



UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN

Facultad de Ciencias Sociales

**TRABAJO DE DIPLOMA**  
EN OPCIÓN AL TÍTULO DE  
**LICENCIATURA EN PERIODISMO**

«Los recursos formales de la ficción en los  
productos periodísticos de la revista informativa  
*En Primer Plano*»

**AUTOR**

Luis Mario Rodríguez Suñol

**TUTOR**

Lic. Dagoberto Batista Ochoa

**Consultante**

MCs. Fabio Ochoa Olivera

**Holguín, 2013**

***A mi hija, no hay nada más  
importante...***

## AGRADECIMIENTOS

*A mi madre, por lo que soy y seré.*

*A Lianet, por su presencia perpetua en mi vida y permitirme sembrar en su vientre la flor más hermosa, nuestra Lía.*

*A mis abuelos maternos, donde quiera que estén.*

*A mi padre.*

*A mis hermanos Ale, Luis Ernesto y Luis Eduardo,*

*A Julio y Carlitos, mis molinos de viento.*

*A mi familia, por el apoyo en las buenas y malas.*

*A mis suegros, por casi siete años de crianza, por el apoyo, por todo: mi deuda es eterna.*

*A mi familia de La Cuaba, por hacerme uno más.*

*A Ñaña y Padel, por las constantes molestias, y por las que faltan.*

*A mis amigos de siempre.*

*A Claudía, por su constancia y entrega, por la carga que fui y seré.*

*A Orestes y Ramadán, por su amistad plurifactorial y parnasiana.*

*Al equipo 3, por las horas de mar acumuladas.*

*A mis compañeros de la carrera, por las fiestas, las discusiones y, sobre todo, por el apoyo cuando lo necesité.*

*A mi tutor Dagoberto, por la confianza y capacidad de entrega, por su talento y cualidades humanas, por todo lo que aprendí.*

*A Fabio, por no dudarle cuando hizo falta.*

*Al claustro de Periodismo, por la preparación intelectual.*

*Al colectivo de Telecristal.*

*A mí querido Holguín, porque soy orgullosamente cubano, pero sobre todo holguinero.*

*A mi guía espiritual por la búsqueda sempiterna de la victoria: Che,  
¡Vuelvo al camino con la adarga al brazo!*

## RESUMEN

Los programas informativos contemporáneos apelan, de manera continua, a recursos formales de las ficciones literarias y cinematográficas. El fenómeno ha generado múltiples discrepancias debido al carácter “objetivo” de la prensa y las posibilidades “subversivas” de estos usos. El periodismo audiovisual cubano no está exento de estas influencias por lo que se hace necesario estudiar no solo las irregularidades de estos mecanismos expresivos, sino también las ventajas comunicativas que posibilitan su adecuada inserción en el discurso periodístico.

El presente trabajo de diploma, esbozado desde una perspectiva cualitativa y con un enfoque exploratorio descriptivo, se propone diagnosticar el empleo de recursos formales de la ficción en la revista informativa *En Primer Plano* de Telecristal. Para la obtención de los resultados, se aplicaron métodos y técnicas de investigación científica, como análisis y síntesis, análisis de contenido y entrevistas en profundidad.

Los resultados arrojaron la presencia de estos recursos en la mayoría de los productos periodísticos analizados, sin embargo se trata de individualidades, pues ninguna de las categorías superó la media de representatividad. El reportaje manifestó la mayor utilización y, de modo general, se detectaron debilidades en la cohesión de los componentes expresivos del discurso periodístico.

## ABSTRACT

The informative programs contemporaries appeal from a continuous way to formal resources of the literary and film fictions. The phenomenon has generated multiple discrepancies due to the objective character of the press and the subversive possibilities of these uses. The journalism audiovisual Cuban is not exempt of these influences for what becomes necessary to not study alone the irregularities of these expressive mechanisms, but also the talkative advantages that facilitate its appropriate insert in the journalistic speech.

The present diploma work, sketched from a qualitative perspective and with a descriptive exploratory focus, it intends to diagnose the employment of formal resources of the fiction in the informative magazine *En Primer Plano* of Telecristal. For the obtaining of the results, methods were applied and technical of scientific investigation, as analysis and synthesis, content analysis and interviews in depth.

The results threw the presence of these resources in most of the analyzed journalistic products; however it is individualities, because none of the categories overcame the representativeness stocking. The report manifested the biggest use and in a general way weaknesses were detected in the cohesion of the expressive components of the journalistic speech.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LOS RECURSOS FICCIONALES EN EL PERIODISMO AUDIOVISUAL.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1- PERIODISMO Y FICCIÓN: LA PREPONDERANCIA DEL SER.....</b>	<b>8</b>
1.1-1. La representación social de la realidad.....	12
<b>1.2- REALIDAD Y FICCIÓN EN EL PERIODISMO AUDIOVISUAL.....</b>	<b>16</b>
1.2.1- Una mirada en 3D a la ficción.....	20
<b>1.3- LA FICCIÓN COMO RECURSO FORMAL EN EL DISCURSO PERIODÍSTICO AUDIOVISUAL.....</b>	<b>26</b>
1.3.1- Los recursos de la ficción cinematográfica.....	29
1.3.2- Los recursos de la ficción literaria.....	33
<b>CAPÍTULO II. LOS RECURSOS FORMALES DE LA FICCIÓN EN PRIMER PLANO.....</b>	<b>42</b>
<b>2.1- PERIODISMO AUDIOVISUAL EN PRIMER PLANO.....</b>	<b>42</b>
<b>2.2- ANÁLISIS DE CONTENIDO: EN BUSCA DE LA FORMA.....</b>	<b>45</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>63</b>
<b>RECOMENDACIONES.....</b>	<b>65</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>66</b>
<b>ANEXOS</b>	

## INTRODUCCIÓN

Periodismo y ficción son fenómenos que pocas veces coinciden en los complejos senderos de la teoría. Copular ambos conceptos genera una disputa que se sustenta en el alcance y sentido de la realidad que cada uno propone, y en la polémica objetividad/subjetividad que los repele.

Ahora bien: ¿la incorporación de recursos ficcionales en un discurso periodístico es generador imperativo de falsedad?

La práctica periodística ha demostrado que su función no es reflejar la realidad sino representarla. Y en dicha tarea la intencionalidad funciona como un indicador que trasciende a toda afirmación pragmática de los hechos. El periodista está obligado a interpretar los sucesos y, al hacerlo, realiza una versión del mundo de referencia.

Por su parte la ficción no tiene que dar las espaldas a la realidad de manera rígida, incluso puede voltear el torso y convertirse en una versión válida de su oponente. Como afirma García-Noblejas (1996), la ficción alude a las construcciones culturales que simbolizan nuestro estar en el mundo. El periodismo puede encontrar en esta forma ficcional, fundamentada en la teoría referencial, una alternativa coherente en su función representativa de los hechos.

En cuanto a la pugna objetividad-subjetividad cabe aclarar que en el periodismo la objetividad requiere un planteamiento conceptual específico pues resulta imposible abarcar toda la realidad de lo que se informa. Importantes teóricos de la prensa como José María Desantes y Juan Gargurevich prefieren asociar a la objetividad de la noticia con una exigencia moral de honestidad intelectual en el informador.

En el campo televisivo ficción e información comparten mucho más que una historia común heredada de la literatura. En lo que se refiere a la televisión, vienen operando desde hace algunas décadas una serie de procesos que,

desde lo tecnológico y lo económico, van determinando su injerencia en los modos de producción televisiva y, consecuentemente, moldeando unas audiencias que van acomodándose paulatinamente al cambio.

El estudio sobre la relación ficción-periodismo audiovisual se ha realizado con distinto interés y desde posiciones diferentes. Así, por ejemplo, algunos autores examinan el discurso periodístico audiovisual como texto narrativo, sea porque encuentran en él algunas de las estructuras básicas del relato (como por ejemplo el desarrollo de acciones movidas por la búsqueda de un equilibrio perdido por ciertos personajes), sea porque descubren en el texto funciones propias de la narración (como la dimensión explicativa o mítica o el aspecto de búsqueda de un sentido final).

Otros autores, que no son ajenos a la posición anterior, postulan además que (en tanto texto) el periodismo audiovisual es necesariamente ficción. Su relación con la realidad es la misma que la de toda creación lingüística. Es decir, se trata de una actividad simbólica e intencionada, cuyo contenido no es, ni puede ser, la realidad misma.

Sobresalen las publicaciones de Mar de Fonctuberta con *El periodista ¿transmisor de ficciones o creador de la realidad?*, en 1988, y Mariano Cebrián Herreros con *Información Audiovisual. Concepto, técnica, expresión y aplicaciones*, en 1998.

En investigaciones contemporáneas destacan Marcela Farré, con *El noticiero como mundo posible*, en 2004, donde asume a los noticieros como un género de ficción; Gabriela Fabbro con su tesis *Calidad televisiva: tendencias y valores en la programación argentina*, en 2006, y Federico Robles: *La ficción y el género periodístico*, en 2007.

Por su parte la particular construcción de las noticias en los programas informativos actuales hace más patente la posibilidad de encontrar elementos correlativos a la ficción, no en lo que respecta a sus referentes, sino en cuanto

concierno a las estrategias que emplean para representar la realidad. Los trabajos periodísticos audiovisuales apelan de manera continuada a recursos formales de la ficción tomada del cine y la literatura, los cuales constituyen el centro de análisis en la presente investigación.

Se trata de un proceso de ficcionalización por el cual el texto informativo intercambia sus usos convencionales con otros, provenientes de un género antes opuesto. En consecuencia, el periodismo audiovisual no es una ficción respecto de la realidad sobre la que informa, sino que se vale de estos mecanismos para enriquecer formalmente el discurso, manteniendo una coherencia con su función institucional y respetando el pacto de lectura con la audiencia.

La bibliografía sobre el tema es escasa en Cuba. Existen investigaciones que se centran en especificidades correlativas como las aproximaciones a los códigos dramáticos en el periodismo audiovisual y una serie de trabajos publicados en el sitio de la UPEC ([cubaperiodistas.cu](http://cubaperiodistas.cu)) sobre la polémica en relación con la presunta objetividad del periodismo.

El periodismo audiovisual cubano ha adquirido su máximo grado de profusión en las últimas décadas. A su intrínseca responsabilidad social, otorgada a lo largo de la historia, hoy se añade su compromiso creativo con la realidad presente. Sin duda, un presente marcado por las nuevas tecnologías y donde las transformaciones no solo tienen que ver con las formas de hacer, sino también en la manera que el periodismo es pensado.

A raíz de esto, los recursos formales de la ficción se presentan en la práctica del periodismo audiovisual cubano como una alternativa intencionada de significar la verdad. Más en un contexto productivo donde prevalece lo expositivo y es exiguo lo noticioso.

Tal situación demanda un acercamiento a los recursos formales de la ficción que intervienen en el periodismo audiovisual cubano, de modo que ello permita profundizar en las posibilidades teórico-prácticas de utilizar dichos recursos,

como herramienta alternativa en la construcción de productos periodísticos televisivos. No se trata de presentarlos como una panacea, sino de defender un uso justificado e intencional de dichos mecanismos expresivos en función de la comunicación audiovisual.

Esta investigación de carácter exploratorio-descriptivo no guarda un interés generalizador ya que constituye una aproximación a un tema poco abordado en el contexto cubano. Para ello se centrará en el análisis de un caso específico y sobre la base de sus resultados podrán generarse hipótesis para posteriores estudios.

La revista informativa *En Primer Plano*, de Telecristal, constituye el espacio de mayor contenido periodístico dentro de la parrilla de programación del telecentro holguinero. Su horario de transmisión de 12.00 pm a 12.27 pm (lunes a viernes) le posibilita contar con una audiencia considerable en la provincia.

En un visionaje a diferentes emisiones se detectaron la presencia continuada de recursos formales de la ficción cinematográfica y literaria, lo cual se erige como **situación problemática** de la investigación.

En correspondencia se define el siguiente **problema científico**: ¿Cómo se manifiesta el empleo de recursos formales de las ficciones literaria y cinematográfica en los productos periodísticos de la revista informativa *En Primer Plano*?

El **objeto de estudio** se enmarca dentro del periodismo audiovisual, y el **campo de acción** se delimita como los recursos formales de la ficción en el periodismo audiovisual.

Como **objetivo general** se plantea:

Diagnosticar el empleo de recursos formales de las ficciones literaria y cinematográfica en los productos periodísticos de la revista informativa *En Primer Plano*.

Por consiguiente se plantean como **preguntas científicas**:

- 1) ¿Qué referentes teóricos-metodológicos fundamentan la relación entre ficción y periodismo audiovisual?
- 2) ¿Cuáles son los antecedentes históricos del uso de recursos ficcionales en el periodismo audiovisual?
- 3) ¿Cómo se manifiesta el empleo de recursos formales de las ficciones literaria y cinematográfica en los productos periodísticos de la revista informativa En Primer Plano?

Las **tareas científicas**, por su parte, van dirigidas a:

- 1) Analizar los referentes teóricos-metodológicos que fundamentan la relación entre ficción y periodismo audiovisual.
- 2) Revelar los antecedentes históricos del uso de recursos ficcionales en el periodismo audiovisual.
- 3) Diagnosticar el empleo de recursos formales de las ficciones literaria y cinematográfica en los productos periodísticos de la revista informativa En Primer Plano.

Las tareas serán resueltas con el apoyo de los siguientes **métodos de investigación**:

**Del nivel teórico:**

Análisis-síntesis: permitirá, con el grado de detalle necesario; analizar los referentes teóricos recopilados y sintetizar aquellos que sustentan al periodismo audiovisual y la ficción desde los intereses específicos de la investigación, así como descomponer las variables analizadas e integrarlas en la interpretación de los resultados.

Histórico – lógico: para el estudio de la evolución histórica que ha marcado la relación periodismo-ficción, e identificar los recursos ficcionales que han prevalecido en la misma.

Inductivo – deductivo: con el objetivo de organizar la lógica de la información emanada de las fuentes orales y escritas, de modo que permitan delimitar un espacio para asumir la ficción como herramienta en la práctica periodística audiovisual.

### **Del nivel empírico:**

Revisión bibliográfica documental: en el acceso a la información, publicada en diferentes soportes de comunicación, para establecer la correlación entre las fuentes teóricas de la investigación y fundamentar, eficazmente, el estudio.

Observación: para registrar comportamientos preliminares en el empleo de los recursos ficcionales presentes en los trabajos periodísticos de la revista informativa En Primer Plano.

Análisis de contenido: se aplicará en una muestra aleatoria de 20 emisiones de la revista informativa En Primer Plano para facilitar la descripción sistemática de los componentes formales de la ficción que intervienen en los trabajos periodísticos y a la vez formular inferencias válidas acerca de los datos reunidos.

Entrevistas en profundidad: para conocer el criterio de los diferentes profesionales que intervienen en el proceso de producción de la noticia (periodistas, editores, camarógrafos y directivos del espacio informativo) sobre el empleo de recursos ficcionales en el periodismo, a partir de sus experiencias prácticas.

La **novedad científica** radica en la realización de un Análisis de contenido al discurso periodístico audiovisual a partir de indicadores y categorías analíticas propias de la ficción literaria y cinematográfica

La investigación reconoce como **aporte** la elaboración de un diagnóstico sobre el empleo de los recursos formales de la ficción en el discurso periodístico audiovisual en la revista informativa En Primer Plano del telecentro holguinero.

La presente tesis de diploma se organiza en dos capítulos del siguiente modo:

En el primer capítulo se abordan los referentes teóricos que sustentan al periodismo audiovisual, así como su proyección ante los nuevos cánones de la televisión y la exigencia de lo públicos actuales. A su vez en un segundo epígrafe se estudia la relación periodismo-ficción, y se identifican los principales recursos ficcionales que han prevalecido en la práctica de la profesión. Por último se determinan las posibilidades de empleo de los recursos formales de la ficción en el periodismo audiovisual.

En el segundo capítulo, se analiza la inserción de los recursos formales de la ficción en las rutinas productivas de los periodistas y se presentan los resultados derivados del análisis de contenido realizado a una muestra aleatoria de 20 emisiones de la revista informativa En Primer Plano, donde se diagnostican el empleo de los diferentes recursos ficcionales presentes en los productos periodísticos.

Finalmente la tesis consta de conclusiones, las correspondientes recomendaciones, la bibliografía consultada y los anexos que complementan la información y con ello la comprensión de la investigación.

## CAPÍTULO I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LOS RECURSOS FICCIONALES EN EL PERIODISMO AUDIOVISUAL

*VERGARA: (molesto) Vamos Anita, que tú y yo sabemos que esto es un invento, para salir de un enredo y ganar dinero, vaya que es una mentira.*  
*ANA: (enfática) Una mentira no, una ficción.*

“La película de Ana”  
Daniel Díaz Torres

### 1.1- PERIODISMO Y FICCIÓN: LA PREPONDERANCIA DEL SER

En los manuales y textos básicos que fundamentan los presupuestos teóricos de la comunicación social resulta poco probable encontrar juntos los términos periodismo y ficción. La razón se sustenta en que aún hoy muchos de los profesionales de la prensa se empeñan en afirmar que la noticia es un espejo de la realidad, algo cuyo fin último sería mirarla objetivamente.

A propósito, la investigadora cubana Iraida Calzadilla advierte que “no son pocos los colegas que (...) encallan la bandera de la realidad y la veracidad absolutas del periodismo, como si librarán una batalla que decidiera la supervivencia ética de la profesión”. (2005: 10)

La problemática radica en que el periodismo constituye un referente de la realidad, lo que establece una jerarquización respecto a la ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda y como refiere Osvaldo Baigorria (1997), se atribuye a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo.

Mariano Cebrián Herreros es uno de los defensores de dicha visión objetivista al referir que:

El periodismo tiene como objeto informar de los hechos, las ideas y datos de una sociedad con la máxima aproximación posible a la objetividad, veracidad, claridad y explicación para que el destinatario los contraste con otros y elabore su concepción particular sobre la cuestión. (1998: 32)

A partir de esta posición, la ficción constituiría un fenómeno diametralmente opuesto a la pretendida objetividad periodística. Sin embargo, otros autores encuentran en ambos fenómenos una relación nada contradictoria.

Según Juan José Saer, “el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. En cualquier relato periodístico la veracidad está atada a la interpretación del periodista, la autenticidad de las fuentes y el contexto en el que se desarrolla la información”. (1997: 23)

Esta amalgama de posiciones teóricas sobre el terreno que ocupa la objetividad en el periodismo ha sido motivo de interesantes debates que se remontan a los mismos inicios de la profesión.

El desarrollo conceptual y práctico de la noticia encuentra cuna en Estados Unidos y Gran Bretaña. En la tradición anglosajona, a diferencia del resto de Europa, se aplicaba rigurosamente el postulado "facts are sacred, comments are free" (los hechos son sagrados; los comentarios, libres) y en muchos manuales de enseñanza periodística de Estados Unidos se señalaban exclusivamente los géneros “story” y “comment”, es decir, relato de hechos y exposición de ideas.

Para la escuela norteamericana era fundamental que noticias y opiniones estuviesen bien diferenciadas para lograr una información más completa, objetiva, neutral y fáctica. De este modo comenzaron a circular doctrinas sobre el “cómo” redactar una noticia que tenía una carga adicional: la pretensión de que el que escribía debía circunscribirse a una cierta actitud al momento de encarar los hechos, lo que se conoció más tarde con el nombre de “objetividad periodística”.

Antes de analizar esta relación conceptual cabe puntualizar ¿qué se entiende por objetividad? La investigadora cubana Iraida Calzadilla (2005: 28) la define desde diversas disciplinas:

**Para la filosofía:** Pertenece a la naturaleza de los objetos. Todo aquello que existe en la realidad, externo al individuo y que se opone a la subjetividad»

**Para la psicología:** Grado de coincidencia entre diversos observadores a la hora de enjuiciar un estímulo.

Hablar pues de elementos argumentativos sobre la objetividad periodística obliga acercarse a la influencia del positivismo<sup>1</sup> y su obsesión por someter el estudio de los fenómenos sociales a métodos de verificación científica como única validación posible.

Esta corriente teórica sólo reconocía la validez del conocimiento si provenía de la observación imparcial de los hechos, “a fin de evitar la contaminación de los juicios fácticos, reales y objetivos, con los de valor, espirituales y subjetivos, en una derivación reduccionista del concepto de verdad, que acaba por deformarlo”. (Miñoz, 2002: 26)

Para Carmen Rodríguez por ejemplo “la objetividad periodística es obligatoria pues es inaceptable la introducción de elementos subjetivos que nos lleven a la deformación y manipulación de los hechos, porque nos llevaría a un engaño, a un sensacionalismo, o a un silencio”. (2005: 384)

A partir del siglo XX, la ciencia ha ido abandonando la idea positivista de objetividad al reconocer que el investigador produce alteraciones en el objeto investigado. Por el contrario, la industria cultural trata, vehementemente, de convencer sobre su objetividad, dado que consideran que es condición necesaria de la “verdad”.

