los que muestran las humildes casas objeto y escenario de este documento audiovisual.

Según Vilalta y otros autores, el movimiento capta mayor la atención frente a lo estático. Es decir, esta narrativa tan dinámica buscaría precisamente eso, mantener la atención del telespectador, aumentar el grado de comunicatividad.

Otro concepto considerable a la hora de hablar de la imagen y del discurso en general es el denominado “verosímil fílmico”: la cualidad del discurso audiovisual de tener una apariencia de verdad totalmente creíble. Esto hace que actualmente la calidad de los planos como criterio de selección para su posterior montaje no sea un factor determinante al 100%. Para no enturbiar la realidad, la cámara se convierte en lo que Maqua llama “un *voyeur* respetuoso”, que actúa a distancia o prácticamente escondido para evitar el “efecto cámara” (la cámara deber resultar casi “invisible” para los personajes, para que se olviden de ella y actúen con naturalidad). Durante la grabación, se prescinde también de otros elementos invasivos como micrófonos o focos para iluminar. En definitiva, si un realizador quiere captar la realidad, lo íntimo e inmediato, ya no puede permitirse el lujo de pasarse media hora preparando un encuadre. En la frontera entre la ficción y la realidad, Nichols (1997: 155) lo define de la siguiente manera:

“En la ficción, miramos una habitación bien iluminada, oyendo y viendo lo que ocurre en su interior. En el documental, miramos hacia el exterior desde una habitación escasamente iluminada, oyendo y viendo lo que ocurre en su interior, aparentemente sin que lo sepan sus ocupantes”.

Esta fórmula “mínimamente invasiva” para transmitir realismo es muy recurrida en Callejeros. Tiene sus pros y sus contras. Por una parte, podemos observar que en muchas ocasiones los planos o secuencias poseen unos niveles muy bajos de calidad de audio y video, inadmisibles para algunos realizadores de programas. Pero, por otra parte, a pesar de ello se decide editarlos por su valor informativo y documental. Estas decisiones se toman durante el proceso de minutado del bruto o posteriormente, en la edición. Desde nuestro punto de vista, si el reportero considera un gesto, una declaración o una escena de gran valor añadido en la historia- valor informativo, expresivo o dramático- su decisión de incluirla en la pieza final debe prevalecer aunque los parámetros de calidad técnica sean bajos. Como veremos más adelante, durante el proceso de postproducción existen instrumentos y técnicas de audio, video y grafismo audiovisual que pueden “camuflar” muchas deficiencias o conseguir que todo aquello que no sea entendible lo sea.

En los reportajes que hemos analizado hay muchos ejemplos de cómo se prima la sensación de realidad a la calidad de las imágenes. Como es el caso de una escena del reportaje de *Comando Actualidad*, donde se entra a un almacén sin ventanas que sirve de vivienda a una familia. A propósito, no se opta por encender el foco de la cámara para poder captar la realidad de la oscuridad que reina en ese “hogar” a diario. Este reportaje está plagado de planos con iluminación deficiente que sí pasan la criba y se incorporan al montaje, como estos dos que presentamos:



Por último, el plano subjetivo (la visión desde el punto de mira del protagonista o intermediario) es también una perspectiva muy explotada en los reportajes. De alguna manera, esta subjetividad en la forma contribuye a la objetividad en el contenido y da una mayor apariencia de realidad en el relato. El plano subjetivo de la reportera se utiliza continuamente en *Callejeros*, donde escuchamos en *off* la voz de Sonia pero sólo vemos de vez en cuando su mano despidiéndose de los diferentes personajes. Este tipo de plano consigue que el telespectador adopte la visión de, en este caso, el intermediario. Aquí vemos un plano subjetivo de la reportera saludando a uno de los testimonios:



3.5.3. El sonido

“El sonido es la Cenicienta de la cinematografía” (Maqua, 1992: 25). Hoy podríamos seguir afirmando esta frase casi veinte años después de que Maqua la escribiese. Aunque las tecnologías digitales han hecho evolucionar mucho el tratamiento y diseño del sonido en el mundo audiovisual, todavía hoy resulta el peor parado con respecto a la imagen. Como bien nos comentaba José Nieto en una charla durante el Master de Postproducción Digital, la industria aún no invierte lo necesario ni concede al sonido la importancia que se merece.

El sonido actúa siempre en relación con la imagen. Puede completar, acentuar o incluso modificar su significado, en el caso en que entre imagen y sonido haya una relación anempática. Es, por tanto, un factor adicional de información de vital importancia como recurso narrativo y expresivo en el reportaje televisivo. Es más, para algunos directores como Robert Bresson, es prioritario a la imagen: “Siempre que puedas sustituir una imagen por un sonido, hazlo”. (25 citado por Maqua, 1992). También para Orson Welles el sonido era clave para vertebrar el relato: “El montaje es cuestión de oído.” (29 citado por Maqua, 1992).

En el género que nos ocupa, el reportaje, el sonido será fundamental, sobre todo como expresión de la palabra (vital en el periodismo) a través de la voz. Compartimos el papel que Maqua otorga al sonido en el género del docudrama y pensamos que es perfectamente exportable al reportaje. Según Maqua (1992: 26), “el docudrama es un género basado en el sonido directo”. Y es que el sonido directo (ambientes, diálogos y *speechs* del reportero/a) es el que sitúa la historia en su espacio real y en el tiempo presente, dotando al reportaje de realismo.

Respecto a la fase de la postproducción, entre otros objetivos, es fundamental que se garantice uno, la regla de oro: el sonido y la imagen deben ir siempre sincronizados. La desincronización llevaría a una competición entre ambos, distrayendo a la audiencia. Esto sucede, por ejemplo, en una secuencia del reportaje de *Comando Actualidad* donde escuchamos la pregunta que la reportera formula a uno de los personajes en un hipotético sonido directo

mientras, en imagen, la reportera está callada. Esta no coincidencia de voz en boca es algo que debe evitarse totalmente durante la postproducción porque, en este caso concreto, el efecto de imantación es imposible (su boca está cerrada).

En un género periodístico como el reportaje es básico que el telespectador esté centrado y concentrado en la información que se le pretende transmitir con la máxima claridad. Sólo entendemos una desincronización entre audio e imagen cuando sea intencionada para crear un efecto estilístico de subrayado o llamada de atención.

La voz

El uso de la voz como recurso narrativo centra muchos análisis y genera debate entre autores de documentales y reportajes. Especialmente, el uso de la palabra a través de la voz *over*. En las diferentes formas de hacer, hay autores que cargan las tintas en el poder de la imagen y otros en el de la palabra, como es el caso del autor de documentales, Ken Burns (14 citado por Goldsmith, 2004): “Reniego rotundamente de la opinión compartida por tantos colegas míos de que el cine es el enemigo de la palabra, y a lo largo de más de una treintena de producciones he tratado de celebrar al máximo la palabra”.

Esta misma opinión la comparte Bill Nichols (1997: 33): “las imágenes pueden fascinar pero también distraer. La fuerza productiva e interpretativa reside en las palabras.”

Si es así en la ficción, más sentido cobra todavía la palabra en un género periodístico como es el reportaje informativo. Como veremos, la palabra adopta diferentes voces como los comentarios en *over*, la voz en *off*, los *speech* de los reporteros, y las procedentes de entrevistas a especialistas y testimonios (en *in* o en *off*).

Este es el sentir del verbocentrismo, un concepto que propugna que lo esencial del audiovisual es la retransmisión del habla. Pero la voz tiene también un valor añadido más allá del significado de la palabra que transmite. Como afirma M. Chion (102 citado por García, 1993), “la presencia de la voz jerarquiza la percepción entorno ella”. Es lo que denomina *vococentrismo*. En el audiovisual, el espectador quiere ver a quien habla, quiere la visión de la voz, a no ser que ésta presente la cadencia típica del locutor de reportajes. En este caso, por los códigos audiovisuales compartidos, asume que se trata de la voz en *off* o *over* del narrador que, además de informarle, estructura su modo de mirar y da sentido al mismo. En cambio, si se está escuchando la voz “natural” de un entrevistado, ésta no podrá estar en *off* durante demasiado tiempo sin que resulte extraño e incluso incómodo para el espectador.

La voz over

Si analizamos la muestra de esta tesina, así como la evolución de los programas de reportajes en los últimos años, observamos una disminución en el uso de la voz *over* del locutor a favor de una mayor presencia de los totales de los personajes entrevistados. Los comentarios en voz *over* son el elemento de sonido que más visible hace el discurso televisivo y, por tanto, más aleja al espectador de la realidad presente, la que protagonizan los personajes y narran a través de sus propios diálogos y explicaciones.

Como muchos autores, coincidimos en que los comentarios en *over* se deben emplear para añadir una información complementaria sobre las imágenes. Sirven para decir lo que las imágenes no explican. También Carrière da un par de consejos sobre esta cuestión: “no anunciar lo que va a verse. No contar lo que se ha visto.” (Citas bibliográficas del Taller de Guión de Gaztambide). Y de igual modo lo hace Billy Wilder: “Al hacer narraciones en *off*, ten cuidado de no describir lo que ya está viendo el público. Añade algo nuevo a lo que ven.”

Y ese “algo nuevo” que puede aportar la palabra puede coincidir con lo que hemos definido con anterioridad como “punto débil” de la imagen televisiva: mostrar lo abstracto. “La cámara muestra los hechos, pero no percibe el porqué de los hechos. Las palabras son transportadoras de los conceptos abstractos y de las intenciones.” (Vilalta, 2006:32).

En el caso del reportaje informativo, la palabra, a través del comentario *over*, aporta datos e información en pro de la argumentación. En la muestra de este estudio, el reportaje que mayor tiempo dedica a la voz *over* es el del programa *30 minuts* (un total de 19 comentarios de un narrador extradiegético y omnisciente). Este recurso narrativo hace que el programa de TV3 tenga un ritmo lento pero, sin embargo, aporte mucha información de apariencia objetiva sobre la problemática de la vivienda. Es decir, como comprobamos en temas anteriores, el grado de conocimiento es mayor al de comunicatividad en este reportaje.

En la línea de *30 minuts*, se sitúa *Informe Semanal*. En ambos programas el hilo conductor del reportaje es la voz *over* de un locutor que teje una argumentación. Considerando este uso, estas dos piezas podrían enmarcarse también en el “**modelo expositivo**” de documentación de la realidad, según la tipología de Nichols. Esta modalidad se dirige directamente al espectador con voces que argumentan acerca del mundo histórico. La historia se articula alrededor del comentario, de la voz *over*, omnisciente, que orquesta y entrelaza las voces de otros personajes, que aportan pruebas o justifican aquello que dice el narrador extradiegético. Por una parte, estas características aportan credibilidad al reportaje a través de la fuerza argumentativa y la sensación de objetividad, ya que los comentarios *over* apoyan el impulso hacia la generalización, en marcos de referencia que se dan por sentados. Pero, por otra parte, la preponderancia de la voz *over*, grabada en un primer plano sonoro fuera de la diégesis, aunque otorga cierto rango de autoridad a la locución, también aleja al espectador de la realidad. De nuevo, se demuestra que ambos reportajes presentan un alto grado de conocimiento frente a un bajo grado de subjetividad.

Tanto en *30 minuts* como en *Informe Semanal*, el reportero se presenta como “intermediario discreto” (nomenclatura de Jaime Vilalta) cuando elige no aparecer en pantalla y contar los hechos en tercera persona. Según la tipología de narrador establecida por Gerard Genette, en este caso actuaría como “narrador heterodiegético”, el que cuenta una historia en la que no se implica como personaje. Según la tipología de perspectivas narrativas presentada por Jean Pouillon, estamos ante un caso de “visión por detrás”: el punto de orientación de la historia está en el narrador que da fundamento y consistencia al relato sin coincidir con ninguno de sus personajes. Esta apariencia de imparcialidad también se potencia durante la postproducción, cuando se opta por la locución de un profesional, con las características y cadencias clásicas de los locutores de informativos: articulación y vocalización clara, finales ascendentes en la penúltima sílaba de la frase, carencia de subrayados muy apreciables, monotonía en el ritmo, ausencia de emoción en la voz, etc. Por tradición televisiva, estos rasgos sitúan inmediatamente al telespectador en el género informativo donde la imparcialidad, la objetividad y la claridad son premisas clave. Pero este tipo de locución, en comentarios largos (más de 40”) puede provocar el tedio en el telespectador y que pierda su interés por el contenido.

En cuanto al estilo, cuando se trata de presentar la información, los dos programas respetan el estilo del texto de un reportaje: directo, con frases cortas y precisas, al servicio de la claridad en la transmisión de la información. Un criterio que comparten muchos autores de reportajes y documentales, como Patricio Guzmán (62 citado por Goldsmith, 2003): “Utilizo los comentarios sólo con el fin de facilitar la comprensión, y estos deben ser funcionales, directos y claros.”