La inconsistencia conceptual y práctica de la objetividad periodística, basada en la presunta independencia entre el sujeto y el objeto, ha sido demostrada

---

<sup>1</sup> El positivismo surgió en el siglo XIX en Francia, desde donde se expandió al resto de Europa hasta convertirse en paradigma epistemológico de la sociedad industrial moderna. Su máximo exponente y a quien debe su nombre fue Augusto Comte (1798-1857).

desde las ciencias sociales, “pues cada observador aprehende la realidad desde determinadas estructuras cognitivas y desde una determinada visión del mundo que fraguada individual y socialmente le acompañan”. (Rodríguez, 1998: 104)

La postura positivista del periodismo ha sido criticada a menudo por considerar que se asienta en un esquema extremadamente reduccionista, simplista y anticuado, por una parte, e insuficiente, por otra, al basar la clasificación de géneros sólo en estructuras internas. Sobre algunas de esas presunciones se amarran aún muchos de los manuales de periodismo modernos que todavía clasifican la práctica profesional en arquetipos casi inertes.

José Luis Manfredi (2001) en su *Manual de producción periodística* establece tres formas diferenciadas de hacer periodismo en razón de los fines que se persigan: periodismo informativo, periodismo interpretativo y periodismo de opinión; con pocas o nulas posibilidades de cumplir más de una o las tres en un mismo momento.

El manual de Cebrián Herreros, por su parte, da cuenta de una distinción absoluta entre los géneros de información y los de opinión y agrega que se trata de un campo que “no debe confundirse con el específicamente informativo y, de hecho, es preciso separar con claridad”. (1998: 32)

La práctica ha demostrado que los géneros periodísticos, lejos de constituir compartimentos, se entremezclan y llegan a enriquecerse con elementos formales de otras disciplinas. Sin embargo, siempre es posible determinar el género que predomina en cada texto periodístico, lo que no significa levantar fronteras esquemáticas que delimiten el “es” y “no es” del periodismo, posición nada consecuente al dinamismo propio de la práctica profesional.

Como expresa el profesor Carlos Chaparro, citado por Moretzshon, “la división entre noticias y comentarios no representa una separación entre información y opinión, sino entre dos tipos de textos, uno con una estructura formal

argumentativa y el otro con una estructura formal narrativa”. (Moretzshon, 2002:101) Y está claro que cada uno tiene aspectos del otro.

Lo que se observa en el periodismo actual es una simbiosis, no una separación. La noticia nunca ha estado tan cargada de opiniones y uno de los motivos es justamente atender el criterio de objetividad, lo que obliga al periodista a escuchar siempre los diversos lados de la historia. Los medios valoran más las declaraciones que los propios hechos para evitar críticas a sus trabajos.

### **1.1.1- La representación social de la realidad**

Una nueva concepción defiende el hecho de que el periodismo no refleja la realidad, sino que constituye una representación social de esta, en la cual la noticia no es simplemente el resultado de la suma suceso+técnica de exposición; si no que la noticia es un relato.

Desde ese punto de vista, basta con una exploración más o menos exhaustiva de las producciones periodísticas actuales (escritas, orales o audiovisuales) para darse una idea de lo rígidos que resultan ciertos criterios tipificadores. Y aunque la práctica cotidiana no necesariamente es un valor en sí misma, sí puede constatar un llamado de atención a la reflexión académica sobre los razonamientos en que sustentan sus teorías, más aún cuando se inscriben dentro del campo de las ciencias sociales.

Considero que, en muchos casos, la noticia no funciona pragmáticamente como afirmación de un hecho, sino como indicador de intencionalidad. Y son los periodistas los que operan con esa intencionalidad. En su narración de los hechos noticiables se convierten en focalizadores. El focalizador es el lugar desde el que se contemplan los elementos. (Fonctuberta, 1988: 355)

No cabe, en consecuencia, entender la noticia como el “hecho verdadero, inédito o actual, de interés general”, según la síntesis con que Martínez Albertos (1977: 35) recoge una larga tradición objetivista.

“La noticia no es un hecho, sino una narración una representación social de la realidad cotidiana producida institucionalmente que se manifiesta en la construcción de un mundo posible”. (Rodrigo, 1989: 185)

O, como se aventura a decir Juan José García Noblejas (1996), las noticias son ficciones que intervienen en el proceso de construcción de la imagen que poseemos de la realidad. No se construye la realidad, pero sí un modelo preferencial sobre ella, y esa preferencia está señalada por los medios que producen la información.

Para algunos autores, entonces, sería la subjetividad del periodista y su formación profesional lo que le permitirían contar con elementos suficientes para narrar un hecho desde su interpretación. A propósito resulta interesante la visión que desde la recepción del mensaje realiza el sociólogo Manuel Vázquez:

El periodista dispone del tiempo que nosotros no disponemos, mira allí donde no llegan nuestros ojos, y nos transmite, convertidos en palabras, acontecimientos que pasarán a formar parte de nuestro escenario mental. Pero su tiempo no es nuestro tiempo, ni sus ojos nuestros ojos ni -sobre todo- su horizonte comprensivo y vital, los nuestros. Él reconstruye claves para interpretar los hechos, que nuestra limitada competencia interpretativa no es capaz de alcanzar. La institución periodística selecciona, de entre todos los sucesos, los que estima pertinentes y relevantes, en función de criterios de interés social, que no siempre se explicitan. El periodismo es, qué duda cabe, un fenómeno de socialización de la experiencia. (Web: 2009)

Damián Fernández Pedemonte explica que:

En relación con la realidad, el relato periodístico es un trabajo abductivo, en el sentido de que partir de un cierto dato –por ejemplo el asesinato de un presidente– el periodista lanza una hipótesis sobre la historia completa; su hipótesis, a la luz de la cual busca los datos que le parecen relevantes. Vale decir que el periodista prefigura un relato, su relato. (2000: 54)

Como sostiene el semiólogo Eliseo Verón (1996) en las sociedades mediatizadas, los que construyen lo real son los medios masivos de comunicación debido a que modifican las prácticas sociales”. Además, afirma que “los hechos son los sucesos que tienen lugar en la vida cotidiana, y pasan a ser acontecimientos cuando son representados por los medios.

La objetividad hay que pensarla como un horizonte de trabajo para el periodista y los medios, pero siempre teniendo claro que la subjetividad finalmente guía nuestras acciones como profesionales. Desde esa autoconciencia subjetiva es mucho más creíble elaborar un producto periodístico que trate de alcanzar la máxima objetividad posible.

En síntesis, el periodismo se cubre tras la fachada de la objetividad, aparenta ser neutro, no imbuido de ideología y pretende reflejar la realidad tal cual es; se vale del argumento de que siempre es el primero en contar los hechos que suceden en el preciso momento. Sin embargo, conlleva el germen de su propia falacia: en ese mismo instante está relatando una versión de la historia, sólo una entre muchas posibles.

Un referente práctico de este proceso de apertura respecto del objeto de la actividad periodística y de sus modos de expresión lo constituye la irrupción del denominado “Nuevo Periodismo” que, en los años ‘60, invadió los medios de comunicación con formas que, en muchos casos, eran más propias del campo de la actividad literaria.

El Nuevo Periodismo operaba sobre todo a partir de “textos basados en acontecimientos reales que la sensibilidad del autor recreaba y organizaba en un texto coherente, autosuficiente y con un interés estético, presentándolo en forma de ficción. En definitiva, textos que exigían una actitud lectora propia de una novela”. (González, 1990: 39)

Los defensores de esta corriente comenzaron a aplicar en sus trabajos recursos narrativos asimilados tradicionalmente a la literatura de ficción con la finalidad de otorgarles a los textos periodísticos calidad estilística y narrativa que estaban perdiendo ante el predominio del modelo objetivo del periodismo norteamericano.

De modo que lo que se impone es una nueva “manera de decir” para el periodismo, un singular giro en el plano expresivo propio de la actividad y que llegaría a engendrar un género original: la no ficción.

Con la llegada del Nuevo Periodismo, las fronteras entre ficción y no ficción, a pesar de los límites estrechamente establecidos, empezaban a perder contornos. Como consecuencia de ello se produjo un replanteo general sobre la naturaleza de la actividad informativa y de sus alcances, discusión que abrió un amplio debate que aún parece inacabado.

El énfasis narrativo, subjetivo y “adjetivacional” característico de esta nueva corriente constituyó un llamado de atención hacia la reflexión teórica de las categorías hasta ese momento impuestas.

Como se observa, la narrativa de no-ficción es un espacio donde se producen tensiones de elementos de distinta procedencia. Por un lado, las referencias a la verdad de los sucesos, cuando la situación es conocida por el lector. Desde el otro lado los recursos literarios que permiten narrar el relato: personificaciones, descripciones, metáforas y otros elementos que utiliza la no-ficción.

De modo que, nada parecería obstruir la posibilidad de trasplantar esos supuestos al campo audiovisual. La analogía de esas estrategias narrativas con aquellas propias, por ejemplo, de la ficción cinematográfica, resultan evidentes. De modo que nos preguntamos, entonces, si existen fundamentos desde la razón teórica o práctica que avalen la argumentación ficcional en discursos periodísticos audiovisuales.

## **1.2- REALIDAD Y FICCIÓN EN EL PERIODISMO AUDIOVISUAL**

La idea de que ficción e información comparten mucho más que una historia común heredada de la literatura escrita no es nueva. En el campo audiovisual, y específicamente en lo que se refiere a la televisión, vienen operando desde hace algunas décadas una serie de procesos que desde lo tecnológico y lo económico van determinando su injerencia en los modos de producción televisiva y, consecuentemente, moldeando unas audiencias que van acomodándose paulatinamente al cambio.

En el espacio televisivo, existe una confluencia continua entre contenidos que provienen del orden de lo real y aquellos otros que hacen lo propio desde el ficcional. “La desaparición de las fronteras entre los modos cognitivos de construcción de la realidad y los modos cognitivos de construcción de la ficción, parece haber emergido como una nueva gramática de producción televisiva”. (Fabián, 2002: 9)

Para Marcela Farré, “la ficción cumple con el cargo de servir como modelo y celebración de la realidad contando historias. En cambio el género “realidad” debe establecer las relaciones entre espectador y realidad, entre la TV y el mundo real”. (2004: 53)

Esta distinción es fundamental ya que lo que se ofrece al espectador no es simplemente un texto que habla de determinado tema, sino una particular y compleja “manera de decir”. Esta manera de decir genera una peculiar relación

con el espectador que interactúa con esa forma textual: esa relación es el pacto o contrato de lectura.

Eliseo Verón lo conceptualiza al establecer que:

El pacto de lectura es el principio de acuerdo tácito que se establece entre enunciador y destinatario, por el cual se asume que el segundo reconoce en el texto el sentido previsto por el primero, a partir de las diferentes marcas semióticas inscritas en el discurso. (1985: 6)

En el caso de los noticieros, por ejemplo, el pacto subyacente básico es que se trata de un discurso informativo y, por lo tanto, todo lo que se le cuenta es verdad en correspondencia con el mundo de referencia. Contrariamente, las telenovelas o las películas soportan la idea de ser una creación ficticia, irreal, producto de la imaginación o basadas en el mundo histórico, pero de existencia puramente artística. Edward Branigan asegura que:

El rótulo que se le asigna a un producto audiovisual es lo que le indica al público la forma de proceder a la hora de tomar decisiones sobre la asignación de un referente. Así, mientras en los discursos periodísticos la audiencia hace una lectura de los códigos presentados, desde su propia experiencia de lo real, asignándoles un “valor de verdad”, en los ficticios lo que entra en juego es la verosimilitud, ya que quien está frente a la pantalla finge para sí mismo creer que el mundo de la diégesis existe para poder ser “absorbido” por el relato que sobre ese mundo se le cuenta. (1992: 210)

De modo que la credibilidad parece ser un aspecto central en la determinación del pacto en los formatos periodísticos. Sobre esa base los profesionales y los espectadores parecieran dividir estrictamente los géneros audiovisuales en dos grandes categorías: realidad y ficción.

En este punto cabe citar a Marcela Farré:

Para quienes trabajan del lado de la producción televisiva, la dicotomía ficción/realidad es tan grande que determina incluso diferentes tipos de reglas éticas según se trate de uno u otro tipo de programa; los espectadores, por su parte, también infieren distintas reglas de lectura según se trate de una u otra categoría. Sin embargo, textualmente no hay grandes distinciones entre los informativos y las series de ficción. (2004: 33)

Desde ese punto de vista, algunos autores, como Cristian Doelker (1982), entienden que la distinción entre géneros no está en el producto sino en la intención o pretensión de estar construyendo una narración sobre una realidad real o una inventada; si se trata de la realidad como testigo o de una realidad creada.

La ficción, como instrumento de expresión audiovisual, es un género que nació en el cine. Y si se acepta la idea de Fraser Bond de que “el cine se adapta perfectamente a los propósitos de informar, formar y divertir” (1962: 35), la extracción de algunos recursos del cine para su utilización en el periodismo, no alejarían a este de sus funciones clásicas; sino más bien, todo lo contrario.

Sin embargo el cine, la técnica madre de la producción audiovisual, en sus comienzos permitía, según los manuales de la época, solo tres posibilidades de expresión<sup>2</sup>:

- 1) El uso de la fotografía animada como registro.
- 2) El uso de la fotografía animada como tratamiento creador de actualidad.
- 3) El uso de la fotografía animada para la creación de filmes de ficción.

Las dos primeras categorías corresponden a los tipos de película conocidas bajo el género “documental”. Se percibe claramente la ausencia tajante de

---

<sup>2</sup> Este criterio clasificador es consignado por Roger Marvel en su manual introductorio a la técnica del cine, de 1964.

cualquier clase de conexión o mixtura que vincule a los registros de la ficción con aquellos cercanos a lo que se entiende por “realidad”.

Sobre esa base se sustentan las, ya mencionadas, posiciones positivistas que tienden a diferenciar tajantemente los géneros y estructurarlos según unos códigos estrictos. Cebrián Herreros desarrolla esas ideas al establecer barreras genéricas en el tratamiento audiovisual de la realidad.

La ficción penetra en los hechos para manipularlos hasta que expresen lo que desea el autor, mientras que la información solo gira en torno a los hechos. La ficción elabora un montaje previo de los hechos antes que se expongan a las cámaras, la información en cambio no introduce montajes sobre la realidad. (Herreros, 1998: 85)

De todos modos cabe destacar que en el código audiovisual esta pretendida y obsesiva búsqueda de objetividad se mide con múltiples normativas. Respecto de la imagen, habrá que considerar la posición de la cámara, dando por descontado que “la opción más objetiva es colocarla en el mismo nivel que el orador o entrevistado y tratar de mantener el mismo plano medio normal o americano durante toda la alocución”. (Martínez, 1977: 213)

Al referirse a la iluminación, por ejemplo, Roglán y Equiza reclaman que no deben utilizarse efectos lumínicos para ambientar una entrevista, mientras que en el trabajo de montaje “la televisión informativa tiene por norma ética el editar de una forma secuencial natural”. (1996: 14)

La afirmación anterior presupone que el orden temporal diacrónico ilustra con más fidelidad la verdad, pues de esto es de lo que se trata; una imagen que altere este ritmo biológico, entonces, se interpreta como falsa.

En oposición con la toma cinematográfica, que producen artificialmente imágenes y sonidos, esta preceptiva periodística rescata como objetivo y neutral aquello que se produce de primera mano, la toma de la realidad. Por eso, cuando se refieren al trabajo con el sonido, definen como natural aquel

que recogen los micrófonos de forma espontánea, sin elementos técnicos que distorsionen.

“La música en la televisión informativa le dice al espectador que se trata de un mensaje elaborado, manipulado en el buen sentido de la palabra, o sea, que no llega fresco y como reflejo de la propia realidad”. (Roglán -Equiza, 1996: 16)

Sin embargo Soledad Puente (1997) hace una salvedad que es fundamental analizar, pues precisa que los dos macro géneros no se dan por separado sino, por el contrario, ficción e información suelen cumplir con sus funciones de modo simultáneo. De manera que los géneros y formatos no son categorías restrictivas e inmutables, sino que son maleables, es decir se dilatan y diluyen, y van incorporando rasgos que no necesariamente los invalidan.

Asimilar la narratividad de los discursos periodísticos con aquellos propios de la ficción cinematográfica, no hace más que añadir argumentos en favor de la idea de lo complejo que resulta, entonces, demarcar el límite entre ficción y periodismo; más aún si la noción de noticia es simbolizada como un relato “construido” de la realidad.

Vale decir entonces que detrás de estas posiciones lo que subyace es una puja de principios respecto de las diferentes corrientes de pensamiento que han abordado la cuestión de la naturaleza teórica y retórica de la ficción, entendida en sentido amplio.

### **1.2.1- Una mirada en 3D a la ficción**

Tradicionalmente, los estudios más prolíficos acerca de la ficción han corrido a cargo de los protagonistas de la reflexión filosófica y de los estudiosos del fenómeno literario; ambas disciplinas han logrado delimitar las fronteras de la ficción y ofrecen importantes aportes a la hora de establecer los parámetros de clasificación que permiten distinguir entre los conceptos de ficción y realidad (en nuestro caso, televisivos).

En este sentido, merecen inicialmente destacarse los importantes aportes de Aristóteles y Platón quienes explican la esencia de la ficción a partir del concepto de mimesis<sup>3</sup>, esto es, en términos de su mayor o menor grado de ajuste a la realidad de la que los discursos crean duplicados y, al mismo tiempo, dejando claro que el quehacer artístico trabaja con representaciones de la realidad constituyendo a la ficción en algo no realizado pero sujeto a ciertas reglas de lo verosímil o de lo inverosímil.

Como se puede apreciar, ya desde el pensamiento más antiguo se evidencian rasgos a partir de los cuales una categoría depende de la otra. Tanto en el pensamiento de Aristóteles como en el de Platón se han de señalar como trascendentes los dos modos de existencia discursiva de la ficción:

- 1) **La imposibilidad:** es el modo de existencia que nos llevará a formular la idea de una ficción fantástica o imposible.
- 2) **La posibilidad:** es el modo de existencia que sugiere la idea de una ficción realista o posible.

Estos postulados constituyeron el *opening* de diversas concepciones respecto al campo ficcional, que hoy se integran en un conjunto de teorías bien definidas y que responden a tres visiones del fenómeno ficcional: teoría segregacionista, teoría integracionista y teoría referencial.

### **Teorías segregacionistas**

Las teorías que se enmarcan en esta tendencia aceptan el modelo de las ciencias heredado del positivismo y las ciencias físicas. El cientificismo propio del siglo XIX se caracterizó por transferir los métodos de la ciencia natural al

---

<sup>3</sup> Desde los escritos de Platón y de Aristóteles, el pensamiento estético occidental ha sido dominado por la idea de la mimesis: las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones o representaciones de entidades realmente existentes. Véanse, *Poética* de Aristóteles y *La República* de Platón.

estudio de la literatura. El segregacionismo afirmaba que no hay un universo del discurso fuera del mundo real. Para estos filósofos, la existencia sólo es atribuible a objetos del mundo real; no puede ser nunca un enunciado completo.

El esfuerzo por imitar los métodos de la ciencia natural estudiando los antecedentes productores y los orígenes determinó que se utilizara la causalidad científica para explicar los fenómenos literarios por medio de los determinantes de las condiciones económicas, sociales o políticas.

Un aporte importante al movimiento segregacionista lo constituye, en 1960, la Teoría de los actos del habla en la ficción, surgida a partir de los trabajos del filósofo inglés John Austin. Este autor contempla la literatura y la ficción como un acto desviacionista y marginal. “Una obra literaria es un discurso cuyas frases carecen de la fuerza ilocutoria que normalmente se les atribuye”. (Austin, 1982: 184)

El denominador común en esta idea de pensamiento es el de considerar a la ficción como un fenómeno textual, estructural e inmanente, bien distinto de la referencia a la realidad. Esa postura puede considerarse lógica para aquel momento de la investigación teórica, si se piensa que la ficción trata de objetos, personajes y situaciones producto de la imaginación, sin existencia real y palpable (positiva) en el mundo de las cosas, y si tenemos en cuenta que surge en un contexto que demandaba un control firme del lenguaje.

Bertrand Russell, por ejemplo, rechaza todo estatuto de trascendencia efectiva para los objetos no existentes. “La existencia es y puede ser únicamente un predicado perteneciente en exclusiva a los seres que habitan los universos de la realidad.” (Pozuelos-Yvancos, 1995:72)

Aceptar el modelo de las ciencias físicas implica, para los segregacionistas, enfrentarse a toda actividad imaginativa como contar historias, comprender mitos o realizar novelas.

La aplicación del pensamiento segregacionista al ámbito de la reflexión en comunicación audiovisual implica delimitar la ficción con un uso particular distinto –una distorsión- del lenguaje. Así, los críticos de la televisión mostrarán rechazo a toda incursión de lo literario y ficcional en un programa que tenga finalidad informativa.

### **Teorías integracionistas**

Ya desde principios del siglo XX se empieza a manifestar una notable reacción en contra del positivismo. El cambio general de la atmósfera filosófica se verifica con el rechazo palpable del viejo naturalismo en varios países de Europa. Los sistemas idealistas y los especulativos comienzan a ganar espacios y reconocimiento.

Los defensores de estas ideas se rehúsan a admitir que la historia o la literatura sean simplemente un arte, es decir, una empresa de libre creación no intelectual ni conceptual.

Consecuentemente, en el campo de la crítica y la teoría literaria, los primeros opositores desapruban la invasión de una ideología científica en el campo de las humanidades. Posteriormente, los críticos rechazan la indagación de lecturas múltiples, destinada a evidenciar que “no existe tal cosa como el sentido o la estructura de una obra”, y menos aún en clave científica. (Pavel, 1988: 17)

Cuando el análisis exige a estos investigadores buscar información fuera del propio texto, ésta se limita a otros textos. De ahí la idea de intertextualidad, entendida no sólo como una estrategia para remitir a otros saberes, sino como la única manera de completar el sentido de una obra. Desde esta postura no existe un mundo de referencia que sea real.