Este uso que explica Guzmán es el que emplea el guionista del reportaje de *Repor*, donde la voz *over* del narrador diegético - el reportero que también aparecerá en pantalla - constituye el hilo conductor para presentar situaciones y personajes de forma clara y sencilla, en comentarios breves que oscilan entre los 10” y los 20”.

Muchos autores afirman que las frases muy largas, retóricas y subordinadas, así como las florituras literarias, casan mal con el lenguaje audiovisual. Así lo expresa Paddy Chayesfsky (233 citado por García, 1993): “Personalmente opino que el estilo lírico, el impresionista y el abstracto dan pésimos resultados en televisión.” Jean Claude Carrière también da un consejo en la misma dirección a los guionistas audiovisuales (citas bibliográficas del Taller de Guión de Gaztambide): “Decirse a cada instante que la literatura es el enemigo número 1, que todo efecto literario en la escritura irritará al director, que no sabrá cómo transcribirlo. Saber sacrificar frases hermosas, hermosas ideas.”

Coincidimos con Carrière en que los excesos estilísticos pueden causar ciertos problemas en la postproducción. Uno de ellos es la dificultad de conseguir para el montaje los planos adecuados que expresen ideas abstractas. Otro es la problemática de dirigir a un locutor de informativos para que exprese ciertas emociones en su voz que se desprenden de una redacción de estilo literario. Es el caso del comentario de cierre del reportaje de *Informe Semanal*, donde el narrador opta por una locución monótona y lenta, asociada a la tristeza, para expresar un texto con carga dramática (TC: 00.14.26). Éste es el único reportaje de nuestra muestra que se concede cierta licencia literaria. Como analizaremos más tarde, la música extradiegética y un montaje a base de efectos como planos ralentizados y fundidos consigue apelar a la emotividad del telespectador. Es un reclamo fácil, poco original pero que todavía causa efecto. Se trata también de un recurso propio de la “**modalidad reflexiva**” que pueden poner en jaque la apariencia de objetividad del reportaje, tan importante para otorgarle credibilidad al mismo. Así lo describe Nichols (1997: 109):

“La introducción de los elementos subjetivos de, por ejemplo, expresividad y carácter estilísticos, pueden plantear cuestiones básicas acerca de la naturaleza de la certidumbre, la variabilidad de la interpretación factual y la actitud del realizador en relación con su material.”

Una vez más, el reportaje que, desde nuestro punto de vista, realiza un mejor uso de la voz *over* es el de *REC*. Aunque también son 19 los comentarios en *over*, no resultan para nada pesados ni abusivos. El motivo es, tal vez, porque proceden de la reportera, protagonista real del reportaje, como narradora diegética (nos mantiene en la diégesis), que también interactúa con el resto de personajes durante las entrevistas en voz *in* u *off* y durante algún *speech*. El hilo conductor, por tanto, es clarísimo y los comentarios en *over* sirven para concluir los principales datos que la periodista va recopilando a lo largo de su investigación. La sensación es de credibilidad y objetividad periodística acercándonos a un alto grado de conocimiento. Además, durante la grabación de voz en estudio, la reportera logra mantener una locución natural y “viva”, una sensación que se consigue con un ritmo algo más acelerado y un rango fundamental alto. Estas características consiguen aumentar el grado de comunicatividad del reportaje.

La voz *off*

En dos de los programas de esta muestra se opta por mantener la voz en *off* (especialmente la de la reportera) la mayor parte del tiempo. Nos referimos a *Callejeros* y *Comando Actualidad*.

Comando Actualidad prescinde totalmente de los comentarios en voz *over* y mantiene todo el tiempo el sonido directo de la grabación. Cuando necesita aportar información básica que no se encuentra en el material grabado, prefiere optar por un recurso de postproducción: sobreimprimir Inter títulos que resumen datos fundamentales para la argumentación. En este aspecto ahondaremos en el apartado dedicado al grafismo audiovisual.

En la línea de *Comando Actualidad*, se sitúa también *Callejeros*. Este programa sólo recurre a cuatro breves comentarios en voz *over* de una narradora diegética, la reportera. Y a veces lo hace como un “remiendo”, cuando no es posible hilar la trama a través de la voz en *off* de la reportera y es necesario que ella misma locute alguna frase para cuadrar el texto. Esta

solución resulta prácticamente inadvertida por el telespectador si en la postproducción se equiparan los parámetros de ambas voces: la tomada en sonido directo durante el rodaje y la grabada posteriormente en estudio. Algo que no sucede en una secuencia concreta del reportaje de Callejeros, donde se nota un cambio de modulación chirriante en la voz de la reportera (TC: 00.32.20)

Callejeros es un ejemplo claro de “modalidad interactiva” (Nichols, 1997). Esta interacción entre el reportero y/o realizador y los personajes entrevistados empieza a resultar más factible e interesante a finales de los '50, cuando aparecen equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros. Y esta interacción todavía resulta más “natural”, es decir, se contrarresta el “efecto cámara”, con la aparición de cámaras cada vez más pequeñas y menos “invasivas”. Con estos avances, la voz del reportero puede oírse en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con los personajes protagonistas de las historias. Por tanto, puede mantenerse como voz en *off* que hace avanzar la historia mediante las preguntas y observaciones del reportero, sin casi necesidad de introducir comentarios *over*. El telespectador se mantiene en la diégesis y el realismo es mayor.

El *speech*

Si hay un elemento narrativo característico de los géneros informativos televisivos (noticia, crónica y reportaje) éste es el *speech*, normalmente desde el escenario donde se desarrollan los sucesos. Los reporteros firman sus documentos y, muchos de ellos, lo hacen “en persona”, es decir, con su presencia en pantalla. En principio, el *speech* da cierto rigor informativo y credibilidad al documento, ya que acredita que su autor se ha desplazado al lugar de los hechos y ha hablado con sus protagonistas para informar e informarse. Sin embargo, los dos únicos reportajes de esta muestra donde no aparece ningún *speech* corresponden a los programas más clásicos, los que más abanderan el rigor, la objetividad y la credibilidad: *Informe Semanal* y *30 minuts*. Y es que los reporteros pueden optar o no por el uso de este recurso

narrativo, en función de su posición respecto a la realidad. De este modo, el periodista puede asumir distintos papeles que, en nomenclatura de Vilalta, corresponden a los de “intermediario discreto, intermediario declarado o intermediario neutro”. Podríamos situar al intermediario neutro dentro de los cánones de los modelos de observación y expositivo de Nichols, y al intermediario discreto y declarado en el del modelo interactivo de representación de la realidad.

El caso más evidente de “intermediario declarado” en esta muestra es el de la reportera de *REC*. El intermediario declarado es el que aparece delante de la cámara y narra la historia en primera persona. No esconde la subjetividad que le otorga ser un “narrador homodiegético” (nomenclatura de G. Genette), el que asume la función de contar la historia y de comunicar informaciones que ha obtenido gracias a su intervención en la diégesis. Tanto el narrador autodiegético como el narrador homodiegético, puesto que viven la historia en primera persona, tienden a generar afirmaciones sentenciosas y a exhibir actitudes emotivas. No olvidemos que la emotividad y el dramatismo son un filón muy explotado hoy por hoy en los reportajes televisivos desde que el info-entretenimiento se auto declara como un formato garante de altas audiencias.

En el caso de *REC*, la reportera muestra su interés profesional por el tema, pero también el personal por cada una de las historias humanas. Se presenta como una amiga o confidente, como una persona próxima y humana que siente un interés real por la historia que le están contando y en la que se implica a través de sus comentarios (al terminar una entrevista, unos personajes llegan incluso a regalarle unos limones que ella había elogiado al llegar a su casa; TC: 00.07.29), y también de sus acciones (se funde en un abrazo con Estefanía, uno de los personajes; TC: 00.48.22)

Otros reportajes también hacen uso del *speech* con la finalidad de agilizar el discurso, dar dinamismo a la pieza evitando largos párrafos de voz en *over* y estructurándola a partir de las intervenciones a cámara del reportero/a. Es el caso, por ejemplo, de *Comando Actualidad*, donde aparecen

tres reporteros, cada uno de ellos encargado de seguir una o varias historias diferentes. El reportero es un narrador diegético que se dirige tanto a cámara como a los personajes en sus entrevistas. Puesto que en este reportaje se ha prescindido totalmente de comentarios en *over*, la voz del reportero hilvana la información o bien en *in* (casi siempre aparece su imagen en pantalla), en preguntas en *off* o mediante un *speech*, especialmente al inicio de cada historia, para presentar al personaje y su situación.

Cada reportero sale tres o cuatro veces en el transcurso del programa y, a veces, en diferentes historias, una estrategia que puede generar cierta sensación de caos o desorden en la pieza. Pero pensamos que este recurso se justifica por la voluntad de conseguir mayor sensación de “en vivo y en directo”, una cualidad muy valorada en el medio televisivo que se caracteriza por la inmediatez, como ya hemos apuntado.

Otro ejemplo de *intermediario declarado* es el de las reporteras de *Repor* y de *Callejeros*. Su presencia en pantalla es mínima: las dos aparecen en el *speech* del Sumario y, en el caso de la periodista de *Repor*, sólo cuenta con otro *speech* más en la calle, cuando se dirige a llamar puerta a puerta para entrevistar a los vecinos de un barrio. En el resto de ocasiones, la reportera de *Callejeros* aparece en voz en *off*, presentando, entrevistando y despidiéndose de los personajes. En el caso de la reportera de *Repor*, también su presencia es básicamente a través de su voz en *off* presentando personas y situaciones y realizando entrevistas, sin involucrarse emocionalmente. Este uso podría incluirse dentro de los recursos propios de la “**modalidad interactiva**” de Nichols. El entrevistador apenas se ve, aunque a veces se oye, y da la apariencia de que los personajes emiten un pseudo monólogo, de que están comunicando pensamientos, impresiones, sentimientos y recuerdos propios directamente al telespectador. Pero, al mismo tiempo que aporta cercanía y veracidad, también se aleja de la impresión de imparcialidad. Así lo explica Nichols (1997): “... da sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y el ente social.”

En esta modalidad interactiva de representación de la realidad, la ilusión de ecuanimidad puede verse abandonada en medio de los discursos parciales y subjetivos del reportero cuyo papel puede ser cuestionado desde el punto de vista ético. El reportero puede actuar como mentor, participante, acusador, inquisidor etc. ¿Hasta qué punto pregunta y hasta qué punto provoca? ¿Hasta qué punto no se está realizando una espectacularización de la información?

Por último, el reportero puede escoger el papel de “intermediario neutro”: en este caso, la intervención del periodista parece que no existe o bien ha sido reducida al máximo; la historia está contada y realizada por el propio protagonista, como “narrador autodiegético” (G. Genette) y la cámara asume la función del “ojo que mira”. Esta tipología casaría con la “**modalidad de observación**” establecida por Nichols. Según Jean Pouillon, este es un caso de “visión con”: el centro del relato es un personaje tratado de un modo especial y diferenciado a cuya conciencia tiene acceso el espectador, como si fuera la suya propia. En ninguno de los reportajes de esta muestra se pretende esta neutralidad totalmente aunque, en algunas de las historias de algunos de ellos, sí se consigue. Desde nuestro punto de vista, la historia gana mucha potencia, veracidad y credibilidad cuando se logran realmente narradores autodiegéticos (personajes capaces de transmitir con autenticidad y naturalidad) y se realiza después un montaje muy estudiado basado en una meditada selección de totales, un orden lógico y la inclusión de ambientes y diálogos que permitan que la pieza respire y el telespectador vaya asimilando la información que se le proporciona. De nuestra muestra, el único reportaje que presenta una intención parecida es el de *REC*.

Las entrevistas

En la actualidad y, como observamos en esta muestra, conviven dos tipos de reportajes. Uno es el de los reportajes clásicos que descansan la mayor parte de la información en bloques densos de comentarios en voz *over*, alternados con totales de los entrevistados. Es el caso de *Informe Semanal* (8 personajes/ 4 historias) y *30 minuts* (11 personajes/ 6 historias). Y otro tipo de

reportajes son los que, desde hace años, casi han renegado de la voz *over* y presentan, como veremos más adelante, una polifonía de voces procedentes de los distintos personajes de las historias. Es lo que algunos autores denominan “monólogos alternados”: relatos monologados de dos o más personajes que se suceden y permutan, sin llegar a constituirse en diálogo, sino como segmentos locucionales paralelos de un mismo o de varios relatos. Es el caso de las historias corales de *Callejeros* (29 personajes/ 11 historias), *Comando Actualidad* (35 personajes/ 10 historias) o *Repór* (15 personajes/ 13 historias). Y en un punto intermedio que merecerá un análisis posterior se situaría *REC* (17 personajes/ 3 historias).

Los que hemos denominado reportajes de historias corales se basan principalmente en la entrevista. En todos estos reportajes podemos observar que realmente lo que capta la atención del telespectador son los modos y los medios que tienen los individuos para contar su vida, así como las tácticas del realizador para combinar cada narración en un marco más amplio. Por tanto, las cualidades de personalidad del sujeto serán las que otorguen la cualidad retórica en el discurso. Este requisito cobra mayor importancia en los testimonios cuya fuerza de sus declaraciones dependerá en gran medida de su capacidad expresiva y, sobretodo, de su naturalidad ante la cámara. Y así encontramos perfiles con mayor o menor grado de comunicatividad, como hemos explicado en el apartado dedicado a los personajes.

Clásicamente, en el género del reportaje y del documental se ha distinguido dos formas diferenciadas de realizar las entrevistas: las de los expertos y especialistas (planos más estáticos) y las de los testimonios (planos más dinámicos). En nuestra muestra, esta distinción se mantiene sólo en el programa *Callejeros*, donde las entrevistas a los pocos especialistas que intervienen se realiza en plano fijo (tratamiento más formal para subrayar el criterio de autoridad) mientras que las de los testimonios suelen grabarse con cámara a hombro (aire más informal y visión natural). El primer modo parece querer afianzar el grado de conocimiento mientras el segundo parece potenciar el grado de subjetividad.

Ejemplos de entrevista en PM de un especialista (*Informe Semanal*) y de plano secuencia de un testimonio (*Comando Actualidad*):



En cambio, en *Comando Actualidad* los especialistas aparecen como unos personajes más, grabados generalmente con el mismo plano secuencia que a los testimonios. Del mismo modo, en *Informe Semanal* no hay tampoco distinción entre el encuadre para las entrevistas a los cuatro especialistas y a los cuatro testimonios pero, en este caso, sucede al revés: ambos comparten el convencional plano medio con cámara a trípode, la manera más clásica y formal de realizar las entrevistas. Recordemos que este programa opta por reforzar el gado de conocimiento frente al de subjetividad.

Otro aspecto importante que analizar respecto a las entrevistas es la mirada de los personajes que, en todos los casos de esta muestra y en todo el género documental televisivo en general, marca la distancia con el telespectador. “Nos encontramos con la primitiva prohibición de la mirada a cámara: los personajes (a diferencia del locutor, del político) hacen “como si yo” (telespectador) no existiera”. Como bien explica Maqua (1992:80), el entrevistado siempre mira fuera de campo, hacia el entrevistador (el reportero). Por tanto, la presencia del intermediario, de una forma más o menos evidente, siempre está presente. Convenimos con Maqua (1992: 82) en que la televisiva mirada de los personajes contribuye a hacer transparente el discurso: “La misma presencia de la mirada es la sutura que marca el lugar en que (en ese instante) se sitúa el discurso.” Por tanto, será esencial como eje que guíe el montaje, como ya hemos analizado en el apartado dedicado a esta fase.

Los diálogos

En el campo del documental y del reportaje, los diálogos son muy importantes en la representación de la realidad. Como apunta García Jiménez (1993:219), los diálogos, “situados en el dominio de la mimesis, refuerzan la verosimilitud”. Existen dos estilos narrativos, el mimético y el diegético, y coincidimos en que el mimético contribuye a subrayar la veracidad pero también a crear mayor empatía entre el espectador y los personajes y, en consecuencia, generar emociones. “El lector, como diría Lubbock, depende más del *showing* que del *telling* para llegar al conocimiento de la historia. No es que se la cuenten; es que asiste a la representación que tiene lugar ante sus ojos” (García, 1993: 109)

En la mayoría de reportajes de esta muestra, los diálogos entre personajes sirven sobre todo para caracterizarlos o ilustrar las relaciones que existen entre ellos. Según su función y, según terminología de Angelo d’Alessandro, en los reportajes podemos encontrar “diálogos de comportamiento” (conversaciones intrascendentes de vida cotidiana que definen algunos de los rasgos de los personajes) o “diálogos de escena” (informan de los pensamientos, sentimientos e intenciones de los personajes). El programa que mayor uso hace de estos dos tipos de diálogos es *Comando Actualidad*, para presentar a los personajes en sus respectivos ambientes (una pareja que busca casa, las relaciones cotidianas en un piso de estudiantes, en una vivienda compartida por separados etc.). Y, curiosamente, los escenarios que más se repiten para estos menesteres son las cocinas y los salones de las viviendas, los espacios que representan mejor la cotidianidad de un hogar. Este recurso también lo comparten otros programas de corte más clásico, como *30 minuts* que, por ejemplo, presenta a una pareja mientras ellos conversan guisando en la cocina. Nichols (1997) sitúa estos diálogos dentro de la modalidad de observación de la realidad: “La interpretación de los “actores sociales” es similar a la de los personajes de ficción. Muestran su psicología y los telespectadores mostramos atención a su desarrollo o destino (...) Estimula la disposición a creer: “¿la vida es así, verdad?”

Otro tipo de diálogo interesante es el que denominaríamos “diálogo diegético”, aquel que cumple una función narrativa que afecta al motivo, desarrollo y desenlace de la acción principal. Podríamos concluir que el programa *REC* sustituye la clásica entrevista por este tipo de diálogo.

En programas más veteranos y clásicos como *30 minuts* o *Informe Semanal* se recurre al típico plano medio y estático en un despacho, oficina o lugar de trabajo del especialista; un recurso clásico para crear la sensación de autoridad del entrevistado y, por tanto, aumentar la credibilidad. En cambio, en *REC* se opta por “ficcionalizar” también la intervención del especialista, dirigirlo durante el rodaje para que hable mientras representa acciones cotidianas de su vida profesional. En este caso, el especialista es un personaje más que interactúa visiblemente con la reportera, dando información y apreciaciones más personales que parten de su experiencia profesional, al mismo tiempo que le vemos trabajando (por la calle, ordenando papeles, atendiendo a clientes etc.). Consideramos que esta elección consigue hacer más invisible el discurso, más realista el contenido y centrar más la atención en la historia. Pero el logro más importante es que este tratamiento rompe esquemas. Clásicamente se ha pretendido que el espectador empatice o incluso simpatice con los testimonios (ciudadanos como él, con los que identificarse) y escuche al especialista desde la distancia, como voz de autoridad y conocimiento. Sin embargo, de este modo, el espectador también puede “ponerse en la piel” del experto, alcanzar cierto grado de subjetividad con él y, así, estar más abierto a entender las distintas perspectivas desde las que se aborda un tema. Consideramos que esto es un éxito periodístico. Aquí presentamos un ejemplo de “diálogo” entre la reportera y un juez, durante el transcurso de una reunión donde la periodista aparece casi como “invitada”.



En *REC*, las entrevistas realmente son diálogos entre la reportera y los personajes. Y esa sensación de presenciar un diálogo y no una entrevista se produce gracias a varios factores. Por una parte, la reportera suele aparecer junto al personaje en pantalla, es decir, el diálogo es cosa de dos y ella siempre es uno de los dos protagonistas de la historia. O bien aparecen juntos en un plano secuencia, o bien a través de un montaje plano- contraplano, siguiendo el *raccord* de miradas.

Por otra parte, la reportera, por su actitud cercana anteriormente descrita, consigue simpatizar con los personajes que se sienten más relajados ante la cámara y logra, por tanto, esa atmósfera de diálogo más que de entrevista que le permite obtener declaraciones más naturales y sinceras y, por tanto, más potentes desde el punto de vista del grado de comunicatividad y empatía con el telespectador. Algunos de ellos se desarrollan durante situaciones cotidianas (por ejemplo, unos personajes invitan a la reportera a comer a su casa y hablan durante el transcurso de la comida). Este es uno de esos planos:



O también puede mantener un diálogo en el momento en que se está produciendo un suceso importante en la historia de un personaje (por ejemplo, cuando una de las protagonistas, una inmigrante, está recogiendo su cheque de ahorro en la oficina de una asistente social y la reportera aparece como su acompañante, que se involucra y formula preguntas y observaciones a ambas; TC: 00.48.00). Estos diálogos tienen un gran valor informativo y expresivo y, para poder conservarlos en la pieza final, es esencial que exista una

coordinación total y previa entre la planificación del rodaje y las estrategias del montaje.

En el caso de *REC*, el diálogo es un buen puente entre la realidad y la ficción y también lo es, como opina Angelo d'Alessandro, entre la racionalidad y la emotividad. Para Angelo D'Alessandro, “la esencia del diálogo televisivo consiste en crear un puente entre la racionalidad (actitud primaria del telespectador) y la emotividad (contenida sobretodo, aunque no siempre, en la imagen)” (14 citado por García, 1993)

Por otro lado, una secuencia estructurada entorno a un diálogo cotidiano puede cumplir también una función sintáctica durante el montaje, como una pausa para relajar la información y separar bloques temáticos. Un aspecto que se echa de menos, por ejemplo, en *Callejeros*, donde se desarrolla un incesante bombardeo de totales de corta duración y no se deja respirar la pieza a través de ambientes o diálogos intrascendentes. Incluirlos durante el montaje ayudaría a digerir la información y, por tanto, potenciaría el grado de conocimiento.

Otro aspecto técnico que hemos de considerar a la hora de grabar y montar un diálogo se asienta en una de las normas básicas del lenguaje televisivo: las voces no deben solaparse ya que, según estudios científicos, nuestro cerebro puede prestar atención a tres sonidos concurrentes pero sólo a una voz.

Los ambientes

En la grabación de un reportaje no hay que olvidar nunca captar el sonido directo de los ambientes, puesto que una imagen es más comprensible y verosímil si incorpora su sonido original. La mayoría de los reportajes de esta muestra tienen en cuenta esta premisa. Los sonidos ambiente dan naturalidad y son los que mejor refuerzan el realismo del reportaje, un género

comprometido con la realidad. En todos los reportajes, excepto en el de *Informe Semanal* (opta a menudo por la música extradiegética), conservan el sonido ambiente tanto durante las entrevistas como durante la dramatización de escenas cotidianas. Así, en muchos planos secuencia realizados en la calle se puede escuchar perfectamente el sonido de coches, obras etc. De igual manera, cuando se opta por realizar entrevistas dentro de una cocina, en algunas secuencias podemos escuchar el sonido de un huevo friéndose en una sartén, por poner un ejemplo. Conservar todos estos sonidos durante la postproducción (sin que lleguen a enturbiar la claridad de la palabra) es esencial para la naturalidad y realismo del reportaje.

Otro ejemplo de cómo el sonido directo del ambiente redunda en la veracidad de los hechos es el de una de las secuencias de *REC*, donde la reportera es un personaje más de los que se encuentra en una asamblea de vecinos (TC: 00.03.15). El telespectador puede escuchar las distintas intervenciones de los participantes sin que tengan micrófono. No importa tanto si éstas son perfectamente entendibles (si no lo son, se opta por subtitarlas) como la sensación de que la reportera está allí, justo en el lugar y en el momento en que se está dando información real a los vecinos interesados sobre el problema de vivienda que les ocupa

Los sonidos ambiente también pueden tener un valor expresivo en la diégesis. Por ejemplo, en el reportaje de *Informe Semanal* (“Vidas hipotecadas”), se usa el sonido directo y potenciado en postproducción de una persiana con que se baja como un símbolo: por una parte, sirve para “cerrar” el primer bloque del reportaje dedicado a presentar mínimamente a los protagonistas de las cuatro historias y, por otra, contiene la carga dramática e incluso metafórica del abandono, de ilusiones que se vienen abajo porque hay que “echar la persiana” del hogar y abandonarlo por no poder pagar la hipoteca.

Este es el plano sobre el que se escucha un sonido de persiana bajándose en un volumen amplificado:



Otro ejemplo del empleo de sonidos ambiente con carga expresiva es el que se realiza en una de las secuencias de *REC* donde la reportera realiza una entrevista telefónica al coordinador de su reportaje. La entrevista está cubierta por música electrónica pero también se han amplificado en postproducción sonidos directos como el del teclado del móvil (TC: 00.20.40)

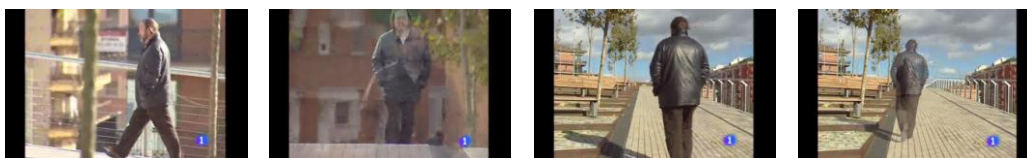
La música

Volviendo a las teorías de Chion, en el audiovisual la música tiene siempre un valor añadido, o bien como valor expresivo o como valor de significado. Pero en nuestra muestra apenas existe este uso. Sólo dos de los seis reportajes analizados recurren a la música: *Informe Semanal* y *REC*.