En este sentido, la ficción es algo que no se distinguiría del mundo real, en tanto que se considera todo texto como un simulacro o ilusión. Cualquier representación audiovisual es ficción y, como tal, espejismo. La consecuencia

de esta concepción en el ámbito del periodismo es infortunada ya que cualquiera que sea el paso que se dé en función de la programación, será interpretado como engañoso y oscuro.

“Si se agregan subtítulos, será con la intención de manipular la interpretación; si se enfoca un edificio en lugar de aludir al concepto que este representa, se estará ante una inevitable simplificación que embrutece a los espectadores.”(Farré, 2004:67)

### **Teoría referencial**

A mediados del siglo XX se desarrollan una serie de investigaciones en el campo epistemológico de los estudios textuales que se dirigen a un camino compartido de poner el ojo de observación en el sujeto hablante y la situación comunicativa integral.

Diversas disciplinas se abocan al análisis de distintas manifestaciones culturales y corrientes sociales centradas en la comunicación. Es el tiempo de la lingüística del texto y de la teoría de la enunciación<sup>4</sup> cuyos teóricos comienzan a buscar los lazos de la ficción literaria con la referencia. “La verdad literaria, la naturaleza de la ficción, la distancia y el parecido entre la literatura y la realidad, se convierten en el centro de interés”. (Farré, 2004: 81)

En este sentido asumen una postura referencial, en la cual lo ficcional no aparece opuesto a la realidad, sino que se admite la existencia de un cruce entre las modalidades de expresión referencial y ficcional lo cual permite pensar la realidad desde convenciones no referenciales o denotativas. “Existen zonas intermedias en las que ciertas cosas pueden ser comunicadas también – y a veces mejor- por medio de la ficción”. (Pavel, 1995: 18)

---

<sup>4</sup> Esta teoría explica el acto de la enunciación como un momento único e irreplicable en el que el sujeto se apropia del lenguaje y produce su enunciado, constituyendo simultáneamente la instancia compleja "yo - tú - aquí - ahora" y dejando en dicho producto - el enunciado- las marcas, las huellas, de su enunciación.

La teoría referencial de la ficción supera claramente los límites del pensamiento segregacionista y del integracionista. El primero consideraba la ficción como un uso parasitario o desviado del lenguaje; el segundo socavaba toda distinción entre ficción y realidad al afirmar que todos los textos se rigen por convenciones arbitrarias.

En cambio, una teoría que aborda los problemas representacionales de la ficción presupone estas dos cuestiones: la ficción por un lado; la representación (lo representado) por el otro. Y un principio que correlaciona ambas.

De manera que la ficción sí se presume diferente a la realidad, pero al mismo tiempo está en estrecha relación con el mundo de referencia. La ficción no se confunde con la realidad misma si no que se la concibe como una versión más (entre muchas otras) de ella, pero igualmente válida. Es una entre tantas versiones del mundo de la que nos servimos para comprenderlo.

Dice Umberto Eco que “a la semiótica textual le interesa la representación estructural de estas posibilidades, y no la pregunta ansiosa sobre la eventual existencia en el mundo de algo que se afirma que existe”. (1987: 108)

En este punto cabe citar a Teun Van Dijk quien, en su tratado sobre la noticia como discurso, apoya la idea de liberar a la ficción de las restricciones del enfoque textualista.

La teoría de la ficción puede responder de nuevo a los poderes de la imaginación para crear el mundo y dar cuenta de sus propiedades, así como de la existencia de la ficción, su complejidad, su incompletitud, su distancia y su integración en la economía general de la cultura. (1990: 44)

En lo que aquí nos interesa, es decir las aproximaciones de la ficción con los géneros del periodismo, el “referencialismo” reconfigura todo el mapa del pensamiento. Marcela Farré concita que las noticias, del mismo modo que las ficciones literarias, dependen de un autor para existir como tales textos, y en esa medida representan una posibilidad, entre otras, de ser contadas. “Ninguna

ficción puede ser totalmente autónoma del mundo real puesto que sería imposible describir completamente al mundo”. (2004: 108)

El discurso periodístico representa entonces una parte (no todo) del mundo real. Desde ese punto de vista, los mensajes periodísticos se constituyen en versiones más o menos aproximadas de los verdaderos acontecimientos a los que refieren. Para este modelo, al cual se adscribe la presente investigación, ficción y periodismo pueden complementarse e integrarse; siempre y cuando respeten sus representaciones estructurales y los pactos de lectura con la audiencia.

### **1.3- LA FICCIÓN COMO RECURSO FORMAL EN EL DISCURSO PERIODÍSTICO AUDIOVISUAL**

Después de analizadas las diversas teorías que han abordado el estudio de la ficción se pueden distinguir dos concepciones fundamentales que la relacionan con el periodismo audiovisual. La primera es su condición verídica, es decir: ficción no es igual a falsedad. La segunda constituye su perfil referencial, una condición diferente y apropiada para informar acerca del mundo real.

A partir de ello se pueden definir las diferentes vertientes que han militado el estudio sobre la relación ficción-periodismo en el campo audiovisual. Así, por ejemplo, algunos autores examinan el discurso periodístico audiovisual como texto narrativo, porque encuentran en él algunas de las estructuras básicas del relato o descubren en el texto funciones propias de la narración<sup>5</sup>.

Otros autores, que no son ajenos a la posición anterior, postulan además que, en tanto texto, el periodismo audiovisual es necesariamente ficción. Su relación con la realidad es la misma que la de toda creación lingüística. Es decir, se

---

<sup>5</sup> Entre los autores citados precedentemente, como ejemplo de esta relación entre el discurso televisivo y la ficción, algunos de ellos enfatizan en sus textos ese aspecto narrativo o de relato que tiene la televisión. Sobre la estructura narrativa, puede verse Puente, Soledad y Lacalle, María. Sobre la dimensión fabuladora y mítica, además del aspecto de finalidad que tiene el relato, puede verse a Bechelloni, Giovanni; Carey, James W.; García-Noblejas, Juan José; Krishnaiah, Jothik; Hartley, John.

trata de una actividad simbólica e intencionada, cuyo contenido no es, ni puede ser, la realidad misma.

Por su parte la particular construcción de las noticias en los programas informativos actuales hace más patente la posibilidad de encontrar elementos correlativos a la ficción, no en lo que respecta a sus referentes, sino en cuanto concierne a las estrategias que emplean para representar la realidad. Los trabajos periodísticos audiovisuales apelan de manera continuada a recursos estéticos ficcionales tomados del cine y la literatura, los cuales constituyen el centro de análisis en la presente investigación.

Una explicación superficial de estos usos se puede dar desde dos fenómenos: por un lado, el de la presencia en las salas de edición de personas formadas en artes audiovisuales o que han trabajado en equipos de ficción televisiva; por otro lado, las modificaciones de los formatos en las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías.

Faltan razones. Las herramientas que ofrecen los equipos digitales, por ejemplo, no pueden explicar como efecto las alteraciones de las imágenes y mucho menos los nuevos conceptos narrativos. Antes que los ordenadores, está la capacidad de efectuar esas transformaciones y, previo a todo ello, está la voluntad de modificar unos íconos que hasta ahora se tenían como referenciales.

La dimensión ficcional que alcanza el discurso periodístico audiovisual se manifiesta en el sentido estructural que explica Thomas Pavel (1988: 24), dado por “la presencia de formas y recursos propios del relato ficcional en la edición y montaje de las noticias”. No es más que la representación de acciones reales con los recursos de la ficción artística, pero como instrumento para contar los sucesos del mundo real.

Ahora bien, emplear elementos propios de la ficción literaria o cinematográfica puede ser una mera herramienta para edulcorar la realidad injustificadamente;

o puede convertirse en algo bien distinto, un 'algo' acorde con el sentido de la narración en que se inserta la noticia. El primer tipo de uso, indiscriminado y puramente estético, a veces incoherente con la isotopía narrada, es el que habilita las críticas acerca de la espectacularidad de un periodismo convertido en *info-show*. Hablar de elementos ficcionales dentro de un relato periodístico narrativo, en cambio, permite decodificaciones valiosas acerca del sentido de la comunicación periodística.

Considerando lo precedente, se busca ahora presentar el aspecto ficcionalizado de las noticias como un campo en el que se profundiza especialmente la dimensión enunciativa, que es lo propio de las ficciones. "Los recursos estéticos, por su naturaleza poética, atraen la atención sobre el discurso mismo". (Jakobson, 1960: 78)

Por esta razón, se los vincula demasiado a menudo con el sólo sentido del espectáculo; como si éste fuera el fin en sí de las imágenes noticiosas. En cambio, pocas veces se reflexiona, sobre las posibilidades comunicativas y narrativas que producen estos usos simbólicos.

Sin embargo, como sucede con el discurso literario, el énfasis de la enunciación motiva dos movimientos esenciales para la comprensión del mundo: primero, la participación activa del destinatario, quien se siente interpelado por un código que debe desentrañar; segundo, el distanciamiento del sujeto hablante respecto del objeto del que habla. De esta manera, resulta más obvia la presencia del enunciador y de la fuerza elocutiva o intencionalidad que imprime sobre su enunciado.

Como considera el analista Jerome Bruner "cuando se habla de una ficción como recurso formal en el periodismo audiovisual, se hace referencia en este texto a un tipo de acercamiento epistemológicamente ficcional a un acontecimiento no ficticio, desde un paradigma narrativo". (Bruner, 1981: 71) No se trata de otorgar estatuto de irrealidad a los sucesos sino de comprenderlos con mayor profundidad.

De este modo se aboga por la inserción de dichos recursos dentro de un sistema de decodificación simbólico y expresivo, que va más allá de los datos. Al centrarse en la narración y en la ficción desde un punto de vista formal, el discurso periodístico audiovisual da un giro básico en su función institucional, porque ahora la información no se centra en explicar. Interesa la comprensión de la realidad.

### **1.3.1- Los recursos de la ficción cinematográfica**

En el cine existen conjuntos de posibilidades bien estructurados, en los cuales los elementos tienen valores recurrentes, y a los que se pueden hacer referencias comunes. En el interior de la aparente libertad expresiva se manifiestan principios de formalización. Estos constituyen los códigos que son parte típica e integrante del lenguaje cinematográfico.

“Los códigos cinematográficos definen mejor el núcleo de procedimientos que caracterizan el medio en cuanto tal y la base sobre la que se apoyan los diversos préstamos”. (Casetti y Di Chio, 1992: 74)

Estos códigos manifiestan especificidades formales respecto al empleo de las formas expresivas del lenguaje audiovisual, y su análisis en el discurso periodístico audiovisual representa el núcleo de la investigación. Para ello nos apoyaremos en el texto *¿Cómo analizar un film?* de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991).

Estos autores delimitan los códigos cinematográficos en cinco categorías: icónicas, visuales, gráficas, sonoras y sintácticas. De las mismas se ramifican variables de análisis específicas que se abordan en el estudio a los productos periodísticos del programa informativo seleccionado.

Desde el punto de vista visual cabe destacar la influencia de los conceptos fotográficos propios del cine en la producción periodística televisiva. Las formas compositivas, la profundidad de campo, la perspectiva, el encuadre, la iluminación y el color transgreden las fronteras de la producción

cinematográfica para insertarse en la estética informativa.

En el caso del periodismo audiovisual, según las cartas de estilo consultadas<sup>6</sup>, la perspectiva trabaja en la estabilidad de las estructuras visuales de referencia, en la medida que su uso contribuye a representar de una manera más aproximada la tridimensionalidad propia de la realidad.

El cine por su parte usa impunemente toda una serie de variantes y puede arriesgarse en cualquier infracción, por ejemplo yendo contra lo que es la orientación perceptiva habitual del espectador con imágenes distorsionadas o borrosas, o usando objetivos de distancia focal larga.

Otra serie de códigos que contribuyen a definir la composición fotográfica está representada por los códigos del encuadre que se manifiesta en los márgenes del cuadro y en los modos de filmación.

Lo primero se fundamenta en el formato que en el cine es generalmente rectangular, con relaciones estándar entre altura y longitud. Existen también infracciones de la rectangularidad de la imagen, gracias al uso de "iris" o a la experimentación de las proyecciones múltiples.

El segundo dato sobre el que intervienen los códigos del encuadre se refiere a los modos de filmación y está relacionado con la escala de los campos y los planos, los grados de angulación e inclinación.

En el discurso periodístico audiovisual el encuadre tiene una función generalmente referencial por lo que se evita o reduce la polisemia ya que exige un mayor esfuerzo de decodificación al televidente. El uso de cualquier plano o angulación adquiere justificación en el contexto informativo de referencia. Para el cine se amplía el espectro pues se introduce en el

---

<sup>6</sup> Se consultaron el Proyecto de Carta de Estilo del Sistema Informativo de la Televisión Cubana y la propuesta de manual de estilo para producción, reporterismo y puesta en el aire de noticieros de televisión venezolanos de: María Teresa López Bertani y Lirio Carolina.

encuadre una función connotativa, y se explota el misterio y la ambigüedad de la imagen artística.

“La decisión de filmar a una persona o un objeto en picado o en contrapicado determina directamente toda una serie de connotaciones: puede contribuir a poner de relieve la majestuosidad de un personaje o su soberbia, según que la figura engrandecida manifieste sobre el espectador un «dominio» marcado positiva o negativamente; mientras que el encuadre desde arriba sitúa al personaje, por así decirlo, en manos del espectador, lo normaliza, o bien, si es muy acentuado, subraya su debilidad, su impotencia, e incluso su mezquindad o su timidez”. (Casetti y Di Chio, 1992: 89)

Al referirse a los códigos gráficos estos autores analizan todos los géneros de escritura que están presentes en un film clasificados en: didascálicos, subtítulos, títulos y textos.

Los didascálicos son aquellos indicios gráficos que sirven para integrar todo lo que presentan las imágenes y explicar sus contenidos. Los subtítulos se encuentran sobreimpresos en la imagen, generalmente en la parte de abajo. Los títulos están presentes al principio y al final del film, y contienen, bien informaciones sobre el aparato productivo (el casting y los créditos), bien instrucciones para la utilización del film. Los textos, finalmente, son todos aquellos indicios gráficos que pertenecen a la realidad, y que el film reproduce fotografiándolos.

Estos recursos están cada vez más presentes en los programas informativos contemporáneos, incluso han extrapolado en un nuevo concepto: infografía, en función de la organización de los saberes noticiosos que maneja el periodista.

En el caso relativo al sonido estos autores manifiestan que “existen fenómenos que definen lo sonoro en su forma cinematográfica. Nos referimos en concreto a aquellos códigos que presiden la interacción de lo sonoro con lo

visual, regulando la procedencia de lo primero con respecto a lo segundo”. (Casetti y Di Chio, 1992: 99)

Los códigos sonoros se componen por tres elementos: las voces, los ruidos y los sonidos musicales. El sonido cinematográfico puede ser diegético, si la fuente está presente en el espacio de la peripecia representada, o no diegético, si ese origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia. A partir de esto se distinguen tres categorías de sonidos: el sonido in (cuya fuente está encuadrada), el sonido off (cuya fuente no está encuadrada) y el sonido over (que se añade en la postproducción).

Aunque estos códigos resultan bastante amplios y trascienden las fronteras del cine para caracterizar toda forma de expresión sonora, cabe destacar que el caso específico del sonido over se fundamenta en un uso puramente estético heredado del séptimo arte. A propósito sobresalen el trabajo con las voces donde se le realizan alteraciones o doblajes, la inclusión de efectos de sonido en el montaje y el uso simbólico de la música para acompañar la escena, acentuar corte para secuencia siguiente o cargar de sentido contenido de encuadre.

Un principio general del cine es el hecho de que las imágenes se suceden a lo largo de una continuidad, a través de una duración. Esta multiplicidad de lo visual aparece regulada en sus estructuras sintácticas, manifiestas en los diversos tipos de montaje, formas de transición y de asociación de las imágenes. Estos elementos vienen insertándose con mayor dinamismo en el proceso de edición de los informativos contemporáneos, donde se evidencia una tendencia a la búsqueda de esquemas no lineales.

Los códigos sintácticos se relacionan con los diversos tipos de montaje cinematográficos, las transiciones entre planos y secuencias y con las diversas formas de asociaciones entre las imágenes:

- Asociación por identidad: cada vez que una imagen vuelve igual a sí

misma, o cada vez que un mismo elemento retorna de imagen en imagen.

- Asociación por analogía y asociación por contraste: cuando en dos imágenes contiguas se repiten, respectivamente, elementos similares o más o menos equivalentes pero no idénticos, o elementos marcadamente diferenciados, pero cuya misma diferencia deviene fuente de correlación.
- Asociación por proximidad: cuando las imágenes A y B presentan elementos que se dan por contiguos. (A: encuadre de alguien que habla; B: encuadre de alguien que escucha).
- Asociación por transitividad: cuando la situación presentada en el encuadre A encuentra su prolongación y su complemento en el encuadre B. (por ejemplo, A: saca la pistola; B: dispara)

### **1.3.2- Los recursos de la ficción literaria**

En el discurso periodístico audiovisual, la narración constituye una estrategia para dotar de sentido a los contenidos informativos que emanan de sus textos. “La narración es bisagra que funde un lenguaje con una interpretación del mundo y, al hacerlo, pone en relación sujetos y acciones (individuos y propiedades), dando un valor añadido a la historia: la comprensión.” (Farré, 2004: 129)

Los trabajos periodísticos que cuentan historias guardan estrecha relación con la ficción. Al relacionar las acciones y pensarlas en contexto, según las actuaciones particulares de unos personajes (y no por la lógica abstracta de los datos y la causalidad), la narración noticiosa es, como la literaria, dotación de sentido. De este modo podemos tener un registro más adecuado de los motivos que originan la noticia, ya que “el objeto de la narrativa son las vicisitudes de las intenciones humanas”. (Bruner, 1986: 29)

A pesar de no ser propiamente ficción poética, la noticia puede ser un relato, conforme a las definiciones del género literario. La narración, cualquiera que ésta sea, busca enmarcar la experiencia humana. No obstante, la elaboración de los contenidos noticiosos es diferente a la que se realiza en literatura, ya que esta última no está sujeta a ningún requisito de verificabilidad.

Para Marcela Farré:

Los textos ficcionales constituyen sus propios objetos y no se proponen cambiar la vida de nadie, aunque de hecho modifiquen el pensamiento. Son la indeterminación y la ambigüedad las que incitan al lector a penetrar en los espacios abiertos del texto y a participar en la construcción de su sentido. (2004: 132)

Por otra parte, hay algo en común con la narrativa literaria, cuando las noticias responden a los esquemas narrativos y dramáticos peculiares de la ficción. De hecho, autores como Bird (1988), Puente (1999), y Langer (1998) afirman que la noticia debe estar estructurada como un minidrama, que contempla un problema y su resolución.

Pero hay diferencias esenciales: uno de estos discursos es verificable históricamente; el otro es verdadero subjetiva y moralmente. Ambas pueden, asimismo, utilizar elementos estructurales semejantes para plantear cuestiones de sentido que respondan a los mismos temas que interesan al hombre desde siempre.

En este epígrafe se retoma el carácter narrativo de la información noticiosa para ver en qué medida la noticia encarna los recursos estéticos propios de la configuración de un relato. Por ejemplo, los elementos con que organiza la trama incluyen acciones, personajes, tiempo y lugar. Alguien da existencia al relato y su presencia determina una manera de focalizar los hechos, seleccionarlos y ordenarlos. Un narrador cuenta los sucesos.

En otras ocasiones, los autores han aplicado directamente las categorías de la narrativa literaria para analizar la información. Estas han sido tema de estudio en diversas propuestas que examinan el discurso periodístico audiovisual como narración. El presente trabajo de diploma estudia las formuladas por Soledad Puente en su libro *Televisión. El drama hecho noticia* (1997).

En la dinámica narrativa, según Casetti y Di Chio “sucede algo: le sucede a alguien y alguien hace que suceda” (1991: 188). Es decir, toda historia está compuesta por acontecimientos que generan el ritmo en la trama y marcan su evolución.

Es precisamente esta progresión de las acciones lo que implica que existan transformaciones dentro de la línea narrativa, que se manifiestan como una serie de “rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado”. (Casetti y Di Chio, 1991: 172). Dichas transformaciones constituyen la dramaturgia que organiza y concatena los componentes narrativos del relato audiovisual.

La construcción narrativa de la noticia audiovisual asume estructuras heredadas de la dramaturgia teatral, lo cual Soledad Puente ratifica al plantear que “un drama informativo se divide en: acción, quiebre de equilibrio, la búsqueda por restablecerlo y finalmente un ajuste que acaba con la alteración.” (1999: 64) En el estudio se pretenden identificar las siguientes:

- 1- Clásica o Aristotélica: la trama en este formato avanza únicamente si hay conflicto, y el conflicto es la acción dramática.
- 2- De progresión acumulativa: la atención del espectador se centra en la paulatina información que recibe, aunque se apoya en el conflicto, los personajes no luchan, sus mundos decadentes no admiten confrontación, tienden a la disquisición.
- 3- De carnaval: el sujeto es a la vez autor, actor y espectador, las oposiciones son alternativas no excluyentes.

La literatura sobre dramaturgia basa sus teorías en el conflicto, pues es quien hace avanzar las acciones. Estamos ante un conflicto cuando, por ejemplo, aparece una dificultad en la trayectoria a una meta.

Los conflictos pueden expresarse mediante enfrentamiento entre personas, entre una persona y un grupo, enfrentamiento entre colectivos, enfrentamiento de personas o grupos y fuerzas naturales, sobrehumanas o sociales y enfrentamiento de una persona consigo misma. (Fernández Díez, 1998 citado en Suárez: 2010).

La dramaturgia promueve una serie de procedimientos que contribuyen a enriquecer la trama del relato. Algunos de ellos se explicitan en el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética y Semiología* de Patrice Pavis (1988):

- Anticipación: consiste en adelantar motivos o índices de la historia que luego adquirirán preponderancia dramática, su efecto es el de crear expectativa respecto al desarrollo de la acción.
- Tensión y suspense: al encadenar los sucesos en un orden de causa y efecto, el relato puede explotar en un sentido emotivo o reflexivo los elementos de peligro que sufre el héroe.
- Extrañamiento o distanciamiento: Procedimiento contrario al efecto de identificación y la ilusión de realidad característicos del modelo dramático aristotélico, el cual consiste en revelar los artificios de la construcción dramática y de la representación de la historia provocando una actitud reflexiva en el espectador.

El periodismo puede hallar su dimensión más duradera e influyente, al aproximarse a lo literario-estético, mediante las **técnicas narrativas**, de hecho su formación pluriestilística le permite alimentarse de préstamos de la oralidad y del lenguaje de cualquier manifestación. Una noticia al igual que una novela puede aplicar diversas técnicas narrativas. (Pérez, 2011: 6) Algunas de ellas sobresalen por su uso continuado en el discurso periodístico.

La construcción del ambiente es una técnica que se aplica frecuentemente en el periodismo televisivo fundamentalmente desde la banda de imagen donde con diversos encuadres se realiza una larga descripción del paisaje, natural o urbano, en el cual se desarrollarán los hechos. Aunque menos usado el sonido también puede sugerir las características de los espacios y las relaciones proxémicas entre los personajes

La polifonía por su parte se inserta al incluir en el relato informativo muchos estilos y voces diferentes, dentro y fuera del texto. Se puede conseguir de diversas maneras. Desde el punto de vista formal sobresalen dos variantes según Soledad Puente (1999):

- Cuando el narrador cede textualmente la voz a los personajes.
- Cuando el narrador expresa desde su voz el punto de vista de los personajes.

Otra técnica que sobresale es la construcción de personajes los cuales pueden clasificarse en redondos y planos. Los primeros imitan la realidad, son complejos y cambiantes. Los segundos son estereotipos que reaccionan conforme a un esquema de comportamiento. Se amoldan a todo. Se definen por un trazo, un elemento característico. No ofrecen sorpresas al lector.

La mayoría de las notas periodísticas manejan actores sociales en lugar de personajes. Sin embargo “el periodista dentro del relato informativo se transforma en narrador porque sus palabras, sostenidas por determinadas imágenes, producen relato y piden un sentido.” (Caprettini, 1996:177)

Lo que ocurre en los diversos tipos de programas informativos es también analizable con las categorías de la narratología. Refiriéndose a los tipos de narradores, por ejemplo, Victorino Zecchetto (2002) establece la siguiente clasificación:

- 1) Extradiegético: narrador externo a su relato, él no habla en forma directa, sino a través de lo que cuenta o mediante los personajes de su historia.

- 2) Intradiegético: narrador interno; lo que reporta el autor real sobre sí mismo o mediante los personajes del relato. Este narrador es indirecto y su discurso representa las palabras y pensamientos de los personajes.

Una parte fundamental de la información está constituida por el modo en que la noticia se ordena. No importa sólo lo que dice sino la manera en que se lo hace; por ejemplo, el suspenso reforzará el contacto con el espectador a la vez que glorifica la estructura del relato, sugiere Caprettini (1996), en la medida en que las expectativas invitan a continuar la “lectura” del texto en la edición del día siguiente.

El periodismo audiovisual reconstruye la **temporalidad** y provoca la ilusión de vivir un tiempo simultáneo y contemporáneo con el acontecer que se narra. Sabemos que esto no es así en realidad, que podemos diferenciar el relato de la historia que cuenta. En el metarrelato del noticiero confluyen distintos tiempos reconocibles, pues la noticia representa una temporalidad construida sobre la base de recortes del tiempo real: se altera el orden, la duración y la frecuencia de los acontecimientos.

Lo primero puede darse mediante *flashbacks*, anticipaciones o anacronías de cualquier tipo, como también la evocación de situaciones iniciales, anteriores a la ruptura que da origen a la noticia, cuando se busca narrar un caso con una introducción del personaje y su situación previa.

La duración de los acontecimientos mostrados puede manipularse para producir suspenso, a través de elipsis, cámaras rápidas o lentas, etc. La frecuencia, por su parte, se observa cuando un mismo acontecimiento aparece reiterado, sea en un resumen inicial o porque la misma noticia es anticipada en muchas ocasiones durante el mismo programa. También el relato puede reiterar la historia, narrando un resumen al principio para luego desarrollar algunas escenas, por ejemplo.

Asistimos con esto a la estructura propia de las narraciones de ficción, en la que el discurso periodístico audiovisual se descodifica como un gran relato, construido con la presencia de un narrador-periodista que cede polifónicamente la voz a otros personajes. Los juegos que permite la ficción, en las representaciones del tiempo y la construcción del espacio, como se vio, son también algunos de los recursos con los que se ficcionalizan las noticias televisivas.

Los códigos cinematográficos han llegado a la televisión, también por efecto de las nuevas tecnologías: la fidelidad de la imagen, las infinitas posibilidades de la edición digital en el proceso de montaje. A esto se añade, el interés por la focalización subjetiva, el juego simbólico de los planos, etc., son todas ellas estrategias de construcción de sentido heredadas de la ficción. Esta herencia transforma, sin duda, los modos narrativos de la televisión, que sigue cada vez más los rastros del séptimo arte. No es más que un proceso de “alfabetización” en lo que podría denominarse competencia fílmica.

Lo mismo ocurre en el noticiero, en el que se presenta la puesta en drama de la información. El relato incluye las posibilidades simbólicas, connotativas, de las técnicas del cine y se abandonan los viejos estilos informativos para adoptar fórmulas nunca antes vistas.

La influencia de los recursos formales de las ficciones literarias y cinematográficas en el discurso periodístico audiovisual se ha favorecido, entre otras razones, porque los relatos de la vida pública, contruidos según modelos sociocognitivos familiares, se acoplan más fácilmente al relato de la vida de los espectadores individuales.

El éxito de estas fórmulas ha sido probado por el mayor éxito de audiencia de los canales que las utilizan. Nada puede decirse de modo absoluto sobre cómo son incorporados esos relatos en la recepción individual, hasta que los estudios de audiencia se concentren sobre

estas cuestiones. Quizá las noticias así recibidas sean puestas en duda o utilizadas como modo de entretenimiento; pero no cabe duda de que son consumidas, y en algo atrapan a quien las consume. (Farré, 2004: 148)

Las noticias actúan como la vida misma, proporcionando una orientación al relato humano. Pero una narración profunda sólo se conseguirá si se abordan los conflictos humanos que sean significativos para el espectador. Esto puede lograrse buscando cuál es la historia escondida detrás de las acciones particulares, articulando una isotopía que tenga más que ver con unos valores que con unos datos.

El verosímil de la trama informativa no es suficiente para argumentar acerca de su verdad, pero tampoco lo es el hecho de que las noticias se conformen a partir de esquemas objetivistas, cuyo valor explicativo, mítico, es hoy descreído o, incluso, incomprendido.

De este análisis teórico se sobreentiende la importancia que adquiere para los profesionales de los medios audiovisuales conocer las posibilidades y limitantes de los recursos formales de la ficción.

Se trata sólo de nuevos modos de construir el discurso periodístico, y por ello la presente investigación aboga por su empleo siempre y cuando sean coherentes con la función institucional que tiene el periodismo (ética profesional) y con el pacto de lectura forjado con el público. En este sentido resulta fundamental que su inserción en el discurso informativo se dirija a reforzar la intencionalidad con que se quiere comunicar el mensaje.

La respuesta no es igualar ficción e información al borde de confundir ambos discursos, pero está claro que no son las convenciones estilísticas las que deben distinguirlos, porque periodismo y ficción no son sólo dos géneros diferentes; sino dos prácticas institucionales que responden a finalidades distintas, y no debe buscarse el mismo tipo de verdad en la ficción y en el periodismo audiovisual.

Hay que asumir que el periodismo televisivo es narración. Narrar la información implica hacer significativos los recursos formales de la ficción cinematográfica donde la cámara interpreta para contar, la edición se convierte en una estrategia dramática y el periodista se pregunta por cómo narrar, más que por responder a los esquemas informativos-objetivistas, cuyo valor explicativo, mítico, es hoy descreído o, incluso, incomprendido.

Hacer buen periodismo audiovisual significa abandonar los modos de estructurar la información creados por el periodismo radial y escrito para ganar la vitalidad del recurso audiovisual; obliga a abandonar el reino de la retórica y la palabra para ganar con las sutilezas estéticas de la ficción. El periodista debe actuar dentro del horizonte del afecto y actualizar de manera inteligente el imperativo de enriquecer estructuralmente la información pero sin llegar a crear sensacionalismo.

Hay que atreverse a experimentar nuevas maneras de producir la realidad informativa, lo cual significa hacer uso de los recursos de narración de la ficción para contar la realidad desde perspectivas periodísticas e interés informativo de describir, comprender y explicar la realidad.

## **CAPÍTULO II. LOS RECURSOS FORMALES DE LA FICCIÓN *EN PRIMER PLANO***

*“La televisión muestra lo que ella quiere que ocurra; y nada ocurre si la televisión no lo muestra. Porque la vida es un espectáculo: a los que se portan bien, el sistema les promete un cómodo asiento.”*

Eduardo Galeano

### **2.1- PERIODISMO AUDIOVISUAL *EN PRIMER PLANO***

La revista informativa *En Primer Plano* se introdujo en la parrilla de programación de Telecristal en octubre del 2002. La idea de su realización parte de una estrategia para extender el horario de transmisión del canal hacia horarios de mayor recepción. El entonces Jefe de la Redacción Informativa, Luis Enrique Díaz, puso en manos de Salvador Hechavarría la materialización de este proyecto, el cual dirige sempiternamente.

“Hacía falta revitalizar el trabajo informativo y se amplió el horario para experimentar en el mediodía con un programa que llegara a la mayor cantidad de gente. En un inicio salíamos al aire tres veces a la semana”. (Hechavarría: Anexo 1a)

“La revista surge con ese mismo nombre, y con una estructura que apelaba a reflejar a la comunidad como protagonistas de su contenido informativo. Un grupo de periodistas reunidos en aquella ocasión determinaron las secciones y definieron los acuerdos para trabajar y mantener una revista de 27 minutos todos los días al aire”. (González, 2011: 41)

Los estudios de audiencia realizados por el telecentro avalan el amplio nivel de recepción que posee el programa al insertarse en un horario favorable para su consumo por los públicos del territorio.

La evolución estética del programa ha estado en correspondencia con la actualización tecnológica que, pausadamente, experimenta el telecentro. No obstante, el *set* presenta algunas limitaciones por el reflejo que hacen las luces

en la pantalla en los planos abiertos, lo cual se mejora en los encuadres cerrados por la agradable visualidad del fondo.

Según Salvador Hechavarría, director del espacio, “la diferencia de la revista parte desde su propio diseño, que tiende a ser bastante dinámico, atractivo visualmente, incluso la escenografía que se ha renovado en la actualidad logrando una coherencia también visual. Pero lo que más lo ha identificado son las secciones que tienen que ver con la comunidad. Todos los días se ha procurado tener en la revista temas vinculados con la comunidad. No es que lo logremos siempre, pero lo hemos procurado”. (Citado en González, 2011: 41)

“La revista en sentido general tiene un trabajo de equipo bastante sólido. Contamos con una excelente presentadora como Maité Santisteban y con buenos conductores de las diferentes secciones del programa”. (Hechavarría: Anexo 1a)

A través de la siguiente ficha técnica se muestran las características de la revista:

Programa: En Primer Plano

Área: Departamento Informativo

Función: Informativa

Tiempo: 27 minutos

Destinatario: Público general

Canal de TX: Telecristal

Horario de TX: De 12.00 pm a 12.27 pm

Origen: Propio

Objetivo: Informar al televidente de todo lo más importante que acontece en la provincia de Holguín

Contenido: Diferentes géneros, tales como reportajes, crónicas, informaciones; comentarios grabados y en vivo; móviles; segmentos cultural, deportivo, especial vía Internet, orientación jurídica, atención a la población, utilitarias, ciencia y tecnología; pronóstico meteorológico; entrevista en estudio.

Proceso de producción: Filmación y edición de noticias según plan de reporteros. Noticias recibidas por corresponsalías.

Capacidad Técnica: Departamento de cámara, 2 cubículos de edición, Internet, 1 estudio, 3 cámaras en estudio, TX por FTP.

Colectivo que lo integra: Director para la TV: 1, Guionista-redactor: 1, Conductor: 1, Coordinador: 1, Asistente de dirección: 1.

*En Primer Plano* ha alcanzado varios reconocimientos en el contexto productivo de la televisión nacional. En este sentido sobresale su selección como mejor programa informativo en el Festival Nacional de Telecentros del 2007 y su permanencia con excelentes resultados en los años posteriores.

El periodismo audiovisual que se desarrolla en la revista informativa *En Primer Plano* constituye la cohesión de los contenidos noticiosos de la provincia y, para ello, recibe las colaboraciones de los telecentros municipales Moa TV y Gibaravisión.

Los elementos formales que caracterizan a los trabajos periodísticos que se insertan en el programa, muestran una tendencia a la búsqueda renovadora de referentes expresivos para la comunicación audiovisual del periodismo. No obstante aún predominan los esquemas de realización tradicionales que abogan por la linealidad expositiva y la preeminencia de la falsa objetividad periodística.

Ernesto Vera, co-director de la revista considera que “existe un criterio estandarizado y erróneo de que en el periodismo audiovisual tiene que primar el contenido a la forma y por eso no se explotan adecuadamente los recursos formales en función de la síntesis informativa”. (Anexo 1a)

El equívoco concepto de objetividad periodística lastra la creatividad estructural de los productos elaborados por muchos de los periodistas que tributan a la revista, los cuales se encadenan a normativas estilísticas que no han sido asentadas en ningún documento, sino tatuadas en sus ideologías profesionales.

Las palabras de Salvador Hechavarría constituyen una forma de paso intencional para el desenlace de la presente investigación. “El periodismo que hacemos en Cuba es mucho más valorativo que noticioso, más expositivo que informativo, y ese tipo de periodismo requiere que se trabaje más lo formal para potencializar la realización comunicativa del discurso audiovisual, y al mismo tiempo, evitar el aburrimiento del televidente con el consumo atiborrado de lugares comunes”. (Anexo 1a)

## **2.2- ANÁLISIS DE CONTENIDO: EN BUSCA DE LA FORMA**

En aras de una mayor profundización sobre la influencia de los recursos formales de la ficción en el periodismo audiovisual de la revista informativa *En Primer Plano*, el presente estudio aplicó el método análisis de contenido. De este modo se rigió por el Protocolo de Análisis de Contenido para productos comunicativos impartido por el Dr. Jorge Ramón González Ferrer de la Universidad de Holguín durante la maestría de periodismo. (Anexo 2)

Se seleccionó una muestra sistemática de 20 programas de la revista informativa *En Primer Plano* correspondientes a los meses de febrero y marzo de 2013. Se analizaron un total de 169 productos periodísticos en los cuales intervinieron 20 periodistas y 17 camarógrafos. El balance genérico arroja el preeminencia de la información en un 68%, seguido por el reportaje 12%, la entrevista 7%, la noticia 7% el comentario 4%, la crónica 1% y el testimonio 1%. (Anexo 3a)

Los periodistas entrevistados coinciden en que resulta lógico el predominio de la información en una revista diaria como *En Primer Plano*, aunque en su

ingente preeminencia influye mucho el facilismo, la monotonía de las rutinas productivas y la falta de exigencia profesional. (Anexo 1b)

Juan Gabriel Gordín afirma que “muchas veces llegamos al lugar de la noticia, seleccionamos dos entrevistados y sin contrastar fuentes redactamos. Se ha convertido en un esquema rutinario que ha contrastado en que se parezcan tanto los trabajos”. (Anexo 1b)

Para Abdiel Bermúdez las causas que inciden en el predominio del género información estriban en “el facilismo, la apatía, la desmotivación; quizás un elemento pueda ser la esencia informativa de nuestra profesión. Hay que estudiarlo, creo”. (Anexo 1b)

El balance temático muestra al deporte como el tema más recurrente con una presencia en el 42% del total. Otros tópicos abordados son la economía 16%, cultura 12%, política y medio ambiente 8%, salud 6%, sociales 5%, educación 2% e historia con una representatividad de apenas un 1%. (Anexo 3b)

Es necesario destacar que la preponderancia de temas deportivos se debe a su inclusión como sección fija dentro del programa y a un elemento correlativo al exceso de informaciones, pues de las 116 tabuladas en el balance genérico, 61 corresponden a este tópico para un 52%. De ellas 55 fueron leídas en estudio y matizadas por la síntesis textual.

Enrique Ajo, comentarista deportivo de Telecristal y locutor habitual de la sección deportiva en la revista, considera que “el problema está en la falta de especialización y la disfuncionalidad de los roles profesionales. Yo mismo que soy comentarista no debo de hacer periodismo y todos los días tengo que sentarme a redactar las noticias para el programa”. (Anexo 1b)

En la revista informativa *En Primer Plano* sobresale positivamente la presencia mayoritaria de trabajos municipales un 52%, y temas generales de la provincia un 30% como reflejo del cumplimiento de su objetivo central: informar al televidente del acontecer noticioso en la provincia de Holguín. De todos modos

en el contexto estudiado quedaron sin representación territorial los municipios de Cacocum, Urbano Noris y Cueto. Con menor representatividad quedan los temas nacionales 15% e internacionales 3%. (Anexo 3c)

En la búsqueda de los elementos que tipifican los rasgos formales de la ficción en la revista, se utilizaron categorías propuestas por Francesco Caseti y Federico Di Chio en su texto *¿Cómo analizar un film?* para detectar aquellos usos propios de la ficción cinematográfica. Por su parte en lo referente a la ficción literaria la investigación se apoyó en el libro de Soledad Puente, *Televisión. El drama hecho noticia*.

La fotografía constituye un recurso esencial en el periodismo audiovisual y en este sentido el destacado camarógrafo Eddy de la Pera considera que su trabajo se proyecta hacia “la conformación, a partir de las imágenes, de un producto estético que sea agradable al televidente y que al mismo tiempo comunique y ofrezca una mirada diferente, capaz de satisfacer sus necesidades visuales”. (Anexo 1c)

El análisis de los recursos fotográficos se aplicó a un total de 145 productos periodísticos pues 24 fueron informaciones leídas en estudio sin apoyo visual. De modo general se tabularon un total de 2951 planos, 102 angulaciones y 190 movimientos de cámara.

Existe un predominio del plano medio (36%), secundado por el plano general (24%) y de detalle (8%) respectivamente. Entre los movimientos de la cámara en su propio eje sobresalen las panorámicas, mientras que en los ópticos destacan los zoom in y zoom back.

Los recursos fotográficos de la ficción cinematográfica intervienen en 31 productos de los analizados (21%) con una presencia mayoritaria de los planos y las angulaciones connotativas. (Anexo 3d) Vale destacar que el empleo de estos recursos es elevado en los camarógrafos de Telecristal quienes intervinieron en el 84% de los indicadores visuales de ficción. (Anexo 3e)

Carlos Fernández, profesor de fotografía del Instituto Superior de Arte y camarógrafo del telecentro expresa: “Siempre he tomado al cine como un referente para hacer periodismo audiovisual. Los camarógrafos somos artistas por excelencia, le ponemos la subjetividad y el carácter connotativo a todo lo que hacemos”. (Anexo 1c)

“El discurso visual debe enriquecerse con mecanismos formales que complementen el contenido manifiesto, y en este sentido los recursos expresivos del arte cinematográfico constituyen una herramienta a explotar”. (De la Pera: Anexo 1c)

El camarógrafo Rafael Oramas añade que “a la gente le queda mejor grabado el mensaje cuando existe un detallado trabajo fotográfico, cuando en el cuadro se presenta una poesía visual. Lo común pasa, y ya, sin embargo cuando imprimimos a la fotografía una connotación que se alimenta del cine, el producto periodístico adquiere una mayor pregnancia en el espectador”. (Anexo 1c)

Para los periodistas y camarógrafos entrevistados explotar estos mecanismos expresivos de la fotografía cinematográfica enriquece el discurso periodístico audiovisual siempre y cuando los mismos se empleen para reforzar la intencionalidad con que se quiere comunicar el mensaje.