La música puede utilizarse en su doble dimensión: como música ilustrativa o diegética (cuando se produce dentro de la escena y forma parte de la diégesis) o como música extradiegética (cuando está fuera de la realidad representada). En el primer caso puede tener un importante valor narrativo; por ejemplo, puede situarnos en una época o informarnos sobre los gustos musicales de un personaje. Sin embargo, ninguno de los seis reportajes de esta muestra opta por este recurso.

En el caso de la música extradiegética, ésta supone lo más irreal del audiovisual ya que adentra al espectador en un mundo de emoción y lo distancia de la realidad. *Informe Semanal* y *REC* son los únicos programas que añaden música extradiegética.

En el caso de *Informe Semanal*, podemos observar dos usos diferentes. Por una parte, en algunas secuencias se explota el valor dramático de la música como recurso para apelar a las emociones del telespectador. Estamos hablando, por ejemplo, de la primera voz *over* del reportaje que introduce la primera historia, un drama, con un estilo de redacción literario (TC: 00.01.53). En esta secuencia abundan los planos detalle (de un juguete, por ejemplo), los fundidos y una música intimista que apela a un sentimiento de tristeza. También se usa la música con este valor en el último comentario en voz *over* redactado a modo de conclusión y con cierto estilo poético. La música escogida contribuye a aumentar el tono dramático de la escena de un hombre que se aleja por la calle, después de haber sido desahuciado de su casa. En el caso del reportaje informativo, este efecto hay que usarlo con cautela para evitar caer en el sensacionalismo. Estos son algunos de los planos de la secuencia a la que nos referimos, cuatro largas panorámicas que se enlazan con fundidos:



El programa *REC*, en una ocasión, también recurre a este valor expresivo de la música, pero la carga no es tan melodramática porque el contenido de la imagen es más “natural” (no hay planos ralentizados, ni fundidos). Nos referimos a la secuencia en que la voz *over* de la reportera presenta la situación de un matrimonio que está a punto de perder la casa por no poder pagar la hipoteca. Una música de piano aumenta el sentimiento melancólico que arrastran las palabras (TC: 00.06.18)

La música tiene también un gran papel narrativo, contribuyendo a la linealización temporal de los planos. Una línea musical continua crea en el espectador la continuidad que las imágenes no pueden sostener en un montaje de planos recurso. Por ejemplo, en el reportaje de *Informe Semanal* se inserta música durante otros cuatro comentarios en voz *over* meramente informativos, donde se ofrecen datos y los planos no son más que panorámicas o planos generales de calles, edificios, letreros de “se alquila”, bancos, cajeros automáticos etc. La música es simple música instrumental de biblioteca, muy aséptica y que convencionalmente se asocia a este tipo de uso en el audiovisual informativo. Sirve para acompañar a planos tan “asépticos” como estos:



En el caso del reportaje de *REC*, la música está presente en diez de los 19 comentarios en voz *over*. Sirve como hilo conductor durante las cuatro secuencias comentadas en *over* en que la reportera se desplaza de un lugar a otro (en su propio coche o en taxi). En este caso, la música podría interpretarse como el *leit motiv* del personaje de la reportera. Este tipo de uso acerca el documento al mundo de la ficción y contribuye a su objetivo: presentar a la periodista como el verdadero personaje protagonista de una historia, y no una simple intermediaria informativa.

Otro efecto narrativo de la música extradiegética es el de la vectorización, es decir, cuando una intensidad musical se anticipa a una imagen que sucederá después y orienta al espectador hacia el futuro. *REC* es el único programa que apuesta también por este recurso. En un par de ocasiones, la música extradiegética empieza a insertarse al final de las secuencias ambiente de dos conversaciones (la de una asamblea y la que se

produce en la redacción del programa; TC: 00.25.32). Esas músicas sirven para enlazar con las secuencias posteriores, donde veremos y escucharemos en *over* a la reportera avanzando en las conclusiones de su investigación.

Por último, también cabe destacar otro uso que *REC* hace de la música extradiegética, inusual en los reportajes: insertarla durante una entrevista. En el ejemplo al que nos referimos, se trata de una entrevista telefónica donde la voz de la reportera y el especialista entrevistado se acompaña de música electrónica (TC: 00.20.40). Este recurso no tiene justificación narrativa y sólo podemos entenderla en el afán de crear cierto aire de modernidad que procede de las nuevas tecnologías (se trata de una entrevista por teléfono).

Por lo que se refiere al silencio, en el audiovisual se puede afirmar que no es la ausencia efectiva de todo sonido, sino la producción del efecto de esa ausencia. Los silencios en los reportajes son muy escasos ya que crean un efecto extraño de inmovilidad. De hecho, en los seis reportajes de nuestra muestra no aparece ningún silencio.

3.5.4. El grafismo audiovisual

Los rótulos - la palabra escrita - ha estado presente en el audiovisual desde los inicios del cine, por supuesto antes que la voz. Hoy el grafismo audiovisual ha evolucionado mucho, sobre todo en la era digital. Pero en esta muestra observamos que continúa usándose en sus funciones más clásicas: localizar algunas secuencias en el espacio y/o en el tiempo, e identificar el nombre y profesión o cargo de los entrevistados.

Además, la tendencia a disminuir los comentarios en voz *over* para otorgar mayor dinamismo a los reportajes, ha hecho que sus autores recurran más a los inter títulos para otros usos como el de resumir o aportar datos. Para muchos reporteros y documentalistas, como Wu Wenguang, el rótulo es el narrador más aséptico: “Todavía hoy prefiero emplear rótulos muy sencillos acerca de lugares, personas o hechos, pero jamás empleo un narrador” (143 citado por Goldsmith, 2003).

Cuando analicemos el uso de estos rótulos, podremos observar que, en la mayoría de casos, los acompaña un pequeño logotipo identificativo del título del programa. Este recurso, así como la sobreimpresión continua del nombre del canal televisivo en algún extremo de la pantalla, puede justificarse en el afán de fidelizar a su audiencia.

Rótulos de identificación y localización

Tanto en *Callejeros* como en *Comando Actualidad* y *REC*, se hace uso de planos y rótulos de situación como forma de entrar en las diferentes historias. Esta reiteración narrativa contribuye a marcar una estructura y ayuda a distribuir la información con mayor claridad. Todos introducen el rótulo con un movimiento y los colores elegidos suelen ser el blanco (si se sobreimprime directamente sobre la imagen) o el negro (si se incluye de fondo un cuadro de color). Estas elecciones son siempre en beneficio de la inteligibilidad del texto.



Otro uso de los rótulos es el de identificación de los personajes que intervienen en el reportaje. Clásicamente, en el reportaje audiovisual se ha empleado el rótulo para identificar a la fuente: su nombre y su cargo. En periodismo, ésta no es una cuestión baladí ya que el rigor de la información depende en gran medida de la acreditación y autoridad de las fuentes informativas. Por tanto, consideramos que subrayar esta identidad a través del grafismo audiovisual, sobretudo en el caso de expertos o especialistas, suma credibilidad al documento. Así lo hace *Informe Semanal* y *30 minuts* (los espacios más clásicos), pero también *REC*. Aquí exponemos tres ejemplos en el orden citado. Los dos primeros prefieren la forma más clásica (el rótulo en la parte inferior de la pantalla) y *REC* vuelve a apostar por estilos más modernos, insertándolo en medio del plano.



El resto de programas prescinde de este recurso e identifican a los personajes a través de la voz *off* u *over*. En el caso de *Callejeros*, por ejemplo, uno de los motivos que puede llevar a esta decisión es que, debido a la cortísima duración de los totales y al continuo intercalado de los personajes, o bien casi no daría tiempo a la lectura de los rótulos o sería un parpadeo incesante de palabras escritas que distraería la atención del telespectador hacia el contenido de las declaraciones.

Otra causa por la que se tiende a eliminar los rótulos de identificación puede ser la tendencia a ilustrar los reportajes con historias humanas de personajes “anónimos”. Es el caso del reportaje de *Repor*, donde no aparece ni un solo especialista. Esa especie de anonimato busca a veces la “humanización” del reportaje, la empatía con el telespectador: no importa el nombre y apellido del personaje; es alguien de la calle, alguien como él, que sufre el mismo tipo de problemas.

Subrayar datos

Otro uso interesante del grafismo audiovisual es el de sobreimprimir inter títulos que subrayan datos relevantes en la argumentación. Esto es esencial para un requisito periodístico que hoy prácticamente está olvidado: la necesidad de redundar en la información principal. No olvidemos que la televisión es un medio donde el mensaje es efímero y, si queremos que el telespectador se quede con una cifra que cita un especialista, será interesante destacarla a través del grafismo. Este recurso sólo lo utiliza el programa *REC*, en ejemplos como éstos, donde el dato cobra gran protagonismo (tipografía grande y sobreimpresión en el centro del plano):



También se recurre al grafismo audiovisual para agilizar el ritmo del reportaje y evitar largos comentarios en voz *over*. En este caso, se rotulan frases que resumen información previa necesaria para conocer la historia del entrevistado. Se trata de seleccionar sólo los datos esenciales, como explica Villalta en el siguiente símil (1997:33): “el cincel de Michelangelo eliminaba el

mármol “que sobra”, nosotros debemos descartar la información sobrante”. Tanto *Repór* como *Comando Actualidad* acuden a esta opción.

Repór los usa para sintetizar información clave en frases cortas, como en estos dos planos:



Los inter títulos

En el caso de *Comando Actualidad*, diez inter títulos sirven para estructurar y organizar el contenido: constituyen los títulos de las diez historias que se suceden a lo largo del reportaje (“En busca de casa”, “Inquilinos morosos”, “No puede entrar en su casa”, “Unidad especial de desahucios”, “En conflicto con el casero”, “Pisos de lujo”, “Casero de estudiantes”, “Separados comparten piso”, “Casero desesperado” y “El año del desahucio Express”).



Consideramos que este tipo de recurso narrativo e incluso sintáctico permite exponer la información con mayor claridad, uno de los objetivos básicos del reportaje.

Los subtítulos

Otro de los usos destacable del grafismo audiovisual es el de subtítulos que ayudan a comprender voces que a veces resultan inteligibles por diferentes razones. Este recurso posibilita, entre otras cosas, “rescatar” para el montaje secuencias que no poseen niveles mínimos de calidad de audio pero que resultan convenientes para aportar información o dar mayor sensación de realidad y veracidad. Un procedimiento que defienden autores, como el documentalista Anand Patwardhan (111 citado por Goldsmith, 2003): “Durante el montaje, nunca selecciono las tomas en función de sus calidad visual, sino de su capacidad para hacer comprensible la historia (...) Recelo del concepto del arte por el arte.”

Un ejemplo de este uso de los subtítulos lo tenemos en el reportaje de *Comando Actualidad*. Los habitantes de una vivienda que va a ser desahuciada no permiten entrar a la cámara a grabar durante el desahucio y cierran la puerta al operador y a la reportera. Pero la cámara sigue grabando la puerta cerrada, a través de la cual se oye muy vagamente lo que se está hablando en el interior. En esta secuencia, se usan los rótulos para subtitar la conversación. El relato audiovisual aparece completamente transparente y la sensación de inmediatez y veracidad es total.



Otro ejemplo de primacía de la sensación de realidad a la calidad de la imagen es la inclusión en el montaje de escenas azarosas que han sucedido durante la grabación y que, a pesar de que el audio o el video no ha sido bien registrados por lo espontáneo del suceso, se respetan por el alto valor documental de las mismas. Como muestra de esto hay multitud de secuencias fortuitas, como la que acontece en el reportaje de *Repor*. (TC: 00.03.10) Durante una entrevista a un promotor, una anciana les interrumpe para increpar al empresario con respecto a la cuestión sobre la que está hablando. La cámara ha de virar para enfocar a la señora que, evidentemente, no lleva micro por lo que la calidad del audio es baja. En este caso, no se sobreimprimen subtítulos y se mantiene la secuencia porque aporta tensión, al tratarse de un conflicto visible aunque no perfectamente audible.