“Un plano con una búsqueda estética y connotativa debe insertarse en el discurso periodístico en función de la narrativa audiovisual. Claro, tiene que haber una responsabilidad con el discurso verbal y con el texto”. (De la Pera: 1c)

En este sentido es fundamental la comunicación con el camarógrafo para que exista una coherencia audiovisual en el producto. Yordanis Rodríguez considera que “el periodista tiene que motivar al camarógrafo, venderle la idea y comprometerlo con ella. En el logro de esa complicidad radica el éxito del producto final y el equilibrio de los componentes audiovisuales”. (Anexo 1b)

“Una relación en la que primen el respeto, la ayuda mutua, la comprensión de lo vital del papel de cada cual. Una vez me dijeron que si yo era “ayudante de camarógrafo”, y pocas me he sentido tan feliz de que me hayan reconocido. En este sentido cada periodista tiene una vivencia distinta. Yo no tengo de qué quejarme. Y no porque no haya tenido discusiones en el terreno. Sino porque siempre he podido encauzar las diferencias en función del trabajo, que es lo primero”. (Bermúdez: Anexo 1b)

Los periodistas consideran que el reportaje constituye el género ideal para explotar este tipo de recursos ya que cuentan con un mayor tiempo de elaboración y pueden conciliar mejor el trabajo fotográfico. A propósito de ello, su representatividad estuvo en 18 de los trabajos donde se manifiesta la presencia de recursos fotográficos provenientes de la ficción cinematográfica, lo que se traduce en un 58% del total. Solo 3 reportajes prescindieron de estos mecanismos expresivos.

En los trabajos donde se detectaron estos recursos se mostraron desaciertos en la construcción del mensaje que se pretendía comunicar. Se revelaron 12 usos inadecuados de los mismos correspondientes a la utilización de planos connotativos sin referencias ajustadas al contenido textual. Por otra parte algunos de estos usos estéticos se insertan en la despedida del producto periodístico sin ninguna justificación comunicativa.

De forma general, existe un desbalance respecto a la calidad de la fotografía del telecentro y las corresponsalías. Un aspecto que lo ratifica es que en 45 de los productos analizados se repiten de forma abusiva las mismas imágenes y de ellos el 87% pertenecen a trabajos de Gibaravisión y Moa TV.

“Nosotros no hemos logrado funcionar como sistema informativo. Con respecto a los telecentro municipales, dependemos de lo que nos puedan mandar y no explotamos lo que tienen, ni las posibilidades de que realicen trabajos con un interés nuestro predeterminado. Lamentablemente la mayoría de las veces

ponemos trabajos de ellos cuando estamos cojos en el programa”. (Hechavarría: Anexo 1a)

Los recursos gráficos constituyen una asignatura pendiente para el periodismo audiovisual de *En Primer Plano*. Solamente 10 trabajos hicieron uso de los mismos para un 7% de representatividad. Sin embargo, solamente en uno se elaboraron gráficas en la postproducción, el resto fueron tomados de fuentes externas.

Los criterios de los periodistas están divididos en relación con las causas de su poco aprovechamiento. El 50% de los entrevistados consideran que no se cuentan con la tecnología para aprovecharlos ni con el personal de edición preparado. La otra mitad opina lo contrario.

Aníbal Rodríguez, editor de Telecrystal, afirma que “se cuenta con una sala de post-producción donde se pueden elaborar cualquiera de estos recursos además de los programas informáticos necesarios, lo que se necesita es mayor voluntad por parte de los periodistas para sobreponerse a las rutinas productivas”. (Anexo 1d)

Precisamente las rutinas productivas instauran en los periodistas una monotonía de trabajo que desencadena en un mal aprovechamiento del tiempo. Además, la planificación de edición se reduce a un máximo de 2 horas y se pierden muchos minutos seleccionando las imágenes, al no disponer de un dispositivo que permita realizar tan importante tarea antes de llegar al cubículo de edición.

Marel González, corresponsal nacional de la provincia, opina que “lo importante es que los periodistas conozcan de su existencia (recursos gráficos) y se propongan utilizarlos. Para ello es fundamental tener la voluntad y el interés de realizarlos”. (Anexo 1b)

Los recursos sonoros heredados del cine se pueden aprovechar con mayor intencionalidad y creatividad en el discurso periodístico audiovisual de la

revista, ya que se utilizan en apenas 20 de los productos analizados para un 12%.

Para Yordanis Rodríguez “los efectos sonoros pueden ayudar a suplir las carencias del trabajo, cuando por ejemplo no se puede aprovechar el sonido ambiente y de este modo se le da un matiz novedoso al producto final”. (Anexo 1b)

En la indagación se comprobó que solo 3 materiales utilizaron recursos sonoros y en todos los casos, sin otra función que la de subrayar la transición a otra secuencia. No se aprovechan con un carácter expresivo, ni en apoyo a la dramaturgia. Por su parte, el trabajo del periodista Juan Gabriel Gordín relacionado con el sector turístico (13 de febrero) se detectó el único uso ficcional de la voz al emplearse el doblaje en una entrevista a un huésped de habla inglesa, aunque no tuvo intención estética.

“La música es un recurso muy oportuno en el periodismo audiovisual a la hora de captar la atención del espectador y de crear en él diversos sentimientos. Incluso dramáticamente ayuda mucho”. (Gordín: 1b)

La función predominante de este recurso durante el periodo señalado para el análisis fue como acompañamiento de la escena en un 72%, mientras que para cargar de sentido el contenido de la secuencia y acentuar el corte, se subutilizó en apenas un 14% respectivamente. (Anexo 3f)

El sonidista Héctor Reyes Tarragó considera que “la utilización de la música en los informativos tiene que corresponderse al ritmo y al discurso del hablante, cuando esto sucede el resultado es un montaje audiovisual más completo”. (Anexo 1e)

La mayoría de los periodistas se oponen al uso de la música en las informaciones, mientras que abogan en su totalidad por su aprovechamiento en el reportaje y la crónica. El balance genérico respecto a su empleo encontró en el reportaje y la información un mismo nivel al estar presente en 8 trabajos para

cada uno. No obstante cuando se analiza su proporción respecto al total de reportajes e informaciones se obtiene una representación del 38% y 7% respectivamente.

En relación con el uso de la música en las informaciones esta investigación no aboga por cerrar las puertas a la creatividad ni mucho menos se rige por dogmas genéricos. Mientras aporte a la dramaturgia y en función de la intencionalidad informativa, todo es válido.

De los 18 trabajos que utilizaron música, 12 (60%) manifiestan deficiencias. Prevalece su incorrecto empleo durante todo el material en 8 trabajos. En el reportaje sobre el campesino del municipio Calixto García (21 de febrero) se recurre a la música cantada en segundo plano, entorpeciendo la comunicación del discurso hablado, lo cual obliga al televidente a decodificar dos voces. Otro problema presente es el uso injustificado de este recurso sonoro durante las entrevistas. Además, en un trabajo se detectó cortes bruscos de la música, lo cual constituye un defecto de edición.

Las entrevistas efectuadas a los periodistas y editores demuestran que estas deficiencias se explican en la falta de un adecuado asesoramiento por parte de los realizadores, con respecto al uso del sonido, lo cual hace que muchos pequen por desconocimiento o incurran en la imitación de lo falible.

Un ejemplo ilustrativo de buen empleo fue el reportaje sobre el desecho de escombros en el litoral gibareño de la periodista Yudiannis González. La música explora diversos estados de ánimos y logra en su uso en primer plano una concatenación comunicativa con las imágenes, capaz de transmitir el conflicto central del trabajo sin necesidad del texto verbal.

Las estructuras sintácticas de la ficción cinematográfica vienen insertándose con mayor dinamismo en el proceso de edición de los informativos contemporáneos, donde se evidencia una tendencia a la búsqueda de esquemas no lineales.

“El hecho de contar con la filial del ISA tan cerca y con profesionales graduados de sus aulas ha influido en el enriquecimiento y renovación del montaje informativo a partir de técnicas cinematográficas. Todo ello con la correspondiente justificación comunicativa que significa emplear estos mecanismos, subordinando lo estético a la verosimilitud de la noticia”. (Rodríguez: Anexo 1d)

“A mí me interesa sorprender al televidente y por eso me pongo en su lugar. Con un montaje lineal se me cansa pues puede advertir lo que va a suceder en el trabajo, en contraposición prefiero experimentar con otras formas de montaje que lo mantengan sentado en la silla y con la expectativa de conocer el desenlace de la narración informativa”. (González: 1b)

En los productos analizados se encontró una preeminencia del montaje lineal en 113 trabajos (78%), mientras que el montaje de relato se evidenció en 32 para un 22%. En este sentido es necesario destacar que este último predominó en el telecentro provincial en 24 productos (75%). Gibaravisión lo utilizó en 8 (25%) y MoaTV lo desaprovechó totalmente. (Anexo 3g)

Aníbal Rodríguez escudriña en las causas de este fenómeno al declarar que “la empiria de muchos editores de los municipios hacen que un proceso tan complejo como la edición, donde confluyen tantos factores, se convierta en un arbitrario empate de planos”. (Anexo 1d)

Un elemento interesante es la distribución genérica que experimentaron ambos montajes. En el caso del lineal se distribuyó en 85 informaciones (75%), 12 noticias (11%), 11 entrevistas (10%), 3 comentarios (3%) y 2 reportajes (1%). Por su parte el montaje de relato experimentó mayor utilización en el reportaje 60% (19 de los 21 analizados lo prefirieron), informaciones 25%, comentario 9%, testimonio 3% y crónica 3%. (Anexo 3h)

Para Raúl Algarín, editor de productos periodísticos, “las formas de transición cumplen muchas funciones en el periodismo audiovisual. Sirven para cambiar de situaciones, para pasar a un nuevo tema dentro del mismo trabajo y son

muy utilizadas para poner al entrevistado en otro contexto situacional”. (Anexo 1d)

En la revista informativa *En Primer Plano* predomina la transición por corte y en apenas 14 trabajos se emplearon otras formas, entre las que sobresalen la mezcla (6) y el barrido (4). Es natural que el corte directo se priorice en los informativos debido a su impacto en el ritmo y sentido de inmediatez, sin embargo, apenas se consiguen transiciones artísticas.

Lo anterior se manifiesta en la prioridad que el montaje otorga a las formas de asociación entre las imágenes. La asociación por proximidad estuvo presente en 28 trabajos, mientras que la asociación por transitividad se manifestó en 66, de ellos en solo 5 tuvo alguna consecuencia estética.

Alexis Barredo, editor de Telecristal, asume que “el cine es el principio del lenguaje audiovisual y el patrón a seguir en cualquiera de los parámetros productivos. Por eso nosotros a la hora de editar cualquier trabajo periodístico nos alimentamos de sus principios generales. Además aquí no solo trabajamos con periodistas, sino además con excelentes directores de los cuales hemos aprendido muchas herramientas que ponemos en práctica al trabajar”. (Anexo 1d)

La influencia de la literatura en el periodismo audiovisual se expresa mediante la utilización de los recursos de la poética y la narración, los cuales en este caso extrapolan lo lingüístico para exteriorizarse en el discurso sonoro y visual.

A propósito, las técnicas narrativas, utilizadas correctamente en la edición y el montaje, pueden enriquecer la comunicación informativa al conseguir en el público receptor la identificación con asuntos distantes gracias a la homogeneidad del relato. Si esta decisión va acompañada de un trabajo riguroso de investigación y contextualización, el proceso puede ser muy beneficioso para el espectador, porque comprendería mejor las dimensiones del suceso.

La construcción del ambiente es una técnica que prevalece en los productos estudiados. Desde el discurso visual se manifestó en el 82%, fundamentalmente con el uso del plano general y el plano americano. Como elemento negativo se detectó la ausencia de planos largos en 5 trabajos lo que limitó la ubicación socio-espacio-temporal del contexto informativo.

“Todos los trabajos periodísticos que se propongan alcanzar la mayor eficacia tienen que ubicar al espectador en el lugar donde se desarrollan los hechos. No debe faltar un buen plano general que en principio muestre el contexto de la noticia”. (Fernández: Anexo 1c)

En el caso de la banda sonora, se analizó a partir del uso de sonido ambiente. De este modo se tuvo como resultado su presencia en el 69% de los productos examinados. El resto (29 trabajos) desaprovechó tan importante recurso. “Un buen sonido ambiente es insustituible en un trabajo porque te ubica al televidente en el lugar de la noticia y lo hace compenetrarse con la historia que construimos”. (Rodríguez: 1d)

El análisis de la ambientación, como técnica en el discurso hablado del periodista, arrojó un empleo en 22 trabajos para un 13% de representatividad. Resulta coherente su exigua utilización debido a que el periodismo televisivo cuenta, como se ha fundamentado, con el “audio-visual” para explotar este indicador narrativo. Esto conlleva a que su uso desde la voz del realizador priorice aquellos detalles que los demás mecanismos expresivos no consiguen comunicar. En la muestra analizada, 5 productos periodísticos no lo lograron, al reflejar redundancia con el discurso visual.

El relato informativo alcanza una mejor interpretación cuando permite descubrir la relación que posee el acontecimiento relatado con las acciones humanas individuales. Existen muchas maneras de escribir una historia, pero casi ninguna puede prescindir de personajes.

“Está comprobado, en el resultado final de los trabajos, que cuando enfocamos la historia a partir de un personaje llega mejor a la gente. El comportamiento

particular de una persona aporta interesantes matices en la caracterización de determinado grupo porque ofrece sus interioridades y el público puede comprenderlas desde otra perspectiva". (González: Anexo 1b)

La construcción del personaje se empleó en 15 trabajos para un limitado 9%. Como eje central del discurso se manifestó en 11 y el resto se limitó a la presentación de miniperfiles a partir de personajes secundarios que centralizan el relato noticioso en momentos específicos. (Anexo 3i) Predominó el uso de esta técnica narrativa en el género reportaje (47%), secundado por la información (32%), la crónica (7%), el testimonio (7%) y la entrevista (7%). Esta técnica predominó en los temas sociales al estar presente en 10 de los 15 trabajos para un 67%.

Otra técnica examinada fue la polifonía presente en 19 trabajos para un 11% de representatividad. Como se expresó en el capítulo1, se utiliza cuando el narrador cede textualmente la voz a los personajes y cuando el narrador expresa desde su voz el punto de vista de los personajes. Esta última modalidad hizo presencia en 13 de los 19 usos de la polifonía y todas en el género información. Generalmente se emplea cuando la intervención del hablante no fue grabada en el contexto de la noticia o la calidad del audio es defectuosa. Puede utilizarse también para sintetizar el producto.

Las cartas de estilo para programas informativos, consultadas en la investigación, advierten no utilizar en estos casos imágenes de los entrevistados declarando, porque imprimen ambigüedad al discurso oral del periodista y al mismo tiempo generan una manipulación evidente. En 4 trabajos se detectó la anterior irregularidad.

Precisamente en la polifonía del relato se vislumbra el protagonismo del narrador, el cual participa y recrea los hechos desde su perspectiva. En el periodismo audiovisual el periodista desempeña este rol sustancial al mediar entre el espectador y el hecho noticioso.

En la muestra analizada predomina el narrador omnisciente en el 93% de los trabajos, a partir del uso de la tercera persona en la redacción periodística. Por su parte solo 11 materiales utilizaron la primera persona gramatical, fundamentalmente en las coberturas en directo y las entrevistas donde el periodista llevaba el hilo conductor de la información.

En cuanto a su participación en el contexto de la cobertura se tuvo en cuenta, si el periodista-narrador hacía presencia visual en el relato como recurso Intradiegético, o si se limitaba a una narración extradiegética, es decir, sin ningún tipo de participación. En este sentido se fundamentó su presencia si se permitía subrayar el carácter factual del contexto noticioso. En total 28 trabajos mostraron al periodista en cámara, de ellos 8 (29%) de forma injustificada.

“La presencia en cámara del periodista debe estar bien justificada. Sobre todo cuando se le quiere dar alguna intencionalidad al trabajo con ella, o cuando el contexto de la noticia amerita, por su relevancia, que el reportero remarque elementos específicos”. (Gordín: Anexo 1b)

En el montaje se puede alterar el orden, la duración y la frecuencia de los acontecimientos, cuando esto sucede se experimenta una manipulación consciente del tiempo a partir de estrategias de la ficción literaria y cinematográfica.

Estos usos se manifestaron en 29 de los 169 productos analizados para un 17%. El orden de los acontecimientos se alteró en 21 trabajos con un predominio de la retrospectiva (flashback) (71%), secundado por el uso de anacronías (23%) y del relato circular (6%). La incidencia de estos recursos en los géneros determinó su utilización en el 48% de los reportajes (10 de 21), y en el 9% de las informaciones (11 de 116).

Al analizar la duración de los hechos se detectaron manipulaciones en 9 trabajos, todos con una marcada intención dramática. Se distribuyeron en 6 usos de la ralentización y 3 de la aceleración. (Anexo 3j) Sobresale el trabajo

de Juan Gabriel Gordín sobre el Parque Eólico de Gibara (19 de febrero) donde se acelera su subida a un aerogenerador como forma de transición y al mismo tiempo dinamiza el ritmo dramático del discurso visual.

Uno de los rasgos formales de las ficciones literarias, que examina la presente investigación, es el uso del lenguaje tropológico en el discurso verbal del periodista. El análisis mostró su empleo en 41 productos, circunscribiéndose al 24% del total. Prevalció el uso de imágenes (33) y metáforas (31), siguiéndole la personificación (6), el símil (3), el epíteto (3) y el pleonasma (1), en ese orden. Para un resultado de 77 figuras literarias. (Anexo 3k)

La utilización de estos recursos en el periodismo audiovisual aún causa escepticismo. La creencia de que resta objetividad y entorpece el discurso es un criterio asumido por la mayoría de los entrevistados. En la televisión informativa, comunicar con las palabras se torna mucho más complicado ya que se cuenta con la imagen y el sonido, sin embargo, cuando el lenguaje tropológico se inserta para despertar las emociones ajenas al campo visual y auditivo su uso es más que justificado. El reto está en lograrlo.

Para Abdiel Bermúdez “el periodismo audiovisual no es pródigo en esos recursos. No debe serlo. A mí las metáforas se me dan bien. El resto, trato de esquivarlos; pero no hay que temerles porque los libros digan que no. Ah, pero hay que saber usarlos”. (Anexo 1b)

Un elemento significativo que arrojó la investigación fue que la utilización de las figuras literarias encuentra un amplio terreno en el periodismo deportivo. De las 77 encontradas, 57 (74%) se utilizaron en la sección dedicada al deporte en la revista informativa *En Primer Plano*.

“Muchas veces se ha visto con mala cara la utilización de estos recursos lingüísticos en los trabajos deportivos; sin embargo a la gente le funciona porque el deporte es un idioma universal y de una forma u otra estos usos se han legitimado en el acervo popular”. (Ajo: Anexo 1b)

Vladimir Marrero, periodista de la redacción deportiva, opina que “esa búsqueda de términos sugerentes en el lenguaje deportivo no es nuevo ni es un fenómeno nacional sino que han navegado de generación en generación debido al carácter generalizador del deporte. Además esta es una modalidad del periodismo que trabaja con muchas disciplinas y todas manejan reglas y conceptos diferentes. Utilizando estos recursos de la literatura podemos suavizar el lenguaje técnico y llegar mejor al público”. (Anexo 1b)

A continuación se reflejan algunos de los ejemplos encontrados durante el análisis:

- *“La nueva monarca del juego ciencia...”* (6 de febrero)
- *“La Gran Maestra pactó el armisticio...”* (14 de febrero)
- *“El nuevo soberano criollo del ajedrez cubano...”* (18 de febrero)
- *“Los holguineros fueron blanqueados...”* (25 de febrero)
- *“Dayán Patterson sufrió el martirio...”* (28 de febrero)

El análisis de la dramaturgia es fundamental para el estudio del discurso informativo pues constituye una de las más eficaces herramientas que tiene el emisor para persuadir al público de los mensajes. Los recursos formales de la ficción, empleados con la intencionalidad marcada en lo comunicativo e informativo, contribuyen a la eficacia del discurso periodístico y, por consiguiente, a una mejor organización dramática del producto.

Es por ello que el diagnóstico de cada indicador ficcional se fundamentó en su apropiado o incongruente uso en función de la dramaturgia informativa. Se puede decir entonces que el examen de las categorías anteriores manifestó un análisis implícito de la dramaturgia, pues inciden simultáneamente en el ritmo dramático y la curva de interés de la narración.

Sin embargo, no se puede olvidar que la dramaturgia es un concepto que nace en el teatro, por lo que hablar de dramaturgia en el periodismo audiovisual es hacer evidente la influencia de otra categoría de la ficción en sus mecanismos productivos.

Dagoberto Batista, profesor de Dramaturgia de la Comunicación, argumenta que “no hay nada más conectado a la vida que la dramaturgia, tanto una como otra exigen un saber que parte de la lógica y la dialéctica del comportamiento humano. Restando los tiempos muertos, la vida es puro drama”. (Anexo 1f)

Para estudiar los recursos dramáticos que intervienen en la revista informativa *En Primer Plano*, se delimitaron indicadores formales medibles individualmente en cada trabajo periodístico, aunque al final se relacionaron con otros indicadores para realizar inferencias de mayor generalidad.

Las estructuras dramáticas constituyen formas de organización del relato que se subordinan al objetivo de la historia. Los informativos televisivos son capaces de estimular la atención del público receptor cuando estructuran el mensaje dramáticamente.

Estas fórmulas de construcción del relato han probado ser útiles herramientas a la hora de articular productos periodísticos. Detrás de un discurso que involucra racional y emocionalmente al público, siempre está la dramaturgia. Por el contrario, abundan los trabajos que parten de un tema formidable, el contexto social es oportuno, al realizador le asisten las mejores intenciones, pero su material no funciona como esperaba porque desconoce los recursos dramáticos.