En *Repor* y en *Comando Actualidad* se recurre a los subtítulos cuando la articulación de los personajes no es demasiado buena (una anciana que no vocaliza bien, o una extranjera que no domina el castellano, como vemos en la siguiente muestra). De nuevo, este recurso “humaniza” el reportaje, nos hace recordar que los personajes no son actores con gran capacidad declamatoria, sino seres reales de carne y hueso.



Al mismo tiempo, sigue primando el objetivo periodístico de claridad en la exposición de la información. Esta es la finalidad que persigue también *REC* cuando subtítulo, por ejemplo, las declaraciones de un personaje que la reportera entrevista vía telefónica y a través de dos videoconferencias (una desde un hotel, con un miembro de su equipo y otra desde la redacción del programa, con un especialista). También se usa letra de palo, la más clara, pero prefiere el color amarillo, ya que este reportaje presenta muchos planos

donde prima el blanco y no se destacarían los subtítulos si fueran del mismo color:



Los créditos

Otro uso de grafismo audiovisual es la de los créditos del final del programa. Analizando esta muestra observamos cierta tendencia a restar valor a los créditos a favor de la economía del tiempo. Así, en programas como *Callejeros* o *Comando Actualidad*, los créditos se colocan antes de que finalice el reportaje, como rótulos que corren rápidamente de izquierda a derecha sobre la imagen y el audio del último total que el telespectador esta viendo y escuchando. Esta es la tendencia que siguen la mayoría de reportajes informativos hoy en día. Otros, como REC, dan mayor importancia a los títulos de crédito, que aparecen acompañados con la música durante una secuencia de montaje- resumen. Con este último recurso, se le está dando mayor peso y valor a la autoría del reportaje.





Insertos de publicidad

Por último, también cabe comentar el uso de máscaras de publicidad de otros programas de la cadena que se superimponen durante el transcurso del reportaje, tapando parcialmente el plano que en esos momentos era centro de atención del telespectador o insertando directamente otro nuevo. Esto ocurre, por ejemplo, durante el reportaje de *Callejeros*. Consideramos que es una forma exagerada de sacar al espectador de la diégesis por unos segundos, hacerle muy visible el medio televisivo, el discurso y, por tanto, distraer su interés. Nos referimos al siguiente plano:



3.5.5. Los efectos digitales

Las herramientas de postproducción digital han influido mucho en las formas narrativas y en la estética de los reportajes de televisión. Muchos efectos visuales y sonoros se usan con la única función de “espectacularizar” y,

en muchas ocasiones, no están justificados en el contexto de la narración. Así es como nos lo explicó Soler en la entrevista realizada para esta tesina:

“Hay realizadores que caen en un manierismo que llega a ser molesto, por inútil. Aquí hay un contrasentido, pues los reportajes cuyo contenido, por definición, se ha de aproximar a la realidad más objetiva, caen en una obsesión por “adornar” sus imágenes, con lo cual pierden autenticidad.”

Soler apunta también que los efectos digitales están justificados al servicio de una mejor información, cuando refuerzan la narrativa, cuando explican los contenidos sin traicionarlos y cuando ayudan a subrayar y clarificar el discurso. Añade también que hay que tener en cuenta el tema del reportaje que, según cuál sea, requerirá un estilo u otro:

“No será el mismo tratamiento audiovisual el que se aplique a un reportaje sobre la lapidación de las mujeres en Irán, que otro *fashion* donde se traten las tendencias actuales de la moda. En el primer caso la fuerza del tema se impondrá simplemente con un tratamiento directo y sin adornos. En el segundo ejemplo no le viene mal un poco de fantasía trabajada en la postproducción y, aquí sí cabría aplicar las soluciones estéticas cultivadas en los video clips”.

En el caso de la muestra que nos ocupa, estaríamos en el primer tipo de reportaje, el reportaje informativo de carácter social. Y, si observamos cada uno de las seis piezas propuestas, el uso de efectos digitales es escaso y, en ningún caso, llega a tenderse a la espectacularización.

Con un uso racional y razonado, las herramientas de postproducción digital pueden ser recursos formales para estructurar el texto y hacerlo más claro y comprensible. Uno de los usos más habitual es el de los efectos de transición entre secuencias. En el montaje, existen distintas formas de ensamblar las partes y crear un todo. Un montaje invisible contribuirá a dar la sensación de mayor objetividad a la historia mientras que un montaje visible puede alejar al espectador de la realidad. El montaje será más o menos visible en función al tipo de transiciones que se elijan. Por ejemplo, unos planos ensamblados por corte crean una percepción de mayor realismo. Tanto en

Callejeros como en *Comando Actualidad* las secuencias se enlazan a corte, al igual que en el montaje intra-secuencia. Son los rótulos de situación los que indican los cambios de escenarios.

En cambio, las secuencias ensambladas con efectos visuales suelen aportar un carácter más artístico. Actualmente, en los reportajes se usan todo tipo de transiciones como recursos de puntuación: las cortinillas, los fundidos, la pantalla partida, la sobreimpresión etc. En los cuatro reportajes restantes sí se recurre a un efecto a modo sintáctico, para señalar los cambios de secuencia (de espacio y tiempo, y de historia). En *Informe Semanal* se opta por la fórmula más clásica, el fundido, que se usa como transición entre cada una de las cuatro historias que componen el reportaje.

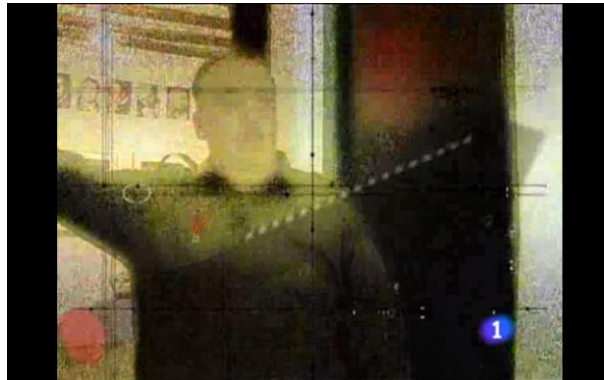
Las transiciones

El programa *30 minuts* es el que hace un uso más incoherente de los efectos digitales. Para cambiar de espacio, sólo en dos ocasiones usa la cortinilla lateral, un efecto en desuso actualmente y que da un aspecto anticuado al reportaje. También recurren a una tercera cortinilla lateral para fragmentar un total largo de un personaje, algo que a nuestro parecer carece de todo criterio y no aporta nada a nivel narrativo ni expresivo. Éste es el caso:

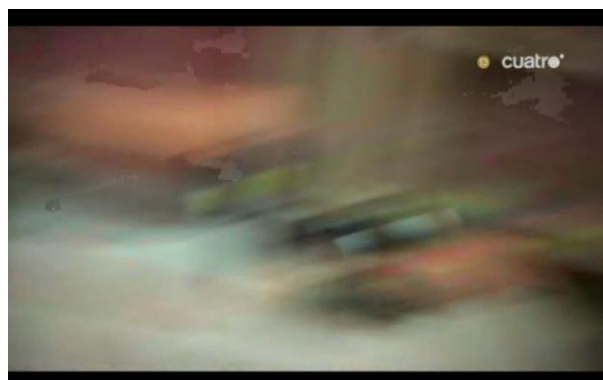


Otros programas como *Repór* resuelven de otra forma más sencilla y dinámica la técnica para solapar distintas frases de un personaje. Por ejemplo, las declaraciones de Luis, uno de los protagonistas, están fragmentadas en cuatro partes que se enlazan a corte y conforman un total que suma 56”.

En el programa *Repor* se utiliza un efecto de audio y video para las transiciones entre secuencias cada vez que se cambia al escenario de una nueva historia. Se trata de una ráfaga semi-transparente, con el logo y colores identificativos del programa, que se funde muy fugazmente con el plano anterior. Aquí vemos ese momento del fundido:



REC es el programa que mejor uso sintáctico hace de este tipo de efectos ya que distingue las “comas” de los “puntos”, las pausas cortas de las largas, para estructurar la narración. Por ejemplo, cuando se produce un cambio de espacio dentro de una misma historia, se opta por separar las secuencias mediante efectos de audio, que ayudan también a comprender una elipsis temporal (Ej. TC: 00.10.44). Sin embargo, cuando se pasa de una historia a otra, se introducen efectos más marcados, efectos de audio y video. En este caso, se recurre a un plano en movimiento al que se le aumenta considerablemente la velocidad mientras se inserta un sonido que también denota agilidad. Este tipo de insertos favorecen el dinamismo de la pieza y le ofrecen una imagen más fresca y joven. Ésta es una de esas transiciones de audio y video.



Estamos de acuerdo con Soler de que estos recursos organizativos son positivos: “Todo aquello que colabore a enriquecer, desde el punto de vista de la gramática y del lenguaje, de la sintaxis y el estilo, el relato audiovisual, no hará más que potenciar la atención y el interés del espectador.”

Los efectos sonoros

El uso más extendido de los efectos sonoros en este tipo de reportajes es, como hemos visto, como elemento de puntuación en las transiciones tanto entre secuencias como dentro de una selección de totales de uno o distintos personajes.

Pero, por regla general, muchos realizadores de reportajes rechazan otros usos de los efectos sonoros por el siguiente motivo: “Los efectos sonoros reducen el realismo de las imágenes” (Prósper y López, 2001:18). Pero no todos piensan igual, como es el caso del director de documentales Ken Burns (19 citado por Goldsmith, 2003):

“Trato de dar vida a estas fotografías antiguas mediante una voz en primera persona, una narración coherente y una gran riqueza de efectos de sonido. Algunos documentalistas creen que poner efectos sobre una entrevista es una transgresión de la realidad.”

Desde luego, un efecto sonoro puede ser una “transgresión de la realidad” si no mantiene ninguna relación representativa o expresiva con la imagen que le acompaña. Pero sí hay formas de incluir estos efectos y sumar valor al contenido. Por ejemplo, el programa *REC* introduce unos efectos sonoros de tipo electrónico durante el transcurso de una entrevista que realiza la reportera a través de la videocámara del ordenador, en la que se escucha música extradiegética de fondo, también electrónica (TC: 00.11.00). En esta secuencia, audio y video se alían en el metalenguaje del propio discurso: la periodista está usando las nuevas tecnologías para realizar una entrevista. Si ha “transgredido” el método clásico de la entrevista cara a cara, también en el

discurso se admiten bien otros efectos igualmente “transgresores”, que redundan en la idea de modernidad.

REC es el programa que mayor uso hace de los efectos digitales en general. En cuanto al sonido en particular, también lo distorsiona durante la postproducción de las declaraciones de un personaje que quiere preservar su anonimato, alterando los parámetros de la voz del testimonio hasta el punto de resultar irreconocible pero sí inteligible (TC: 00.12.58). El telespectador ya está educado en estos convencionalismos del lenguaje televisivo y entiende perfectamente la intencionalidad de este recurso. De igual forma que comprende el efecto nebulosa que cubre el rostro de otros personajes que pretenden quedar en el anonimato, como se hace en el programa *Callejeros*, en planos como éste:



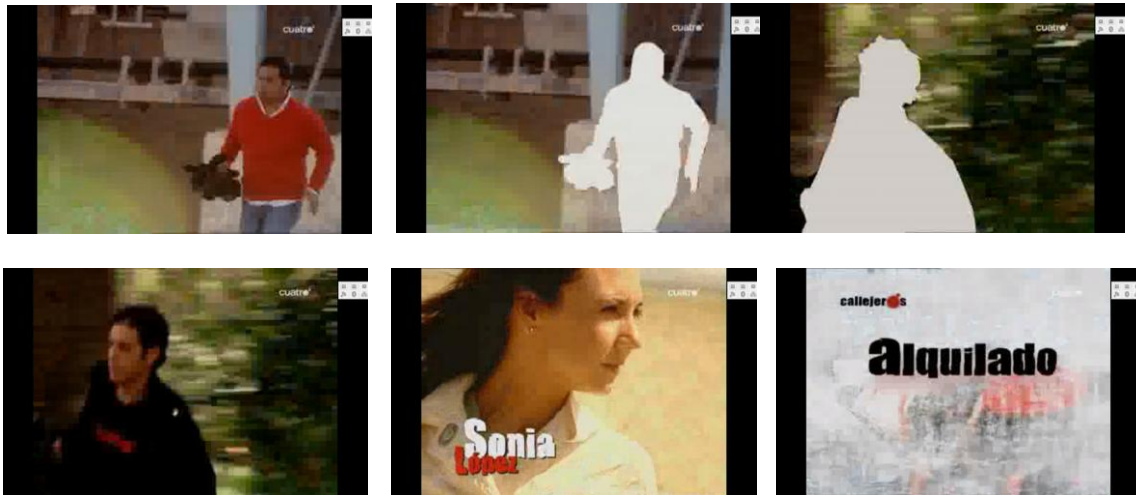
Secuencias elaboradas

Actualmente, el uso de los efectos digitales es más evidente y espectacular en el micro-pieza que forman parte del reportaje: las cabeceras, los sumarios y los avances. Todas estas piezas han de condensar la máxima información en el mínimo tiempo posible y, además, han de conseguir atrapar la atención del espectador, captarla por primera vez. Por todo ello, es la pieza más fragmentaria y su montaje suele estar constituido por un sinfín de estímulos visuales y sonoros subrayados por los efectos digitales.

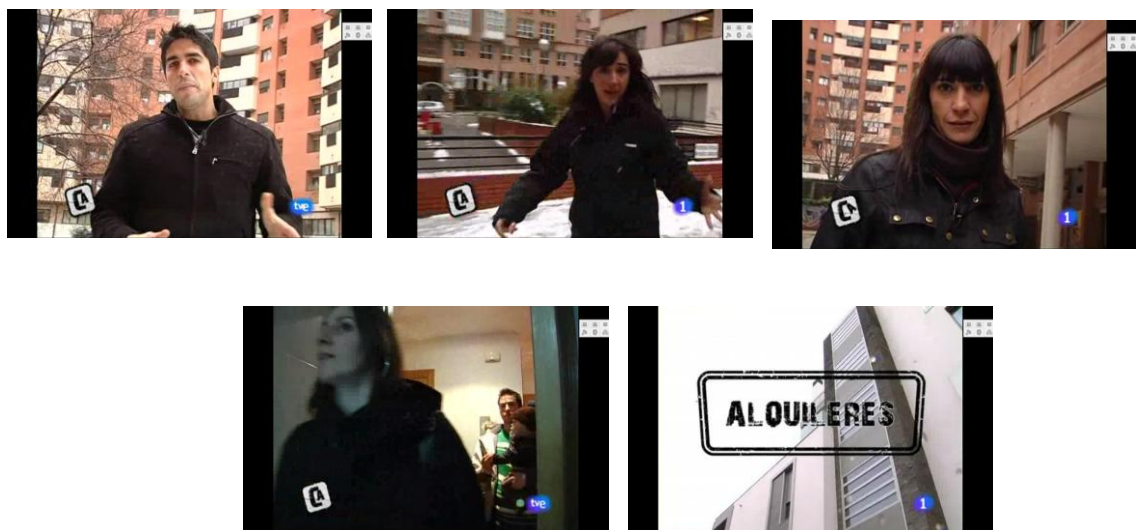
Así lo podemos observar, sobretodo, en los sumarios de *Callejeros*, *Comando Actualidad*, *Repór* y *Rec*. Todos ellos tienen en común un tipo de montaje muy frecuente en la actual era de la cultura visual digital: el montaje rítmico basado en la sincronización entre imagen y música, como el utilizado por muchos video-clips, y estructurado a través del enlace de muchos totales muy breves (3/4 segundos), de testimonios y reporteros/as.

El sumario, al igual que la cabecera, refleja una estética y un estilo que busca atraer a un tipo concreto de espectador e introducirlo en un modelo determinado de representación de la realidad. Estas secuencias son muy elaboradas durante la postproducción y merecerían un estudio aparte. Por ello, no profundizaremos en los recursos y estrategias empleadas cada una de ellas, sino que realizaremos un análisis más general en nuestro objeto de dilucidar qué pueden aportar al contenido del reportaje.

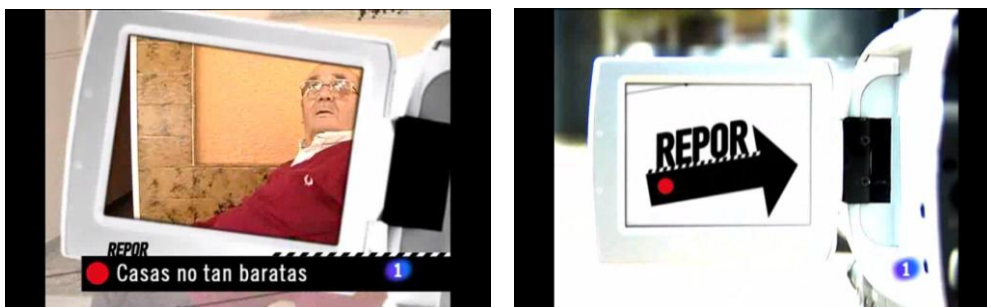
El sumario de *Callejeros* (duración: 1'20") está encabezado por un *speech* de la reportera y le sigue una polifonía de diez intervenciones de personajes diferentes, cinco de los cuales aparece solo en *off*, mientras se pueden ver planos en movimiento de viviendas catastróficas. Todo el tiempo suena música extradiegética de ritmo rápido y una máscara de grafismo audiovisual enmarca la imagen. Antes y después, aparece la cabecera del programa constituida por un videoclip de planos en movimiento acelerado de jóvenes reporteros corriendo y pasándose la cámara de uno a otro, con música y efectos de video. Esta cabecera nos posiciona ante un programa ágil y de espíritu joven. A la reportera autora del reportaje se le imprimirá protagonismo con un trato de imagen especial. Aparece casi como un personaje de ficción, en un plano donde no mira a cámara. A continuación, exponemos algunos de los planos (duración media de 2") que conforman esta cabecera y que concluyen con el título del reportaje en pantalla total:



El sistema empleado por *Comando Actualidad* en el sumario es exactamente igual, pero sin el uso de la máscara. En este sumario se alterna la intervención de tres reporteros (aparecen en cinco planos), once testimonios y dos escenas ambiente. Todo ello ocupa una duración total de 2' 13", por lo que podemos concluir que también se destaca su ritmo ágil y dinámico. Estos son algunos de los planos resumen de este sumario, donde vemos a los tres reporteros, un personaje, un plano de secuencia ambiente con sonido directo y, por último, el título del reportaje, cuya tipografía recuerda a las series de ficción y cuya estética constituye una de las características de este nuevo género híbrido del "infoentretenimiento".



Muy similar es también el sumario de *Repór*, con la única diferencia de que, en este programa, se prescinde de la música extradiegética y se conserva el sonido ambiente, completado con efectos sonoros. Esta preferencia por el sonido directo le otorga mayor realismo y sitúa la diégesis en el tiempo presente, para recalcar que se trata de un programa informativo de seguimiento de la actualidad. En *Repór*, la máscara que emula el visor de una cámara enmarca las imágenes y una reportera aparece en tres ocasiones, en tres *speeches*, intercalándose con los totales breves de otros personajes. El visor de la cámara y el parpadeo constante del rótulo REC (grabando) es el metalenguaje que hace visible el discurso y posiciona al telespectador ante un programa informativo donde impera el seguimiento de la noticia. El plano final es el título del programa. Este sería un ejemplo de uso justificado de los efectos digitales, donde el reportaje despierta un alto “grado de conciencia de si mismo” (Nichols, 1997).



Otro ejemplo de sumario de estas características es el de *REC*. Se inicia con una ráfaga de grafismo audiovisual del programa y, a continuación, se añade una máscara similar también a un visor de cámara donde se superpone el título del reportaje (*Amenaza de desahucio*) y el título del programa en un lateral inferior (REC). En el centro, al ritmo de una música constante, se suceden declaraciones muy rápidas de 7 testimonios (3/4" de duración) intercaladas por planos detalle. En la primera ya se puede ver a la reportera entrevistando a uno de los especialistas, en el estilo cercano que la caracterizará a lo largo del reportaje. El éxito de este sumario es que condensa en muy pocos segundos las declaraciones más contundentes del reportaje que responden a las cuestiones más básicas: por qué hemos llegado a estos problemas con la vivienda y qué agonía están generando en muchas familias. Los testimonios resultan naturales y humanos y el formato "videoclip" consigue la atracción de la atención del telespectador. La empatía con la reportera y el grado de subjetividad y de conocimiento del reportaje empieza ya a gestarse en este sumario que consideramos muy logrado. Aquí presentamos uno de los planos ejemplo en que la reportera dialoga con interés con un especialista:



El sumario de *Informe Semanal* también resulta atractivo y su forma ya predispone al telespectador en el tipo de reportaje que está a punto de ver. Los recursos narrativos empleados dan a entender que estamos ante un reportaje que va a profundizar más en el tema o, al menos, que lo va a tratar de forma más reposada. El sumario se inicia con unas imágenes cedidas por una asociación que presentan la manifestación de un hombre arrojado por sus vecinos con pancartas en contra de una acción de desahucio. El hecho de que

las imágenes no posean calidad profesional da incluso mayor sensación de realismo y le suma importancia al contenido del audio, las palabras que el protagonista pronuncia alto y claro: “¡ldos de mi casa!”. Este es el único ejemplo que tenemos en toda la muestra analizada de lo que en el argot televisivo llamamos “material encontrado”. Éste es alguno de los planos:



En este caso se trata de un material audiovisual cada vez más frecuente desde que se ha generalizado el uso de la videocámara doméstica. Desde nuestro punto de vista, cuando estas imágenes cuentan con un importante valor documental y/o carga de realismo, es conveniente usarla aunque su calidad audiovisual no sea óptima. Como ya hemos comentado, existe toda una serie de herramientas de postproducción digital que pueden mejorar los niveles de calidad de audio y video para “salvar” este tipo de escenas. Tras esta breve secuencia, el sumario introduce tres totales largos de tres personajes que protagonizaran tres de las cuatro historias del reportaje. Finalmente, un fondo postproducido ocupa la pantalla total. Se trata de un plano de edificios que se transforma a través de un textura modificada de apariencia antigua, y donde se irán situando las fotografías de los cuatro protagonistas de las historias que se van a relatar. Por último, se imprime el título del reportaje: “Vidas hipotecadas”.



Independientemente de las valoraciones estéticas, este recurso narrativo tiene toda la lógica argumentativa: primero aparece el drama humano real (las imágenes cedidas) que consigue captar la atención por su emotividad y provocar credibilidad por su realismo; a continuación los protagonistas de este tipo de historias hablan de sus problemas con sus casas (se provoca empatía) y, a modo de resumen, aparece el cartel final donde el fondo es también el “fondo” del reportaje, el conflicto fotografiable (las viviendas) y, sobre él, a modo de presentación de los personajes, las fotos de los cuatro protagonistas, de las cuatro “vidas hipotecadas” (título que se sob reimprime a continuación). Este sumario constituye un ejemplo de coherencia entre la forma y el fondo.

El único programa que carece de sumario es *30 minuts*, donde se recurre a la forma más clásica de introducir un reportaje: la presentación desde plató, en plano medio y con un fondo neutro de *croma-key* (donde sólo se destaca el título del programa). Al partir de un plató, el discurso audiovisual es muy visible y nos posicionaría ante un modelo reflexivo de representación de la realidad, como definiría Nichols. La introducción la protagoniza un presentador con criterio de autoridad por su larga trayectoria televisiva en ese programa o en ese mismo tipo de espacios informativos. En este caso concreto, se trata de Joan Salvat que, con una locución paradigmática de los Informativos de TV3 y una indumentaria clásica y formal (traje de chaqueta y corbata), cumple los cánones del convencionalismo de “presentador serio y creíble”. Sólo por la estética de esta entrada ya podemos deducir que el programa se dirige a un público adulto. En un minuto y casi sin pestañear, Joan Salvat introduce el tema del reportaje (los problemas de la vivienda) con cantidad de datos objetivos y sin ningún tipo de referencia humana o implicación emocional. Nos situamos ya ante un reportaje donde se prima el grado de conocimiento al grado de subjetividad.



Estos recursos narrativos, esta forma de adoptar una postura de neutralidad inocente buscan totalmente la apariencia de objetividad y, como afirma Nichols (1997: 172), "la objetividad es en si una perspectiva, es la preferencia por la dimensión denotativa de situaciones y acontecimientos, frente a los elementos subjetivos y connotativos.". Nichols distingue entre dos perspectivas en el mundo del documental: la del "véalo usted mismo" y la del "véalo de este modo". Esta segunda, la más dirigida ("véalo de este modo") es la que se fundamenta en las entrevistas y la que, por tanto, engloba en mayor o menor medida todos los reportajes de esta muestra.