“Las estructuras podemos aplicarlas en diferentes niveles: al concebir determinadas secuencias, como columna vertebral de todo el material, o como estrategia general de un espacio o una programación informativa. Nada impide hoy, por ejemplo, estructurar un reportaje sobre el delito, manejando con tino, las fórmulas del policial, o elaborar una crónica sobre una expedición medioambiental siguiendo el legado del género de aventuras. Claro, no se trata de ser miméticos sino creativos. El interés primordial del periodismo no está en estimular el placer por la diversión, sino el placer del conocimiento, pero ya sabemos que en ese trayecto no hay vía más expedita que lo afectivo”. (Batista: Anexo 1f)

En los productos analizados es predominante la utilización de la pirámide invertida como modelo objetivista de organización de los sucesos informativos. Su presencia en el 84% (142) de los materiales periodísticos ratifica la monotonía que experimentan las rutinas productivas en el periodismo audiovisual de la provincia. Solo 27 trabajos (21%) aplicaron estructuras dramáticas, divididas en 9 usos de la clásica y 18 de la de progresión acumulativa para un imperceptible 5% y 11% del total de productos periodísticos. Estas últimas predominaron en 16 de los 21 reportajes que componen la muestra. (Anexo 3l)

La literatura sobre dramaturgia basa sus teorías en el conflicto: si no hay conflicto, no hay acción y sin esta el drama se debilita. Estamos ante un conflicto, por ejemplo cuando, a un ser humano, le sorprende un cambio importante en su vida que lo aleja de su meta, entonces él/ella está obligado/a a reconfigurar su accionar para poder alcanzarla.

“Es difícil encontrar un ámbito humano en el que no se manifieste alguna forma de conflicto, todo está en encontrar ese que late tras el móvil principal de la gente. Como el periodista está obligado a la síntesis, es preferible centrarse en la contradicción fundamental y sugerir otras esferas de conflictividad por medio de recursos expresivo-connotativos. Por demás, no siempre será posible representar el clímax, sencillamente porque no ha tenido lugar en la realidad, de hecho es un reduccionismo pensar que todas las dramaturgias se modulan en función de este momento. A veces, será suficiente anudar los hilos que conducen a una situación conflictiva a punto de estallar, o puede ser que el relato se arme a partir de la propia pasividad de los sujetos, concentrándose en las individualidades o en las causas que le impiden actuar. En todos los casos, el realizador debe cuidar qué rol asume durante la enunciación, no resulta aconsejable sustituir el papel de los actores sociales y condenarlos a ellos como víctimas. Pero está claro, el conflicto es el motor”. (Batista: Anexo 1f)

Pero estos fundamentos son desaprovechados por muchos de los periodistas que tributan a la revista informativa *En Primer Plano*. Solo unos pocos conciben

el producto periodístico con su superobjetivo y su conflicto. Algunos, por desconocimiento; otros, por facilismo.

De forma general se evidencia el poco uso de la ley del conflicto al emplearse en 32 productos periodísticos para un limitado 19% de representación. El conflicto ser humano-sociedad se utilizó en 13 trabajos, ser humano-ser humano fue empleado en 9, mientras que el conflicto ser humano-naturaleza estuvo en 10 materiales. (Anexo 3m)

La distribución genérica del empleo del conflicto muestra al reportaje y la información en un mismo nivel al estar presente en 16 trabajos respectivamente. Sin embargo cuando se analiza su proporción respecto al total de reportajes e informaciones se obtiene una representación del 76% y 14% para cada uno.

El resto de los procedimientos dramáticos manifestaron poca utilización en los productos analizados. El suspense se aplicó en 7 trabajos y la anticipación en 4 divididos en 6 informaciones y 4 reportajes.

En la gran mayoría de los trabajos no hay una declaración evidente de las fuerzas que se oponen y esto incide en que el discurso periodístico pierda legitimidad, al centrarse en el facilismo de construir una “noticia” donde el contexto situacional en que intervienen los actores sociales se dibuja como el parnaso de la ejemplaridad. Cuando se habla de establecer el conflicto y de emplear las estructuras dramáticas, se refiere a explotar las posibilidades que brinda la realidad de hallar fuentes de interés.

De forma general existe un desaprovechamiento de los recursos dramáticos en la revista informativa *En Primer Plano*. Dos factores fundamentales inciden en ello: el conocimiento o desconocimiento individual del periodista, lo que se ha dado en llamar “competencias profesionales”, y el proceso rutinario que desencadena en el facilismo y la limitación de lo novedoso.

## CONCLUSIONES

Después de realizado el diagnóstico sobre el empleo de recursos formales de la ficción en la revista informativa *En Primer Plano*, de Telecrystal, se determinan las siguientes conclusiones:

- Los recursos formales de la ficción constituyen herramientas de gran utilidad en la construcción del discurso periodístico de la televisión contemporánea, ya que contribuyen a reforzar la intencionalidad con que se quiere comunicar el mensaje.
- La utilización de los recursos formales de la ficción debe estar siempre en consonancia con la función institucional que tiene el periodismo y con el pacto de lectura forjado con los públicos.
- Los recursos formales de la ficción constituyen marcas presentes en la mayoría de los productos periodísticos de la revista informativa *En primer Plano*. Sin embargo se trata de individualidades, pues ninguna de las categorías superó el porcentaje medio de representatividad.
- El reportaje se erige como el género donde mejor se provechan estos recursos, ya que los periodistas disponen de un mayor tiempo de elaboración y pueden conciliar mejor el trabajo productivo.
- Aunque existe consenso respecto al valor de los recursos formales de la ficción, la Redacción Informativa de Telecrystal no cuenta con una Carta de Estilo que oriente a los periodistas en el empleo de las formas expresivas del lenguaje audiovisual, lo que provoca que muchos se asienten en el comodín de retóricas ya obsoletas.
- Los recursos fotográficos de la ficción encuentran en los camarógrafos de Telecrystal una influencia marcada para reforzar la intencionalidad con que se quiere comunicar el mensaje; sin embargo se evidenció un desbalance

con respecto a la calidad fotográfica al comparar las realizaciones del telecentro provincial con las de los telecentros municipales.

- Los recursos gráficos constituyen una asignatura pendiente para el periodismo audiovisual de *En Primer Plano*, ya que por diversas causas de índole organizativa, unida al desinterés general, dichos instrumentos no se aprovechan.
- Los recursos sonoros derivados del cine, se pueden aprovechar con mayor intencionalidad y creatividad en el discurso periodístico audiovisual de la revista, ya que prácticamente no se explotan los efectos de sonido y predomina el uso deficiente de la música. En esto influye la falta de asesoramiento por parte de los realizadores.
- La presencia de recursos formales de la ficción literaria manifestó en las técnicas narrativas su mayor representatividad. Por su parte, el uso del lenguaje tropológico aún causa recelos en los periodistas, aunque adquiere su legitimación en el lenguaje deportivo.
- De forma general, existen debilidades en la cohesión de los componentes expresivos del discurso periodístico, lo cual se advierte en la pobre atención a los recursos dramáticos en la narración audiovisual. Las causas estriban en el insuficiente conocimiento sobre el tema entre algunos periodistas y la permanencia de rutinas productivas que menguan la creatividad en el ejercicio profesional.

## RECOMENDACIONES

- Continuar las líneas de investigación correlativas al objeto de estudio, de modo que se analice no solo la influencia formal de la ficción en el periodismo audiovisual, sino el resto de los componentes semióticos que interrelacionan ambos discursos.
- Elaborar la Carta de Estilo de la revista y perfilar sus preceptos en correspondencia con las tendencias contemporáneas del periodismo audiovisual, de modo que posibilite el enriquecimiento formal del discurso informativo sobre la base de la verosimilitud estética y la veracidad ética de la profesión.
- Analizar los contenidos teóricos y resultados prácticos del trabajo de diploma en clases prácticas y talleres de las asignaturas Periodismo audiovisual, Realización audiovisual y Dramaturgia de la Información, que se imparten en la Carrera de Periodismo.
- Socializar los resultados de la investigación en el colectivo de la Redacción Informativa de Telecristal y el resto de las corresponsalías, a partir de talleres que propicien el debate, la interacción y la exposición de criterios para mejorar la propuesta televisiva de los realizadores.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1- Aristóteles (1966). *El arte de la retórica*. Buenos Aires: Ed: Eudeba.  
\_\_\_\_\_ (1974): *Poética*, Gredos, Madrid.
- 2- Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Citado en: Farré, M. (2004). *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires. Ed. La Crujía.
- 3- Baigorria, O. (1997). *Devenir ficción del periodismo. Cómo se inventa una noticia*. Citado en Farré, M. (2004). *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires. Ed. La Crujía.
- 4- Bond, F. (1962). *Introducción al periodismo*. Oporto: Ed. Librería AGIR.
- 5- Bruner, J. (1986). *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- 6- Calzadilla Rodríguez, I. (2005). *La nota*. La Habana: Ed. Pablo de la Torriente.
- 7- Cano, P.L. (1999). *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona. Ed. Gedisa.
- 8- Casetti, F y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ed. Paidós.  
\_\_\_\_\_ (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Ed. Paidós.
- 9- Cebrián Herreros, M. (1998). *Información Audiovisual. Concepto, técnica, expresión y aplicaciones*. Madrid: Ed. Síntesis.
- 10-Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)
- 11-Eco, U. (1980). *Obra abierta*. Barcelona: Ed. Ariel.  
\_\_\_\_\_ (1984). *Lector in fábula*. Citado en Farré, M. (2004). *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires. Ed. La Crujía.
- 12-Equiza, P. y Roglán, M. (1996). *Televisión y lenguaje. Aportaciones para la configuración de un nuevo lenguaje periodístico*. Madrid: Ed. Ariel.
- 13-Fabián Orza, G. (2002). *Formación de un modelo integral para el análisis estructural de la realidad y la ficción en el discurso televisivo*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

- 14-Farré, M. (2004). *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires. Ed. La Crujía.
- 15-Fernández Pedemonte, D. (2000). *La violencia del relato*. Buenos Aires: Ed. La Crujía.
- 16-Fonctuberta, M. (1988). *El periodista ¿transmisor de ficciones o creador de la realidad?* Segundas jornadas de Ciencias de la información. Universidad de Navarra.
- 17-Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Ed. Lumen.
- 18-González Aleja, M. (1990). *El 'Nuevo Periodismo' norteamericano*. New York: Ed. Diputación de Albacete.
- 19-García Noblejas, J.J. (2000) *Comunicación borrosa*. Pamplona: Ed. EUNSA.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Comunicación y mundos posibles*. Pamplona: Ed. EUNSA.
- 20-González Cuadrado, Y. (2011). *Estudio de los factores que influyen en el uso óptimo de los recursos dramáticos en el reportaje televisivo*. Trabajo de Diploma. Universidad de Holguín "Oscar Lucero Moya". Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Periodismo.
- 21-González García, F. (2011) *La objetividad periodística: entre el mito y a utopía*. Disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art790.htm>
- 22-Grandi, R. (1994). *European Audiovisual Industries. Opportunities for popular culture?* Intensive Programme UB/UAB. Citado en: Farré, M. (2004). *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires. Ed. La Crujía.
- 23-Lacalle, M. (1992). *Apuntes para una teoría de los personajes de la información televisiva*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- 24-Langer, J. (2000). *La televisión sensacionalista. El periodismo popular y las 'otras noticias'*. Barcelona: Ed. Paidós.
- 25-López Bertani, M.T. y Pérez Petit, L.C. (2000). *Propuesta de manual de estilo para producción, reportaje y puesta en el aire de noticieros de televisión venezolanos*. Trabajo de Diploma. Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de humanidades y educación. Escuela de comunicación social.
- 26-López, C.G. (2001). *La estructura dramática en TV: una fórmula para atrapar a la audiencia*. Santiago: Cuadernos de información No. 14. Universidad Católica de Chile.

- 27-Manfredi, J.L. (2001). *Manual de producción periodística*. Madrid: Ed Síntesis.
- 28-Manoff, R.K. y Schudson, M. (1987). *Reading the News*. Pantheon Books. Citado en Farré, M. (2004). *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires. Ed. La Crujía.
- 29-Martínez Albertos, J.L. (1977). *Curso General de Redacción Periodística. Periodismo en prensa, radio, televisión y cine. Lenguaje, estilo y géneros periodísticos*. Barcelona: Ed. Mitre.
- 30-Marvel, R. (1964). *Film. Introducción a la técnica del cine*. Eudeba.
- 31-Pavel, T. (1988). *Mundos de ficción*. Caracas: Ed. Monte Ávila.
- 32-Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética y Semiología*. La Habana: Edición Revolucionaria.
- 33-Pena de Oliveira, F. (2009). *Teoría del periodismo*. Sevilla: Ed. Comunicación Social.
- 34-Pérez, I. (2011). *El periodismo literario en el semanario ¡ahora!: ¿oasis o espejismo?* Trabajo de diploma. Universidad de Holguín "Oscar Lucero Moya". Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Periodismo.
- 35-Platón (1981): *La República*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- 36-Pozuelo Yvancos, J.M. (1995). *Poética de la ficción*. Madrid: Ed. Síntesis.
- 37-Proyecto de Carta de Estilo del Sistema Informativo de la Televisión Cubana.
- 38-Puente, S. (1997). *Televisión. El drama hecho noticia*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- \_\_\_\_\_ (1999). *La noticia se cuenta*. México: Ed. Alfaomega.
- 39-Restrepo, J.D. (2001). La objetividad periodística: Utopía y realidad. *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación* No. 74. Quito: CIESPAL. Disponible en <http://chasqui.comunica.org/restrepo74.htm>.
- 40-Rodrigo Alsina, M. (1989). *La construcción de la noticia*. Barcelona: Ed. Paidós.
- 41- Saer, J.J. (1997). *El concepto de ficción*. Espasa: Ed. Calpe.

- 42-Sánchez Noriega, J.L. (2004). *De la literatura al cine*. Barcelona: Ed. Paidós.
- 43-Suárez, M. (2007). *Dramaturgia audiovisual. Guión y estructuras de informativos en radio y televisión*. Sevilla: Ed. Comunicación Social.
- 44-Telemadrid (s.f.). *Libro de Estilo*.
- 45-Vallejo, A. (2007). *La estética (ir) realista: paradojas de la representación documental*. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en <http://bocc.ubi.pt/~doc/02/doc02.pdf#page=88>
- 46-Van Dijk, T. (1990). *La noticia como discurso*. Barcelona: Ed. Paidós.
- 47-Vázquez Medel, M. (2009). La prensa escrita y la construcción social de la realidad. *Revista Comunicación y Hombre* No. 5.
- 48-Vilches, L. (1995). *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Ed. Paidós.
- 49-Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos*. Quito: Ed. ABYA-YALA.

## ANEXO 1- Cuestionarios de entrevistas en profundidad

### a. DIRECTORES

- 1- Salvador Hechavarría, fundador y director de la revista informativa En Primer Plano.
- 2- Ernesto Vera co-director del programa.

- ¿Cómo organiza el balance genérico en el programa?
- ¿Cuáles son las causas del predominio del género información?
- ¿Existe algún documento en el Telecentro que normalice el empleo de las formas expresivas del lenguaje audiovisual en el periodismo audiovisual?
- ¿Cuál es su opinión acerca de la búsqueda de recursos estéticos cinematográficos en la fotografía periodística?
- ¿Cómo deben insertarse estos usos estéticos en el discurso periodístico audiovisual?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?
- ¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento de los recursos gráficos?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?
- ¿Qué función debe cumplir la música en los trabajos periodísticos?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Qué causas inciden en el poco aprovechamiento de los efectos de sonido?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos sonoros?
- ¿Qué opina acerca del empleo de los recursos dramáticos en el periodismo audiovisual?
- ¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento de los recursos dramáticos?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?
- ¿Cuál es su opinión acerca del empleo de recursos lingüísticos en el periodismo audiovisual?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Qué elementos inciden en su poco empleo en el discurso periodístico audiovisual?

### b. PERIODISTAS

- 1- Juan Gabriel Gordín
- 2- Marel Gonzáles
- 3- Abdiel Bermúdez Bemúdez
- 4- Yordanis Rodríguez Laurencio
- 5- Vladimir Marrero
- 6- Enrique Ajo Parra

- ¿Cómo organiza el balance genérico en su agenda laboral?
- ¿Cuáles son las causas del predominio del género información?
- ¿Existe algún documento en el Telecentro que normalice el empleo de las formas expresivas del lenguaje audiovisual en el periodismo audiovisual?
- ¿Qué papel desempeña la fotografía en la elaboración de un producto periodístico?
- ¿Cómo debe establecerse la relación periodista-camarógrafo en el proceso productivo?
- ¿Cómo se manifiesta en la práctica?
- ¿Qué recursos visuales propios del cine emplea en sus trabajos y qué objetivo periodístico cumplen?
- ¿Cuál es su opinión acerca de la búsqueda de recursos estéticos cinematográficos en la fotografía periodística?
- ¿Considera que el empleo de estos recursos atentan contra la objetividad periodística? ¿Por qué?
- ¿Qué entiende por objetividad periodística?
- ¿Cómo deben insertarse estos usos estéticos en el discurso periodístico audiovisual?

- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento de los recursos visuales propios de la estética cinematográfica?
- ¿Qué recursos gráficos emplea en sus trabajos y qué objetivo periodístico cumplen?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento de los recursos gráficos?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?
- ¿Qué función cumple en sus trabajos el empleo de la música?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Por qué predomina en los trabajos periodísticos el uso de la música incidental, es decir, simplemente como un adorno al texto?
- ¿Qué causas inciden en el poco aprovechamiento de los efectos de sonido?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos sonoros?
- ¿Qué tipo de montaje emplea en sus trabajos y qué objetivo periodístico cumplen?
- ¿Considera que el aprovechamiento de estas formas expresivas (RS, RG, RV) enriquecería el montaje del producto periodístico?
- ¿Qué elementos inciden en el desbalance respecto a la calidad de los montajes en los trabajos periodísticos del telecentro?
- ¿Qué opina acerca del empleo de los recursos dramáticos en el periodismo audiovisual?
- ¿Qué recursos emplea en sus trabajos y qué objetivo periodístico cumplen?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento de los recursos dramáticos?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?
- ¿Qué estructura dramática prefiere emplear en sus trabajos y qué ventajas le ofrecen?
- ¿Qué técnicas narrativas emplea en sus trabajos y qué objetivo periodístico cumplen?
- La ambientación es una técnica narrativa que prevalece en los trabajos periodísticos. ¿De qué modo la explota en sus coberturas informativas?
- Es estandarizado también humanizar el relato periodístico a partir de las vivencias de un personaje específico. ¿Cómo valora esta técnica y cuánto aporta a la recepción del trabajo?
- ¿Qué recursos lingüísticos emplea en sus trabajos y qué objetivo periodístico cumplen?
- ¿Cuál es su opinión acerca de su empleo en el periodismo audiovisual?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Qué elementos inciden en su poco empleo en el discurso periodístico audiovisual?

### c. CAMARÓGRAFOS

- 1- Eddy de la Pera
- 2- Carlos Fernández
- 3- Rafael Oramas

- ¿Qué papel desempeña la fotografía en la elaboración de un producto periodístico?
- ¿Cómo debe establecerse la relación periodista-camarógrafo en el proceso productivo?
- ¿Cómo se manifiesta en la práctica?
- ¿Cuáles son las tendencias actuales de la fotografía en el periodismo televisivo?
- ¿Qué recursos visuales propios del cine emplea en sus trabajos y qué objetivo periodístico cumplen?
- ¿Cuál es su opinión acerca de la búsqueda de recursos estéticos en la fotografía periodística?
- ¿Qué entiende por objetividad periodística?
- ¿Considera que el empleo de estos recursos atentan contra la objetividad periodística? ¿Por qué?
- ¿Cómo deben insertarse estos usos estéticos en el discurso periodístico audiovisual?

- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Existe algún documento en el Telecentro que normalice el empleo de estos recursos en el periodismo audiovisual?
- ¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento de los recursos visuales propios de la estética cinematográfica?

#### **d. EDITORES**

- 1- Aníbal Rodríguez
- 2- Raúl Algarín
- 3- Bárbara Santana
- 4- Alexis Barredo

- ¿Cuánto aporta la edición al periodismo televisivo?
- ¿Qué papel desempeña la fotografía en la edición de un producto periodístico?
- ¿Cuál es su opinión acerca de la búsqueda de recursos estéticos cinematográficos en la fotografía periodística?
- ¿Considera que el empleo de estos recursos atentan contra la objetividad periodística? ¿Por qué?
- ¿Cómo deben insertarse estos usos estéticos en la edición de un producto periodístico audiovisual?
- ¿Qué le pueden aportar a la edición?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento en la edición de los recursos visuales propios de la estética cinematográfica?
- ¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento de los recursos gráficos?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?
- ¿Qué tipo de montaje se emplea en el periodismo audiovisual?
- ¿Existe algún documento en el Telecentro que lo normalice?
- En la edición de los trabajos periodísticos se manifiesta una influencia acertada del cine en cuanto a los montajes. ¿A qué se debe esto?
- ¿Lo considera positivo? ¿Cuánto enriquece el producto periodístico la experimentación con estas formas de montaje influidas por el cine?
- ¿Considera que el aprovechamiento de estas formas expresivas (RS, RG, RV) enriquece el montaje del producto periodístico?
- ¿Qué elementos inciden en el desbalance respecto a la calidad de los montajes en los trabajos periodísticos del telecentro?

#### **e- SONIDISTA**

- 1- Héctor Reyes Tarragó

- ¿Qué funciones debe cumplir la música en un trabajo periodístico?
- ¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?
- ¿Por qué predomina en los trabajos periodísticos el uso de la música incidental, es decir, simplemente como un adorno al texto?
- ¿Existe algún documento en el Telecentro que normalice el empleo de la música en el periodismo audiovisual?
- ¿Qué causas inciden en el poco aprovechamiento de los efectos de sonido?
- ¿Qué le pueden aportar al periodismo el empleo de estos recursos sonoros?

**f- ASESOR**

1- Dagoberto Batista Ochoa

¿Qué opina acerca del empleo de los recursos dramáticos en el periodismo audiovisual?

¿Cuál o cuáles son los géneros periodísticos más propicios para su empleo?

¿Qué elementos inciden en el poco aprovechamiento de los recursos dramáticos?

¿Qué le pueden aportar al periodismo audiovisual el empleo de estos recursos?

¿Qué estructuras dramáticas funcionan en el periodismo audiovisual y qué ventajas le ofrecen?

## ANEXO 2- Protocolo de Análisis de Contenido

### 1- Formulación de la pregunta de investigación.

¿Qué elementos caracterizan el empleo de recursos formales de las ficciones literaria y cinematográfica en los productos periodísticos de la revista informativa En Primer Plano?

Objetivo: Caracterizar el empleo de recursos formales de las ficciones literaria y cinematográfica en los productos periodísticos de la revista informativa En Primer Plano.

### 2- Conceptualización

Identificar las variables manifiestas o latentes al objeto de estudio definido y adoptar una definición conceptual precisa de las mismas. Para ello se debe realizar (1) una amplia revisión bibliográfica de las aproximaciones conceptuales, (2) hallar la tendencia conceptual e (3) interpretarlo en el contexto donde se desarrolla el estudio. (Marco teórico epígrafe 1.3)

### 3- Operacionalización.

#### 3.1- Determinar las Unidades de Análisis

Unidades de muestreo: son las unidades materiales que, en su conjunto, conforman la realidad investigada y que deben, en algún momento, ser recogidas y conservadas para permitir el estudio. Cada unidad de muestreo es lógicamente independiente de las demás, es decir que su inclusión o no como conjunto de datos en el estudio no tiene consecuencia lógica ni empírica para la selección de otras unidades de muestreo. (Trabajos periodísticos)

Las unidades de registro son "partes analizables" en que se divide la unidad de muestreo, son segmentos de contenido que pueden ser categorizados, medidos o descritos de la misma manera, sin destruir sus posibles relaciones con otras unidades de registro de una misma unidad de muestreo. (Secuencia)

Las unidades de contexto son unidades más amplias que las unidades de muestreo: delimitan la información contextual que se requiere o admite en la descripción de las unidades de muestreo o de registro, para poder interpretar correctamente una o varias unidades. (revista informativa En Primer Plano)

#### 3.2. Muestreo de las Unidades de Análisis

Se seleccionó una muestra sistemática de 20 programas de la revista informativa En primer Plano que contienen 169 productos periodísticos, correspondientes a los meses de febrero y marzo de 2013 atendiendo a los siguientes criterios:

- Los 20 programas seleccionados conforman un ciclo productivo de un mes, los cuales se consideran adecuados al sistema categorial establecido y a las posibilidades inferenciales del estudio.
- El marco temporal se seleccionó intencionalmente ya que posibilitó la gestión para la recepción digital de los programas a analizar. Además de ser factible al contexto

investigativo y al tiempo de realización del estudio. Por otra parte la revista informativa mantuvo su estilo y contenido de trabajo habituales.

- La población se limita a los 40 programas correspondientes al marco temporal escogido debido a las limitaciones tecnológicas del medio, el cual no cuenta con un registro sistemático de sus programas.

### 3.3. Generación de las categorías de análisis.

#### **1- GÉNERO**

- 1.1- Información**
- 1.2- Entrevista**
- 1.3- Noticia**
- 1.4- Reportaje**
- 1.5- Comentario**
- 1.6- Crónica**
- 1.7- Testimonio**

#### **2- TEMA**

- 2.1- Política**
- 2.2- Deporte**
- 2.3- Cultura**
- 2.4- Salud**
- 2.5- Social**
- 2.6- Tecnología y Medio Ambiente**
- 2.7- Historia**
- 2.8- Agricultura**
- 2.9- Economía**
- 2.10- Educación**

#### **3- RECURSOS FOTOGRÁFICOS**

- 3.1- Profundidad de campo**
  - 3.1.1- Nitidez selectiva del primer plano y fondo borroso
  - 3.1.2- Enfoque y desenfoque selectivo
  - 3.1.3 - Nitidez completa
- 3.2- Perspectiva**
  - 3.2.1- Subraya el efecto realidad
  - 3.2.2- Produce una imagen distorsionada
  - 3.2.3- Anulada
- 3.3- Márgenes del cuadro**
  - 3.3.1- Usos de "iris"
  - 3.3.2- Multipantallas
  - 3.3.3- Formato cinematográfico
  - 3.3.4- Formato estándar TV
  - 3.3.5- Otros
- 3.4- Escala de los planos e implicación de sentidos**
  - 3.4.1-Tamaño de los planos
    - 3.4.1.1- Planos largos (GPG, PG, PE, PC)
    - 3.4.1.2- Planos medios (PA, PM, PP)
    - 3.4.1.3- Planos cerrados (CU, BCU, ECU, PD)
  - 3.4.2- Sentidos
    - 3.4.2.1- Connotado

3.4.2.2- Denotado o Referencial

### **3.5- Grados de angulación**

3.5.1- Picados

3.5.1.1- Connotativos

3.5.1.2- Referenciales

3.5.2- Contrapicados

3.5.2.1- Connotativos

3.5.2.2- Referenciales

3.5.3- Normal

### **3.6- Grados de inclinación**

3.6.1- Oblicua

3.6.2- Vertical

3.6.3- Inversa

3.6.4- Normal

### **3.7- Movimientos de cámara e implicación de sentidos**

3.7.1- Tipo de movimiento

3.7.1.1- En su propio eje

3.7.1.2- Por desplazamiento

3.7.2- Sentidos

3.7.2.1 - Connotado

3.7.2.2 - Denotado o Referencial

### **3.8- Iluminación**

3.8.1- Simbólica o antinatural

3.8.2- Subrayada realista

3.8.3- Naturalista o documental

### **3.9- Color**

3.9.1- Alterado o manipulado

3.9.1.1- Uso del blanco y negro

3.9.1.2 - Otros filtros

3.9.2- Natural

## **4- RECURSOS GRÁFICOS**

4.1- Didascálicos

4.2- Subtítulos

4.3- Títulos

4.4- Textos no diegéticos

4.5- Animaciones

4.6- Efectos especiales

## **5- RECURSOS SONOROS**

### **5.1- Voz**

5.1.1- In

5.1.1.1- Doblajes

5.1.1.2- Alteraciones en la voz

5.1.1.3- Directa

5.1.2- Off

5.1.3- Over

### **5.2- Ruidos**

5.2.1- In

5.2.2- Off

5.2.3- Over

5.2.3.1- Efectos de sonido

**5.3- Música**

5.3.1- In

5.3.2- Off

5.3.3- Over

5.3.3.1- Acompañamiento de la escena

5.3.3.2- Acentuar corte para secuencia siguiente

5.3.3.3- Cargar de sentido contenido de la secuencia

**6- RECURSOS SINTÁCTICOS- EXPRESIVOS**

**6.1- Asociaciones entre las imágenes**

6.1.1- Por identidad

6.1.2- Por analogía y contraste

6.1.3- Por proximidad

6.1.4- Por transitividad

**6.2- Formas de transición**

6.2.1- Corte directo

6.2.2- Disolvencia

6.2.3- Mezcla

6.2.4- Fundidos a negro

6.2.5- Superposición

6.2.6- Cortinillas

6.2.7- Otras...

**6.3- Tipo de montaje**

6.3.1- Lineal o cronológico

6.3.2- De relato

6.3.3- Musical

6.3.4- Intelectual

6.3.5- De énfasis dramático

6.3.6- Otros...

**7- TÉCNICAS NARRATIVAS**

**7.1- Construcción del ambiente**

**7.2- Construcción del personaje**

**7.3- Polifonía**

**7.4- Otras**

**8- TIPO DE NARRADOR**

**8.1- Según la persona gramatical**

8.1.1- Omnisciente

8.1.2- Omnipresente

**8.2- Según la participación en la historia**

8.2.1- Extradiegético

8.2.2- Intradiegético

**9- TIEMPO**

**9.1- Orden**

9.1.1- Circular

9.1.2- Cíclico

9.1.3- Anacrónico

9.1.4- Lineal

## **9.2- Duración**

- 9.2.1- Recapitulación
- 9.2.2- Elipsis
- 9.2.3- Pausa
- 9.2.4- Ralentización
- 9.2.5- Aceleración

## **10- LENGUAJE TROPOLÓGICO**

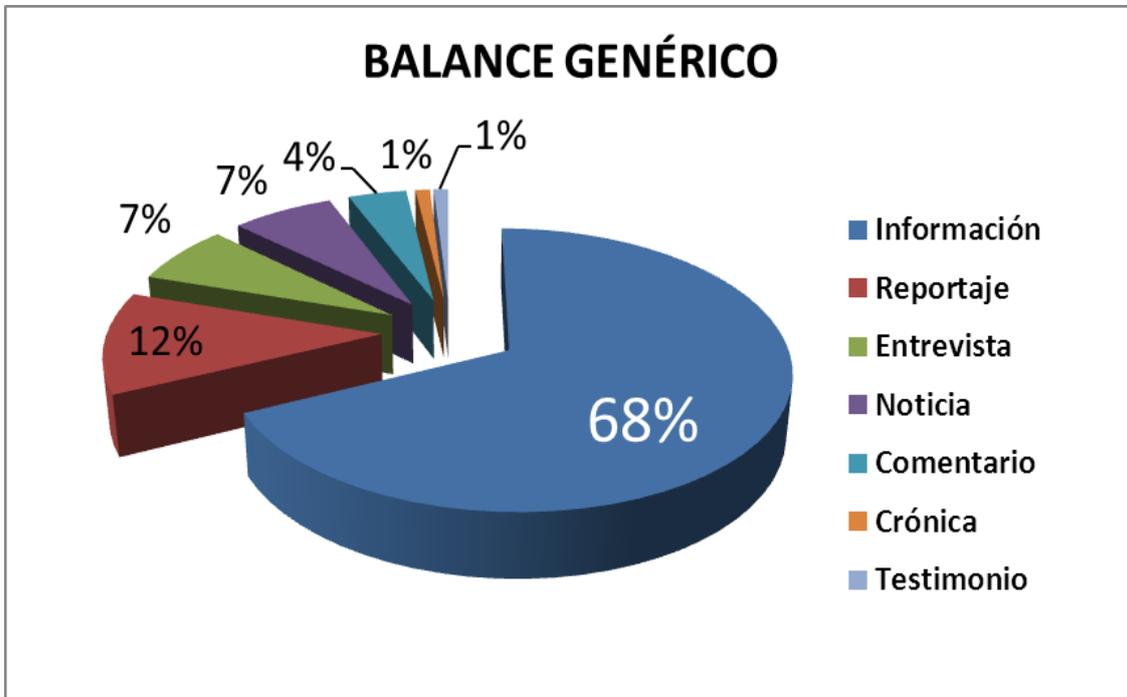
- 10.1- Metáfora**
- 10.2- Símil**
- 10.3- Personificación**
- 10.4- Imagen**
- 10.5- Epíteto**
- 10.6- Paradoja**
- 10.7- Retruécano**
- 10.8- Otros...**

## **11- RECURSOS DRAMATÚRGICOS**

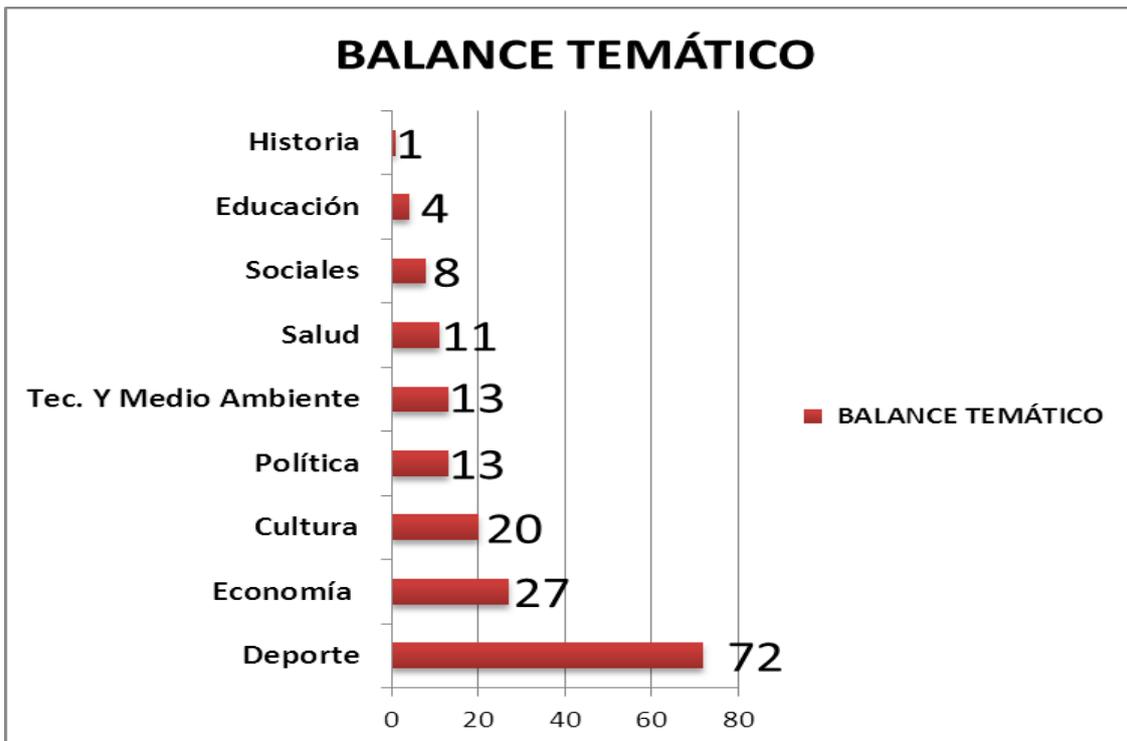
- 11.1- Estructura**
  - 11.1.1- Aristotélica
  - 11.1.2- Progresión acumulativa
  - 11.1.3- De Carnaval o Menipea
- 12.1- Procedimientos dramáticos**
  - 11.2.1- Conflicto
    - 11.2.1.1- Ser humano/ Ser humano
    - 11.2.1.2- Ser humano/ Sociedad
    - 11.2.1.3- Ser humano/ Medio ambiente
  - 11.2.2- Anticipación
  - 11.2.3- Tensión y Suspense
  - 11.2.4- Humor
  - 11.2.5- Extrañamiento o distanciación
- 11.3- Modelo actante**
  - 11.3.1- Sujeto/ Objeto
  - 11.3.2- Ayudante/ Oponente
  - 11.3.3- Destinador/Destinario