En cambio, la entrada del presentador estrella de *REC* es completamente distinta a la de Joan Salvat. En *REC*, el criterio de autoridad lo marca Jon Sistiaga, reportero popular reconocido sobretudo por sus reportajes de guerra. Por su trayectoria (reportero de guerra), su juventud y su indumentaria informal (camiseta y vaquero), ya constituye un reclamo para la gente más joven. Y la entradilla que realiza previa entrada al sumario es totalmente acorde y coherente con esta imagen de modernidad. El escenario elegido es un solar, al aire libre, donde se está edificando (ya nos introduce el conflicto fotografiable: la vivienda o incluso el descontrol en la construcción). El *speech* se lo graba él mismo desde la opción de cámara de su teléfono móvil, mientras una segunda cámara profesional lo graba a él. Durante el montaje, se alternan primeros planos procedentes del móvil (enmarcados con una máscara especial y con la textura tratada), con planos medios y generales procedentes de la otra cámara (sin tratar en postproducción). El *speech* se ha grabado o bien varias veces desde diferentes perspectivas o bien se ha usado más de una cámara.



La cuestión es que el montaje es el enlace por corte, acompañado de efectos de audio y video, de planos que ofrecen una visión circular entorno al reportero, el centro de la circunferencia. Esta forma, además de su creatividad y atractivo visual, redunda también en el contenido y, sobretodo, en la intencionalidad: Jon Sistiaga es el centro, es la figura de autoridad que otorgará credibilidad y veracidad al reportaje que se ofrecerá a continuación. Y este es otro caso de coherencia forma-fondo.

El programa *REC* es el que mayor uso hace de la postproducción a través de otro micro-pieza de las que carece el resto de programas. Por un lado, al finalizar el reportaje, ofrece un montaje tipo video-clip a modo de conclusión (dura 40”), donde el comentario en *Hover* de la reportera resume la principal información lograda, ilustrada con planos repetidos de los principales momentos de la investigación informativa. Y todo ello montado en sincronía con una música extradiegética rítmica y con golpes de efectos de audio para las transiciones entre secuencias. Sobre este montaje, se van sobreimprimiendo los créditos del programa. Este es un modo atractivo formalmente de presentar un desenlace. Los programas *Informe Semanal* y *30 minuts* también estructuran sus reportajes con el modo planteamiento-nudo-desenlace y, de otra forma más clásica (comentario en voz *Hover*) también presentan una conclusión. *Callejeros* y *Repor* cierran el reportaje con un total contundente de uno de los personajes, pero no concluyente del tema en cuestión. Y el cierre de *Comando Actualidad* correspondería al final de una historia que se ha seguido cronológicamente, la historia de un desahucio que, definitivamente, termina con el desalojo de la familia que baja sus bártulos por las escaleras. Esta escena dramática, con un total muy conseguido por su doble significado (“se acabó”: se acaba tanto la situación como el reportaje), pone punto final al documento. Consideramos que este es el final con mayor carga de dramatismo y de realismo y, por tanto, no requiere de la inclusión de ningún efecto digital que no sumaría nada sino todo lo contrario, restaría veracidad.

Por último, *REC* es el único programa que añade un avance del contenido del programa de la semana siguiente, a modo de cebo. En esta

secuencia también hace uso del grafismo y efectos digitales por dotarle de mayor atractivo y estilo joven. Usa la inclusión de totales breves de personajes junto con planos de las imágenes más impactantes y, finalmente, la sobreimpresión del título del próximo reportaje:



Otros efectos digitales

En el análisis de esta muestra, comprobamos que hay un sinfín de efectos digitales de audio y video que no están explotados de ninguna manera en los reportajes y que, de algún modo, también podrían haberlos enriquecido siempre y cuando sirvieran para redundar en el contenido. Los motivos de este desuso pueden ser muy diferentes. El principal es que se tratan de reportajes informativos donde la realidad y la objetividad son dos premisas fundamentales que pueden entrar en conflicto si se introducen efectos artificiales y artificiosos. Otra razón es que no exista ninguna justificación narrativa para usarlos o escasa intencionalidad artística por parte del equipo. Y otro motivo más- tal vez el más considerable- es la falta de tiempo y planificación que se suele dedicar a la fase de postproducción, especialmente si se trata de un producto de actualidad de periodicidad semanal, como es el caso.

A continuación, exponemos una serie de recursos digitales que podrían usarse para realizar reportajes más creativos, siempre y cuando se introduzcan de forma coherente y justificada con el contenido.

- Creación de imágenes multicapas que pueden ser argumentativas, estéticas o descriptivas, y combinarlas con imágenes reales. Este recurso podría ser atractivo, por ejemplo, para destacar un fondo o una figura y subrayarlo por su contenido. En nuestra muestra sólo lo observamos en los sumarios de *Informe Semanal y Comando Actualidad*.

- Modificar el tono o luminosidad de las imágenes para cambiar su significación en el discurso y convertirla en argumento de autoridad.

- Modificar la velocidad original de las imágenes con fines estéticos o narrativos (reducir el tiempo en el discurso). Sólo lo observamos en las transiciones de *REC* para crear elipsis temporales.

- Aislar y agrandar un detalle hasta hacer casi desaparecer su contexto. Con este recurso se dirige la atención del espectador para revelarle alguna información visual que quedaba prácticamente oculta.

- Modificar la textura de la imagen hasta hacerla parecer antigua. Este recurso es aconsejable cuando se ficción alisan algunas escenas que se quieren situar en el pasado. En este caso, no es necesario porque no se recrear ningún acontecimiento pasado.

- Crear imágenes virtuales o animaciones para recrear lo no visible. Este es el caso que más puede poner en riesgo la credibilidad del reportaje porque lo aleja abiertamente de la realidad. Aun así, puede ser un buen recurso para transmitir información y hacer visibles contenidos que son

difíciles de visualizar, por ejemplo, hechos del pasado o incluso del futuro, así como representar ensoñaciones de los personajes.

En conclusión, existen muchas convenciones en cuanto al uso de los recursos narrativos y expresivos audiovisuales. Algunas son propias del lenguaje cinematográfico clásico y algunas otras ya son características de los códigos televisivos y periodísticos. Algunas están justificadas según criterios de eficacia comunicativa y otras responden simplemente a modas o tendencias emergentes en la actual cultura visual digital.

4. CONCLUSIONES

En una cena informal con el veterano y prestigioso periodista Carles Francino, éste se interesó por el tema de mi tesina. Le conté que versaba sobre los usos de los recursos narrativos y expresivos utilizados en el reportaje informativo audiovisual con el objeto de establecer el equilibrio entre la credibilidad y la creatividad. “¿Dónde está ese punto de equilibrio?”, le pregunté. Sin dudar ni un segundo, me contestó con una sola palabra: “Periodismo”. Esta contundencia me condujo a mi primera conclusión: el periodista y el realizador han de trabajar de forma más coordinada para conseguir un producto informativo riguroso, claro, coherente, interesante, atractivo y, a poder ser, también innovador en las formas.

Hemos empezado este estudio abordando el concepto de “reportaje audiovisual” en el contexto de la televisión actual y hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- El reportaje es un género híbrido en busca de una definición con dos frentes abiertos; se debate, por una lado, entre la información y el entretenimiento y, por otro, entre la realidad y la ficción. Se requiere buscar un equilibrio coherente entre el “qué” y el “cómo”.
- La cultura audiovisual digital marca nuevas formas de “hacer” y de “ver” televisión. Las herramientas digitales abren un abanico inmenso de posibilidades, especialmente aplicables en la fase de postproducción.
- Es necesario establecer criterios y códigos para aplicar los recursos narrativos y expresivos durante la etapa de postproducción para que esta fase mejore el reportaje en su objetivo esencial: atraer y mantener el interés del espectador para informarle con claridad sobre un tema y conseguir su posicionamiento al respecto.

Para explorar estos nuevos códigos creativos y narrativos, hemos iniciado este trabajo estableciendo un marco teórico donde analizamos la evolución del reportaje audiovisual a lo largo de su historia. Para poder innovar en cualquier campo, es fundamental volver la vista al pasado y conocer qué lenguajes ya fueron inventados antes. A continuación, concluimos los principales aspectos de este recorrido histórico:

- A finales del siglo XIX, los hermanos Lumière incorporan por primera vez el punto de vista del reportero, la selección de la realidad que va a representar. Todavía no existe el cine con sonido ni la fase de postproducción. Pero nos quedamos con el valor de un buen encuadre para enfocar la realidad, un requisito aún vigente hoy en día.
- En los años 20, Dziga Vertov ya introduce recursos tanto en la grabación como en el montaje que actualmente son muy utilizados en los reportajes que pretenden un aire más moderno, fresco y ágil. Nos referimos a técnicas como la cámara oculta, los movimientos continuos de cámara y el montaje acelerado. Es decir, si se pretende innovar, hay que considerar que todos estos recursos ya fueron explotados hace casi un siglo. Tal vez habrá que reinventarlos.
- También en la década de los '20, Robert Flaherty introduce ya una forma de relato audiovisual basada en la simulación de acciones reales de los personajes en sus escenarios naturales. Hoy sigue funcionando este modo de manipular o controlar la realidad para aportar mayor autenticidad. Y, como veremos, actualmente habrá que planificar mejor el rodaje para que el montaje resulte coherente.
- La cámara al hombro tan habitual en los reportajes más “modernos” de esta muestra ya tuvo su génesis hace más de 50 años, con la *camera-stylo*. Si continuamos explotando este modo de grabación, también habrá que buscar una mayor coordinación entre la fase de la grabación y la de postproducción, puesto que se observan muchas incongruencias

en el montaje de entrevistas, especialmente (saltos de raccord, de eje etc).

- La narrativa audiovisual del reportaje surge sobre la marcha, con la práctica diaria. Primero se inspira en los recursos del documental y de la noticia y después en los de la ficción, los videoclips e incluso los videojuegos. Habrá que seguir explorando en un discurso propio que trabaje al servicio de la historia y potencie al máximo la creatividad.

Todas estas observaciones sirven de punto de partida para establecer otras conclusiones más concretas y de aplicación práctica en la realización de los reportajes informativos, especialmente en su fase de postproducción. Nuestro cometido no era profundizar en las características y usos de las distintas herramientas tecnológicas sino en los criterios que justifican su utilización. Y estos no son otros que contribuir a mejorar la claridad en la transmisión de la información y a despertar y mantener el interés del telespectador.

Estableceremos las conclusiones en función a los modelos que nos propone Bill Nichols (1997) y que nos han servido en la metodología del análisis. Se refieren a las distintas modalidades documentales de representar la realidad y al grado de subjetividad, conocimiento, conciencia de si mismo y comunicatividad que otorgan al reportaje. Los distintos usos de la imagen y del sonido como recursos narrativos y expresivos durante la etapa de postproducción han sido las variables para determinar estas distintas relaciones entre la forma y el contenido. En este sentido, éstas son las principales conclusiones:

1) Grado de conocimiento

Para que el espectador pueda conocer la realidad que se le quiere transmitir, ha de primar la claridad y la coherencia también en las formas. Para ello pueden considerarse las siguientes observaciones:

- El montaje ha de representar una estructura clara donde es muy importante identificar un hilo conductor que hilvane la argumentación. Éste puede ser el reportero a través de *speechs* o en *off*, o un narrador en voz *over* (este último recurso permite aportar más datos y aumentar el grado de conocimiento). También pueden ser los propios testimonios que se clasifican en protagonistas o secundarios según la duración de su presencia en pantalla y la iteratividad de sus apariciones.
- En el montaje, las acciones han de sucederse según alguna lógica: causa/efecto, pregunta/ respuesta, cronológica, etc. En el caso del reportaje, donde es imprescindible la síntesis de la información y la base es la argumentación, consideramos que la relación pregunta/ respuesta puede hacer avanzar la historia despertando el interés y manteniendo la claridad.
- Un montaje basado en un bombardeo de totales de corta duración procedente de muchos personajes que, a veces, se alternan, pueden distraer al telespectador y perjudicar el conocimiento de la historia.
- Los planos medios estáticos que clásicamente han servido de encuadre para las entrevistas a los expertos siguen funcionando como criterio de autoridad y, por tanto, aportan conocimiento aparentemente objetivo. Pero, si los totales son demasiado largos (más de 20") resultan pesados y deberían dejarse parcialmente en *off* e incluir otros planos más atractivos que guarden coherencia con el contenido.
- El grafismo audiovisual es básico en su función sintáctica para organizar la historia. El título del reportaje, los rótulos de situación y los inter títulos ayudan a situar al espectador tanto en el espacio como en un tema determinado.