### ANEXO 3- Gráficos

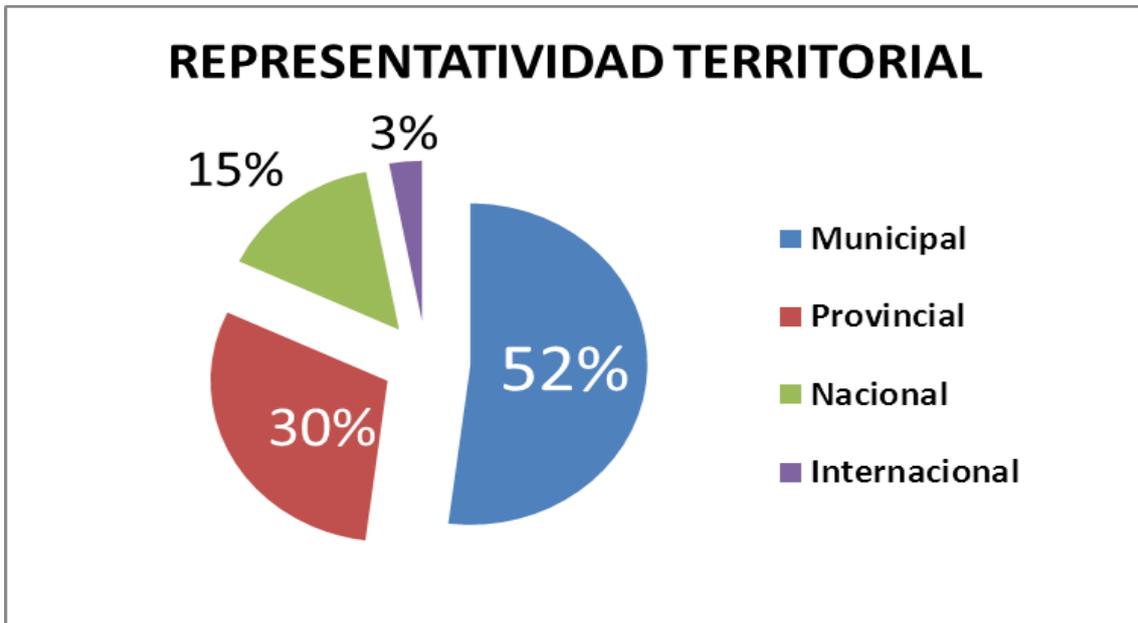
#### a. BALANCE GENÉRICO



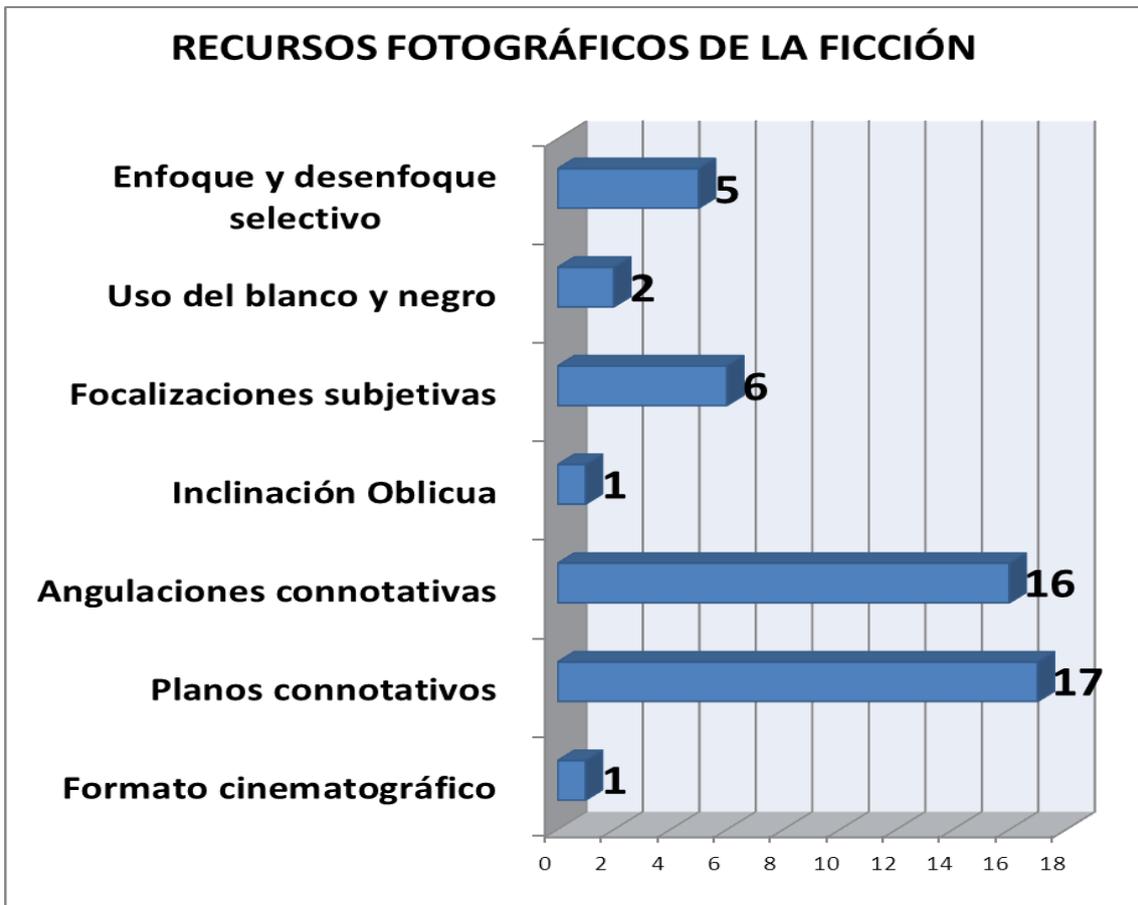
#### b. BALANCE TEMÁTICO



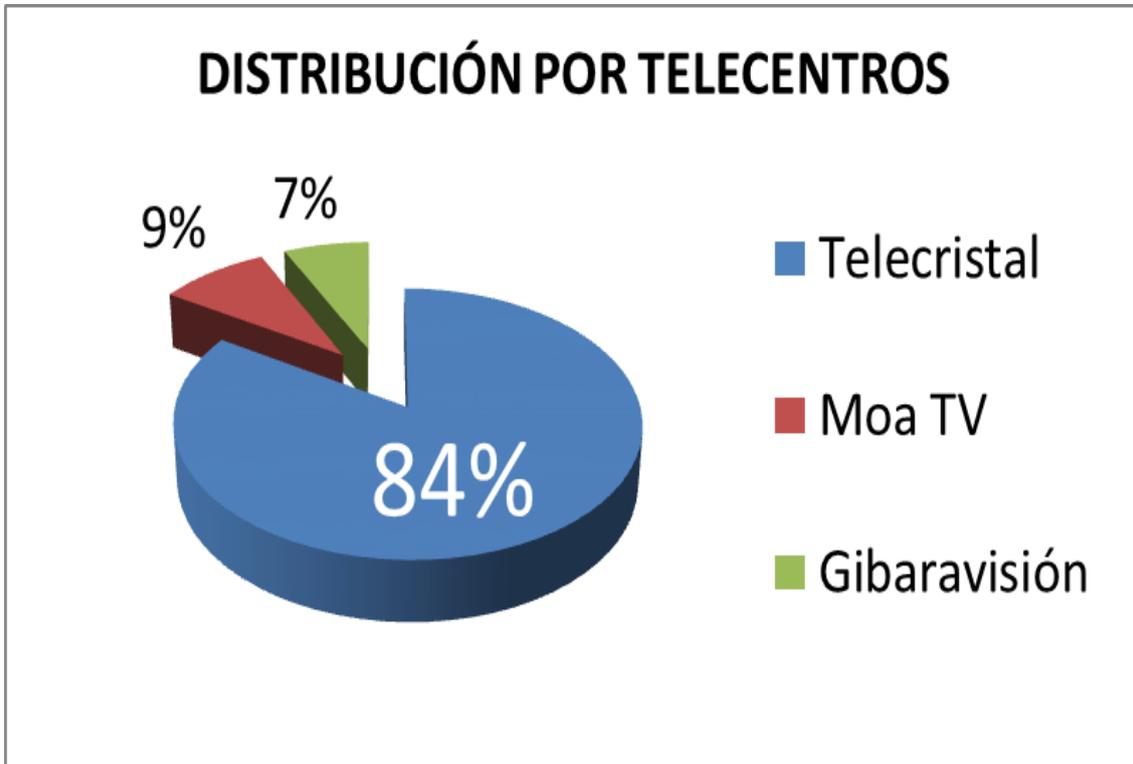
c. REPRESENTACIÓN TERRITORIAL



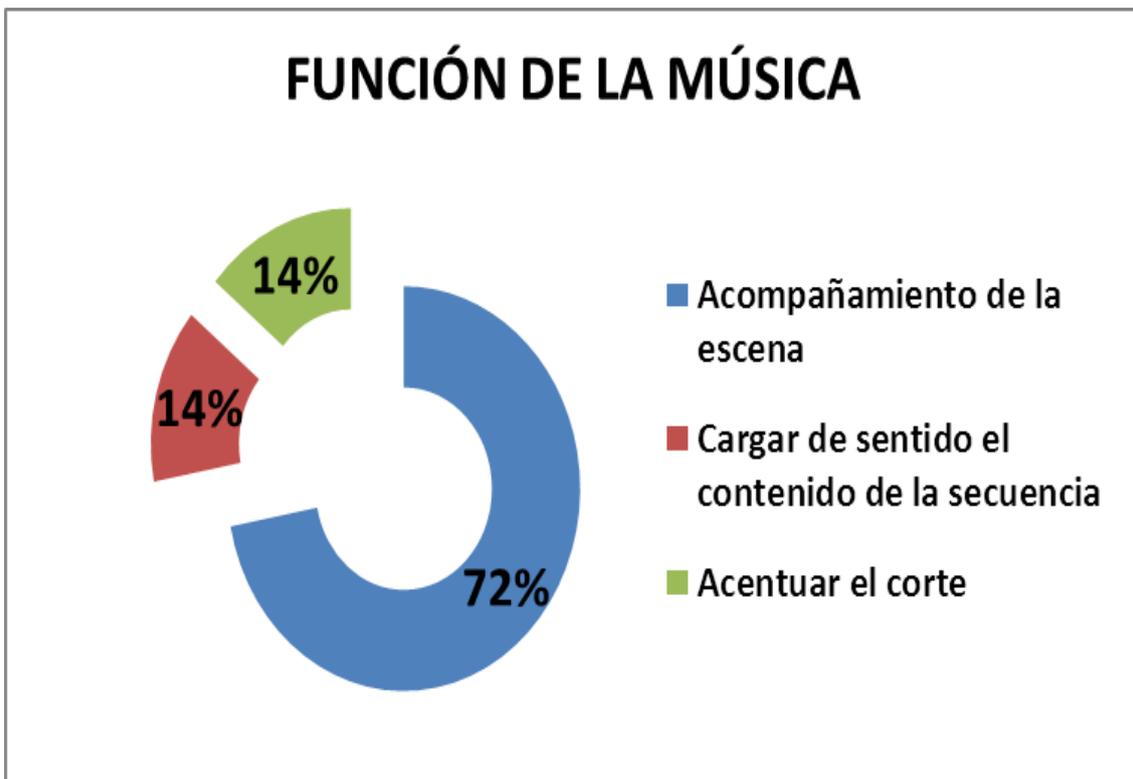
d. LOS RECURSOS FOTOGRÁFICOS DE LA FICCIÓN CINEMATográfica



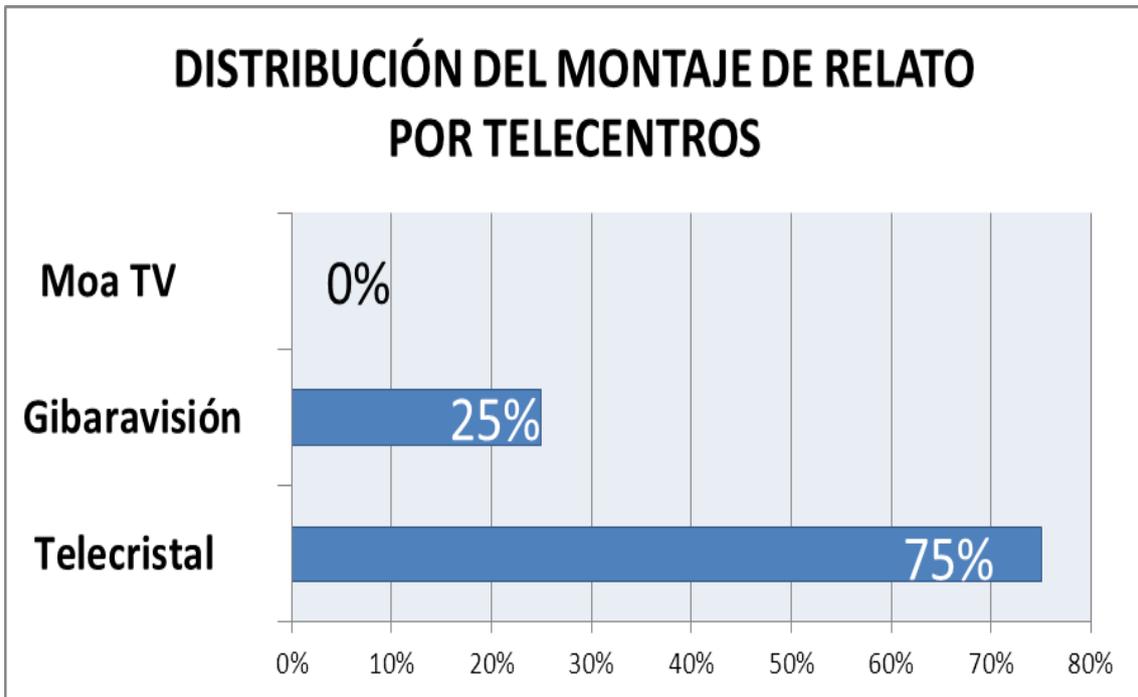
e. DISTRIBUCIÓN DE LOS RECURSOS FOTOGRÁFICOS DE LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA POR TELECENTROS



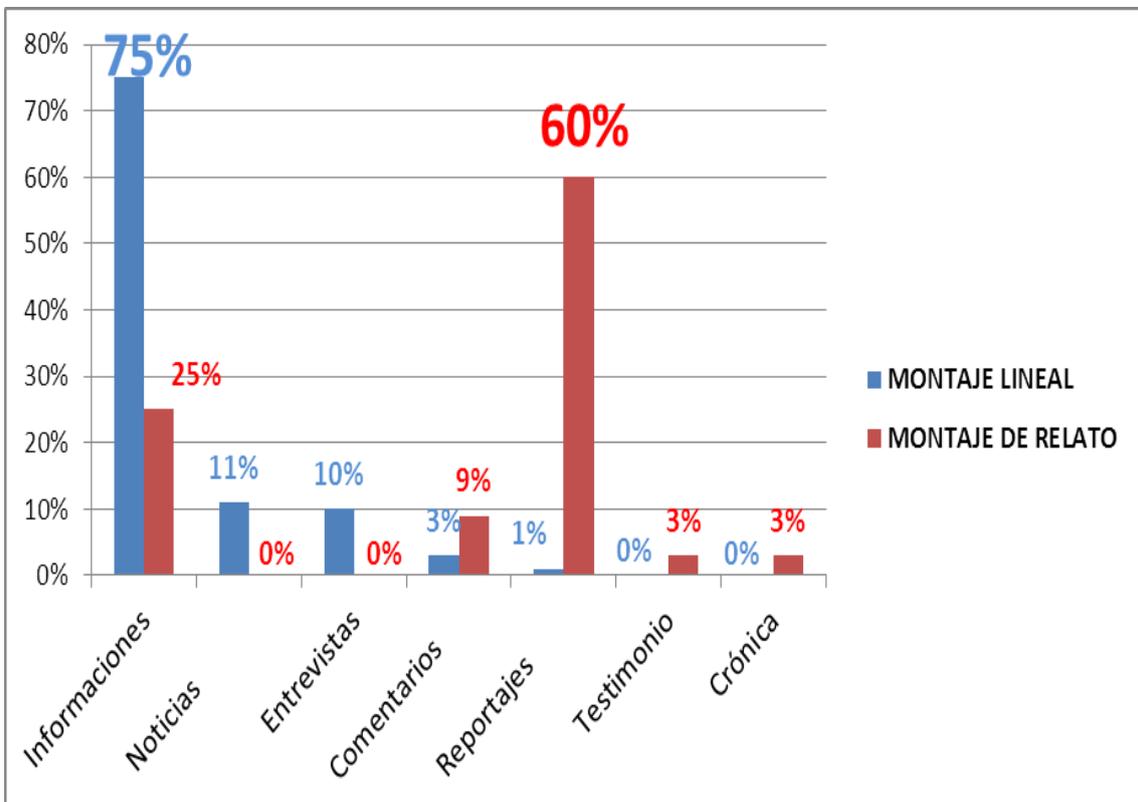
f. FUNCIÓN DE LA MÚSICA



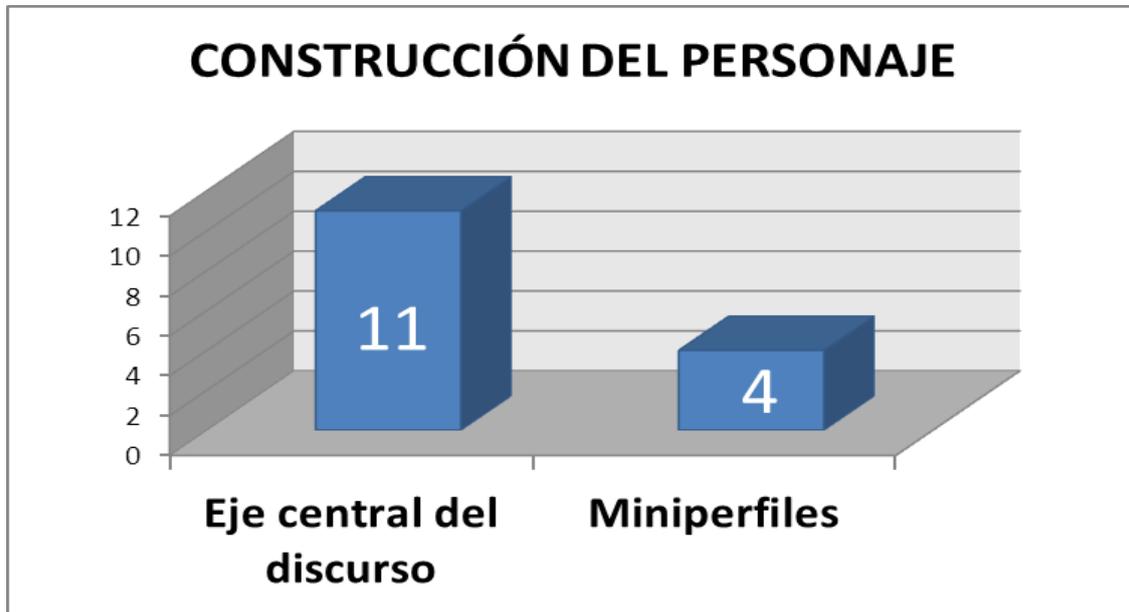
g. DISTRIBUCIÓN DEL MONTAJE DE RELATO POR TELECENTROS



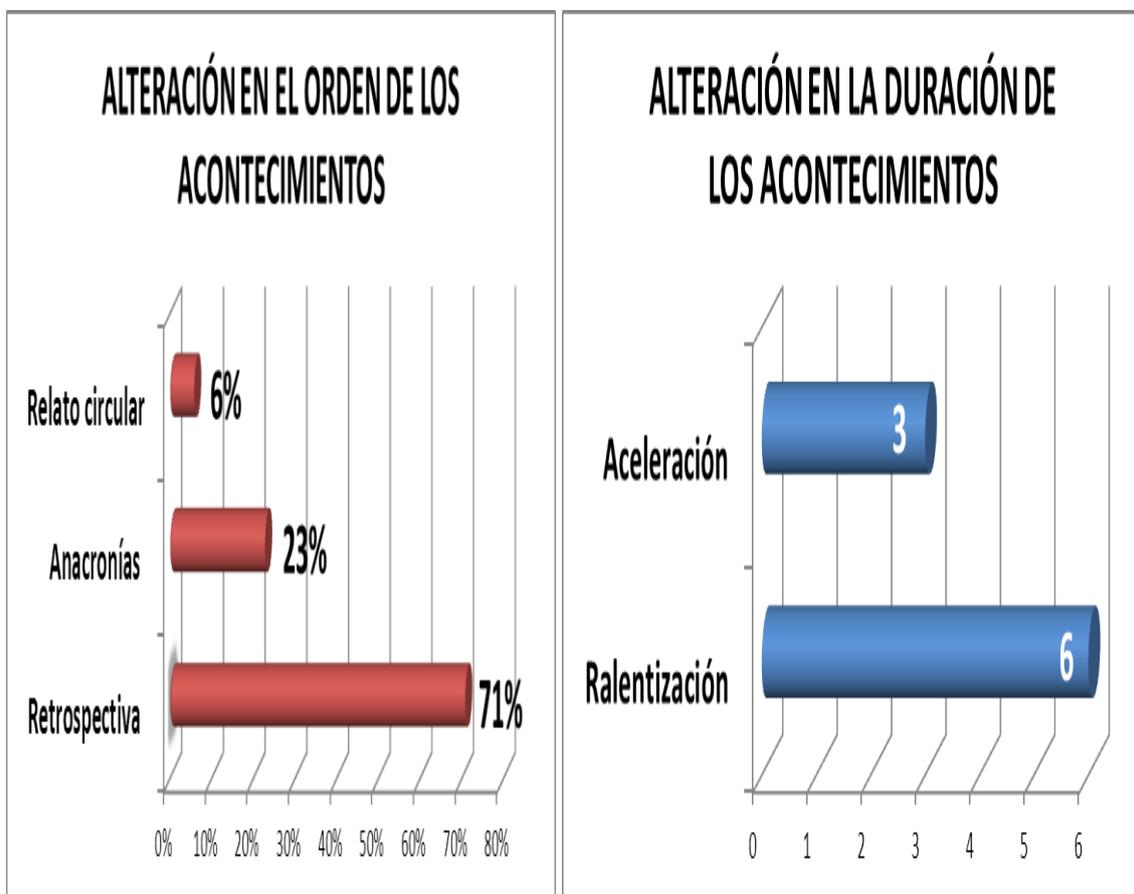
h. DISTRIBUCIÓN GENÉRICA DEL MONTAJE LINEAL Y DEL MONTAJE DE RELATO



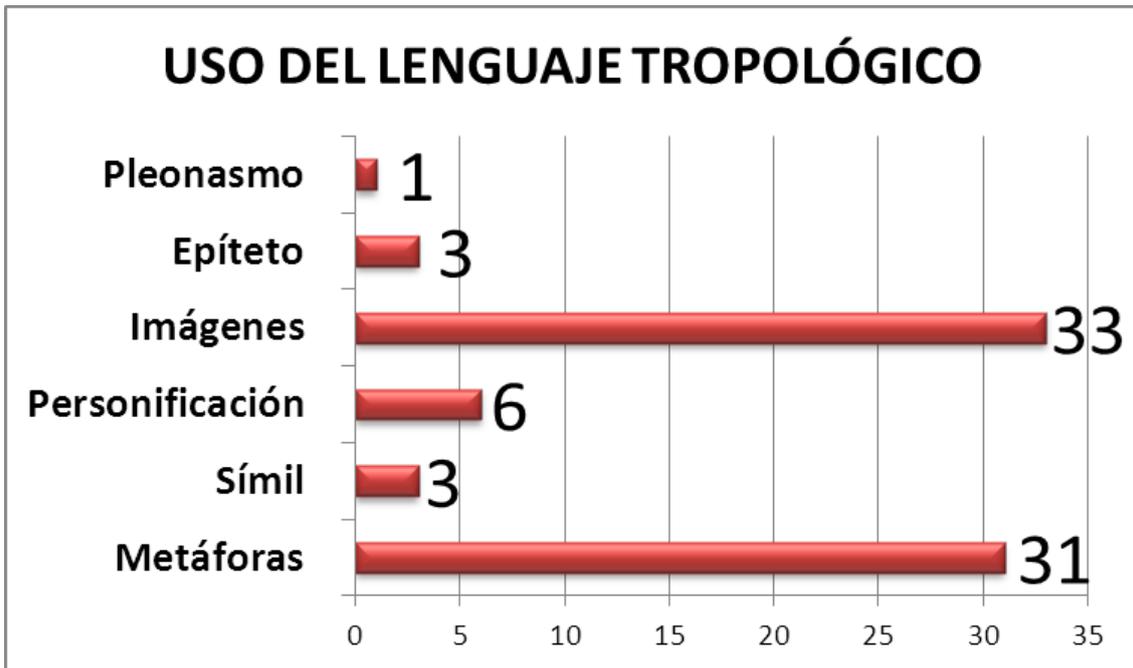
i. DISTRIBUCIÓN GENÉRICA DEL USO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE



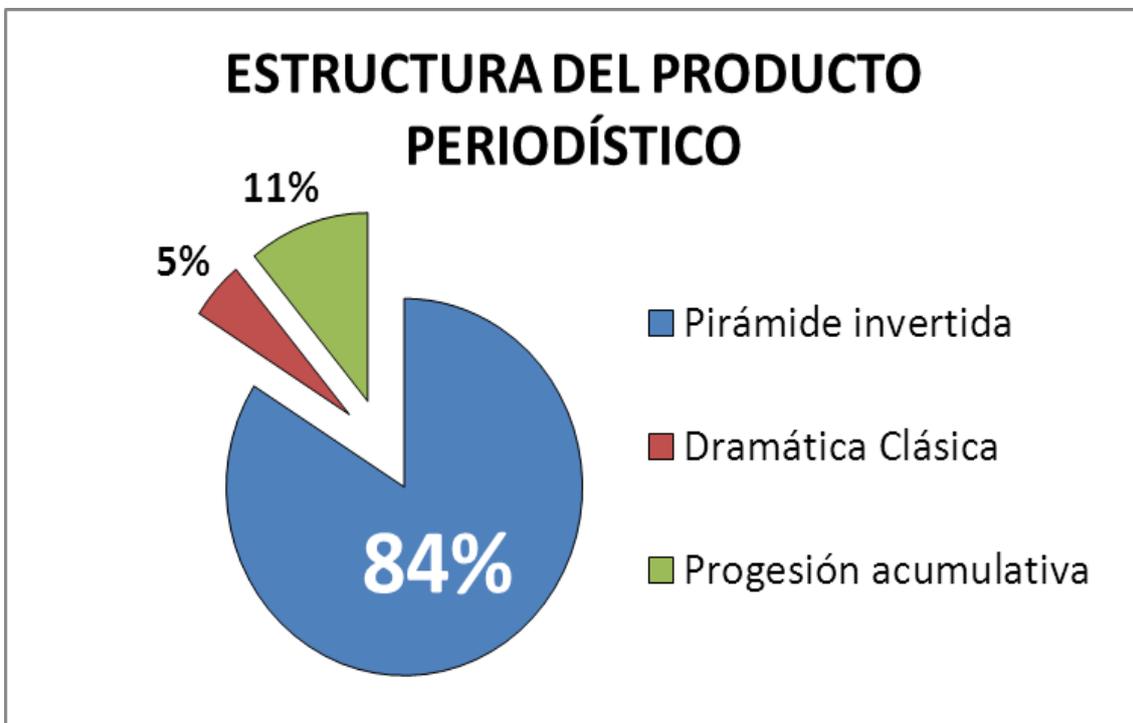
j. ALTERACIÓN EN EL ORDEN Y DURACIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS



k. USO DEL LENGUAJE TROPOLÓGICO



I. ESTRUCTURA DEL PRODUCTO PERIODÍSTICO



m. TIPOS DE CONFLICTOS