- Los efectos audiovisuales y los efectos sonoros también desempeñan un interesante papel para estructurar el texto. Auden marcar elipsis temporales, cambios de espacio o transiciones de una historia a otra.
- La sobreimpresión de rótulos también contribuyen a redundar en los datos más importantes del texto. Este uso es especialmente interesante cuando hablamos de cifras.
- Rotular frases a modo de resumen informativo también favorece la claridad del mensaje al mismo tiempo que rebaja el peso de los comentarios en *over*. Este recurso favorece un ritmo más ágil y facilita la síntesis, básica para ajustar tiempos.
- Los subtítulos pueden “salvar” escenas con bajos niveles de audio o que se han producido de forma azarosa durante el montaje, pero que cuentan con una alta carga expresiva, informativa o dramática. Este recurso de grafismo hace entendible lo ininteligible, como pueden serlo las entrevistas telefónicas.
- El uso del sonido directo durante el montaje mantendrá al espectador en la diégesis, le acercará a la realidad y el reportaje ganará así también en grado de conocimiento.
- Incluir secuencias de diálogos intrascendentes o de ambiente en el montaje será importante para generar pausas que permitan digerir la información que el telespectador va recibiendo.

2) Grado de subjetividad

Lograr que el espectador empatice con los personajes de la historia es fundamental para mantener su interés y propiciar una actitud receptiva. Para conseguirlo podemos considerar las siguientes estrategias:

- Durante el montaje, aumentar la presencia en voz *in* de los personajes que se desenvuelvan con naturalidad y autenticidad delante de la cámara. Su expresividad en un plano es muy potente y puede ahorrarnos muchos planos de recurso que a veces se utilizan sin sentido alguno.
- El reportero también puede ser el protagonista principal con quien empatice el telespectador de forma más inconsciente. Planos subjetivos del reportero y su voz en *off* formulando preguntas y observaciones pueden contribuir a que el receptor adopte su punto de vista como perspectiva.
- La inclusión de música extradiegética puede tener una gran carga dramática que evoque emociones en el espectador y le transmita los sentimientos de los personajes ante las situaciones que viven.
- A veces también será conveniente transigir ante unos parámetros de calidad audiovisual cuestionables si el testimonio lo merece por su valor dramático o informativo añadido. Hay secuencias mal iluminadas en el interior de las casas que respiran autenticidad y acrecientan el grado de subjetividad de la pieza.
- Entrevistar a los especialistas en planos secuencia de seguimiento de su actividad diaria también les hace más “humanos” y próximos al telespectador. Ganan así en grado de subjetividad.
- Un rol del reportero próximo e interesado realmente por las historias humanas también hace crecer el grado de subjetividad. Para materializarlo durante la postproducción, es necesario que se haya planificado un tipo de rodaje que permita un montaje siguiendo el eje de las miradas y donde se incluyan los planos de escucha, importantes por

su capacidad de expresar las reacciones y emociones del reportero y las de los distintos personajes.

3) **Grado de comunicatividad**

Atraer la atención del espectador y mantener su interés a lo largo del reportaje será un objetivo básico. Especialmente, si consideramos que no se pretende sólo informar sino también entretener y, como apuntábamos en la introducción, sumar audiencia. Para conseguirlo, esbozamos las siguientes técnicas:

- Durante el montaje habrá que dosificar la información, generando suspense y creando picos y valles. Una estructura muy monótona basada siempre en un mismo recurso alternado (ejemplo: comentario over/ total de entrevistado/ comentario over/ total de entrevistado; o *speech/ total/ speech/ total...*) puede garantizar cierta organización del contenido pero perder en atractivo. Por ello, dosificar con maestría los contenidos ha de estar íntimamente ligado al discurso. Para ello observamos múltiples recursos, como crear subrayados mediante rótulos, dejar una pregunta en el aire a través del valor simbólico de un plano o generar cierta tensión a través de una música que anticipará una respuesta.
- Un determinado ritmo en el montaje también será básico para conseguir un buen grado de comunicatividad. En este punto es donde estriba la mayor dificultad para establecer los límites. Un bombardeo de estímulos visuales y sonoros y un montaje acelerado basado en la sucesión de planos de muy corta duración puede fascinar, captar el interés pero, al mismo tiempo, restar mucho protagonismo al contenido. Buscar un punto intermedio es la solución. Nuestra propuesta sería la siguiente:

jugar con la alternancia de totales cortos y totales largos en función de su grado de expresividad y de su peso informativo, incluir pausas con ambientes para relajar y facilitar la comprensión, no abusar de los comentarios en voz over, “humanizar” la figura de los expertos a través de la forma y dotar de protagonismo a los narradores autodiegéticos, testimonios auténticos, con gancho y fuerza expresiva.

- El protagonismo de algunos sonidos diegéticos con cierto valor semántico también pueden ser un buen recurso para anticipar una acción posterior y crear suspense. Este uso apenas está explotado en nuestra muestra y resulta muy interesante.

4) **Grado de conciencia de si mismo**

Un reportaje con un alto grado de conciencia de si mismo lo que Nichols incluiría dentro del modelo reflexivo de representación de la realidad. Consideramos que un reportaje consigue dar mayor sensación de realismo cuando su estructura resulta casi invisible, cuando sus estrategias retóricas y estilísticas pasan en gran parte desapercibidas. En cambio, tal vez se percibe una mayor objetividad cuando el telespectador identifica los códigos compartidos del discurso del reportaje audiovisual. En este contexto, las conclusiones que hemos extraído de la forma en que el “cómo” afecta al “qué” durante el proceso de postproducción son las siguientes:

- Las cabeceras y los sumarios- las piezas más elaboradas durante la postproducción y con mayor uso de efectos digitales- son también las más “ensimismadas”, es decir, la meta es más el discurso que el contenido. La estética y el ritmo que consiguen articular a través de los distintos recursos audiovisuales, captan ya a un tipo concreto de espectador y lo introducen en un determinado modelo documental de representación de la realidad.

- El uso de la música extradiegética para dar continuidad al montaje (proceso en que se fragmenta la realidad para crear un nuevo todo), es ya un proceso muy aprendido por el público, sobre todo cuando se enfrentan a largos comentarios de voz *over*. Habría que explorar qué tipo de música se puede emplear cuando no se quiere expresar nada en concreto.
- A pesar de que hoy existen infinidad de programas y técnicas de tratamiento de la imagen y del sonido, seguimos observando que suelen usarse las mismas para propósitos como preservar el anonimato de un testimonio (distorsión de la voz y nebulosa en al cara). Son códigos que funcionan porque el espectador ya los sabe decodificar, pero también podría resultar interesante innovar con otras técnicas.
- Los rótulos de identificación de los testimonios y especialistas se cuestionan hoy en día. La mayoría de los reportajes de esta muestra optan por prescindir de ellos. Desde luego, esto hace más invisible el discurso pero resta información que, desde nuestro punto de vista, es imprescindible. No consideramos que el rótulo del nombre de un testimonio sea demasiado relevante, pero los expertos sí necesitan ser identificados con facilidad y rapidez para destacar así su autoridad en el tema central del reportaje. No olvidemos que el valor de las fuentes informativas rigurosas y acreditadas es un pilar básico en el periodismo en beneficio de la credibilidad.
- Los *croma-key* o espacios virtuales para situar al presentador o reportero hacen demasiado visible el discurso y pueden alejar al espectador de la realidad, la materia prima del reportaje. Para ilustrar esta conclusión sólo hay que comparar el plano de presentación de Joan Salvat (*30 minuts*) con el de Jon Sistiaga (*REC*). Usando terminología de Nichols, el primero nos situaría ante una modalidad expositiva de representación de la realidad mientras el otro nos ubicaría a medio camino entre la interactiva y la de observación.

- Los abusos de comentarios en voz over de un locutor, narrador extradiegético y omnisciente, también hacen muy visible el discurso. Como apuntamos con anterioridad, cuentan con la ventaja de que permiten presentar mucha información de forma controlada. Pero normalmente suelen ser locutados con cadencias periodísticas todavía muy clásicas y que merecerían de una revisión. La monotonía en la locución, los subrayados sólo en la penúltima sílaba, la ausencia total de emoción etc. favorecen una mayor sensación de imparcialidad y objetividad pero, en contrapartida, pueden causar tedio en el espectador y hacer decaer su atención. Actualmente existen instrumentos de tratamiento del sonido que permiten dotar de mayor velocidad a la voz e incluso cambiar sus parámetros para que resulte más “viva”.

En estas conclusiones, hemos intentado evitar hacer alusiones a casos concretos de nuestra muestra de análisis. Pero sí creemos interesante concluir que, de los seis reportajes analizados, hay uno que consideramos paradigmático en el equilibrio entre la creatividad y la credibilidad. Nos referimos a “Amenaza de desahucio”, del programa *REC* (Cuatro). Como hemos observado a lo largo de todo el análisis, este reportaje es el que presenta una postproducción más elaborada donde se explotan todos los recursos de imagen y sonido en sus funciones sintácticas, expresivas, narrativas y dramáticas, siempre al servicio del contenido. Además, en su resultado se aprecia la coherencia entre la fase de postproducción y el resto de etapas del proceso creativo. Estos y otros logros procedentes de la idea, el enfoque, el guión, la producción, el rodaje y el gran papel que juega la reportera, consiguen que sea el reportaje con mayor grado de claridad en la transmisión de la información, de coherencia entre la historia y el discurso, de verosimilitud y credibilidad y de innovación y creatividad.

Como hemos observado, en la historia del lenguaje audiovisual hay muchas fuentes de las que beber para copiar las estrategias que funcionan en ese equilibrio entre la forma y el contenido. Actualmente también la fase de postproducción cuenta con muchos programas e instrumentos

tecnológicos a su alcance para explotar la creatividad y establecer sus límites cuando trabajamos con la realidad como materia prima. Lo que consideramos importante en la función del reportero es que conozca todo este abanico de posibilidades, códigos, normas y técnicas para poder transgredirlos después y seguir así el consejo que Picasso daba a sus alumnos: “ID primero a las academias de dibujo para aprender a dibujar y así después tendréis la satisfacción de hacer todo lo contrario de lo que os han enseñado.” (72 citado por García, 1993)

4. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y DE CONSULTA

Artero Rueda, Manuel. 2004. *El guión en el reportaje informativo. Un guiño a la noticia*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión España.

Barnouw, Erik. 1996. *El documental, historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

Breschand, Jean. 2004. *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Cantavello, Juan. 2002. *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*. Oviedo: Septem.

Casals Carro, M^a Jesús. 2005. *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*. Madrid: Fragua.

Darley, Andrew. 2002. *Cultura visual digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Díaz Arias, Rafael. 1983. "El estudio de la narrativa audiovisual". *Documentación de las Ciencias de la Información* 7: 289- 290.

Ganga, Rosa Maria. "Cambios y permanencias en el documental de la era digital". 2004.

http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=940380&/orden=57839

[Consulta: 15 de Diciembre de 2010]

García Avilés, J.A. 1996. *Periodismo de calidad. Estándares informativos en la CBS, DBC Y NBC*. Navarra: Eunsa.

García Jiménez, Jesús. 1993. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen.

García, S. y Gómez, L. 2009. *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio.

Goldsmisth, David. 2003. *El documental- Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Barcelona: Océano.

Grierson, John. 1966. *First frinciples of documentary*. En Hardy, F. *Grierson on documentary*. Berkeley: University of California Press.

León, Bienvenido. 1998. "Ficcionalización de la información televisiva. Elementos dramáticos y poéticos en el discurso informativo". *Comunicación y Cultura* 25 (3):105-116.

Maqua, Javier. 1992. *El docudrama: fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen.

Marín, Carlos. 2006. *Periodismo audiovisual: información, entretenimiento y tecnologías multimedia*. Barcelona: Gedisa.

Millán, T. y Ruano, S. 2005. "La televisión que veremos. ¿La televisión que queremos? Nuevas formas de hacer televisión". *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación* 25.

Morales Morante, Luis Fernando. 2009. "La duración del plano a partir de la identificación de la información: referentes para la mejora del rendimiento del montaje". *Palabra Clave* 12 (1)

Moreno Espinosa, Pastora. 2003. "El periodismo informativo en TV: lenguaje, género y estudio". *Estudios sobre el mensaje periodístico* 9: 269-280.

Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Oliva, L. Y Sitgí, X. 2007. *Las noticias en radio y televisión: periodismo audiovisual en el s.XXI*. Barcelona: Omega.

Pancorbo, Luis. 1986. *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión España.

Prosper Ribes, J. y López Catalán, C. 2001. *Elaboración de noticias y reportajes audiovisuales*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

Soler, Llorenç. 1998. *La realización de documentales y reportajes para la TV*. Barcelona: Cims 97.

Vilalta i Casas, Jaume. 2006. *El espíritu del reportaje*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Vilalta i Casas, Jaume. 2006. *El reportero en acción. Noticia, reportaje y documental en televisión*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Yorke, Ivor. 1990. *Principios básicos del reportaje televisivo*. Madrid: Centro de Formación RTVE.

Zunzunegui, Santos. 1989. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

