

Ficcionalización de la información televisiva. Elementos dramáticos y poéticos en el discurso informativo

BIENVENIDO LEÓN
Universidad de Navarra



Resumen

Tradicionalmente, la televisión ha distinguido entre programas informativos y programas de ficción, y ha tratado de que la información fuera, sobre todo, fuente de conocimiento sobre la realidad. Sin embargo, la creciente presión ejercida por los índices de audiencia está propiciando que el criterio supremo para juzgar la eficacia de los programas de noticias, reportajes y documentales sea su capacidad para entretener a la audiencia. Y esto, a su vez, hace que la frontera entre ficción y no-ficción sea cada vez menos precisa. Este trabajo analiza los modos en los que el llamado "entretenimiento basado en hechos" construye su peculiar discurso, mediante géneros híbridos y utilizando técnicas que, en principio, resultan propias de la ficción. Entre las más destacadas, se encuentran la utilización de elementos dramáticos y la construcción de relatos de estructura análoga a la empleada por el cine de ficción.

Palabras clave: Televisión informativa, documental, relato, elementos dramáticos.

Television information "fictionalization". Dramatic and poetic elements in informative discourse

Abstract

Traditionally, television has made a clear distinction between fiction and non-fiction programs, the latter category considered to be mainly a source of knowledge about the world. Nevertheless, as audience ratings press more and more on news programs, current affairs and documentaries, entertainment value becomes the most important criterion to judge their effectiveness. As a consequence, the border between fiction and non-fiction is increasingly diffused. This work analyses several ways in which this so-called "factual entertainment" constructs its particular discourse, by means of a hybridisation of genres, and the use of several techniques which, principally, are associated to fictional narrative. Among them the use of dramatic elements is specially significant, as well as a way of telling stories which is closely related to that of fictional films.

Keywords: Non-fiction television, documentary, storytelling, dramatic elements.

En el abigarrado conjunto de programas que produce y emite la televisión de nuestros días, cabe establecer una distinción inicial entre ficción y “no-ficción”; es decir, entre aquellos espacios que se sitúan en el mundo de lo posible y los que tienen como objetivo reflejar el mundo real. A pesar de que, en la práctica, la frontera entre ambos terrenos parece desdibujarse cada vez más, algunos géneros como el reportaje y el documental se inscriben, en principio, dentro de la categoría de la “no-ficción”.

A lo largo de la todavía breve historia de la televisión, se han asignado diversos papeles a los espacios informativos; entendiéndose por tales no sólo los programas de noticias, sino todos aquellos géneros que, como reportajes y documentales, mantienen una referencia directa a la realidad. Pues bien, en determinados momentos se ha pensado que, aunque este tipo de programas difícilmente pueden conseguir índices de audiencia equiparables a los de los espacios de ficción, han de funcionar a modo de estandartes, a través de los cuales las cadenas de televisión tratan de proyectar hacia el espectador la imagen de las señas de identidad de la entidad radiodifusora.

En las últimas décadas, la creciente competencia entre las cadenas, —acrecentada por la multiplicación del número de canales, tanto generalistas como temáticos—, parece haber aumentado la presión que los índices de audiencia ejercen sobre los programas informativos (véase Langer, 1998, p. 3). De esta forma, también la información se somete, en buena medida, a criterios de rentabilidad directa, análogos a los que rigen los contenidos ficticios. Como consecuencia, los programadores tratan de encontrar contenidos y formatos que hagan posible que los espacios informativos resulten competitivos en términos de audiencia, incluso en la franja de *prime time*. Parece, por tanto, que la información también tiene como criterio supremo de eficacia su capacidad para entretener a la audiencia; lo cual, como se verá a continuación, provoca que la tradicional frontera entre los contenidos de ficción y los informativos se desdibuje cada vez más.

Cuando se busca el entretenimiento por encima de todo, el criterio de selección de los temas para noticias, reportajes o documentales, deja de ser el de su interés para la audiencia como fuente de conocimiento sobre el mundo. Por el contrario, adquieren mayor importancia otras consideraciones, tales como el posible impacto de las imágenes y su capacidad para despertar emociones. Y, en este contexto, los programas supuestamente dedicados a la información se llenan de asuntos triviales e intrascendentes —tales como accidentes espectaculares, situaciones curiosas y personajes divertidos—, tan sólo porque resultan entretenidos.

Tal como señalan Kilborn e Izod (1997, p. x) el creciente uso del término “entretenimiento basado en hechos” (*factual entertainment*), indica que la razón por la que los documentales llegan hasta las parrillas de programación ha dejado de ser su valor intrínseco y el interés público de los temas tratados. En la actualidad estos programas han de competir con otros que pertenecen a géneros bien distintos. Y cuando los programadores recurren a espacios informativos lo hacen, simple y llanamente, porque creen que pueden atraer a un tipo de audiencia determinado en un momento concreto y competir con los espacios que ofrecen las demás cadenas, sean estos de ficción o información.

Cuando el valor como entretenimiento y los índices de audiencia se erigen en principios supremos, se imponen también los criterios que rigen la industria del espectáculo, los cuales con frecuencia impiden que los programas informativos satisfagan las necesidades de información de los ciudadanos. En esta situación, que ha sido tratada por numerosos autores (véase Langer, 1998, pp. 1-10), la información televisiva se contempla, por encima de todo, como un producto de mercado que ha de ser consumido por el público. En este contexto cabe afirmar con Esslin (1982, p. 62) que, en nuestros días, se considera que un buen programa

informativo es aquel que contiene una dosis significativa de emociones y diversión. Por eso la violencia tiene asegurado un lugar destacado dentro de los espacios informativos, del mismo modo que parecen tenerlo también todas aquellas imágenes y sonidos capaces de captar inmediatamente la atención del espectador y suspender su juicio, aunque sea tan sólo durante unos pocos segundos.

REALIDAD Y FICCIÓN

Desde hace ya algunos años, el término inglés *infotainment* ha servido para designar a determinados programas que mezclan la información con el entretenimiento. En algunos casos, la mezcla se consigue mediante una hibridación entre géneros tradicionales que ha dado lugar a un amplio espectro de discursos entre los que se incluyen, entre otros, el documental dramatizado y la película basada en hechos reales (véase Paget, 1998, p. 91). Un ejemplo claro de género híbrido es el *docudrama*: una combinación de documental y drama, que recurre a representar hechos reales ante la cámara, interpretados por sus propios protagonistas o por actores, generalmente en los mismos lugares donde ocurrieron los hechos que se representan.

El docudrama existe desde los primeros años del medio. Swinson (1955, p. 78) señala que ya en los inicios de la televisión británica tienen un notable éxito algunos “documentales dramatizados”, en los que se presentan historias reales sobre temas de interés general como, por ejemplo, el gamberrismo, las drogas, la prostitución o la recesión económica. En estos espacios las acciones son representadas por actores, generalmente desconocidos y mal pagados, que siguen un guión escrito previamente.

El problema que surge inmediatamente ante un docudrama es que resulta difícil saber con precisión hasta qué punto los hechos ocurrieron de la forma en que se representan. Tal como pone de manifiesto Davidson (1981, p. 252) en su estudio sobre los docudramas en la televisión norteamericana, resulta frecuente que estos programas lleven a cabo una notable distorsión de los hechos reales que, en teoría, reproducen fielmente. Las diferencias llegan a ser tan significativas que se ha llegado incluso a plantear la conveniencia de advertir al público de que los hechos representados no corresponden totalmente con la realidad. Sin embargo, esta medida raramente se ha llevado a la práctica, quizás porque se piensa que los docudramas pueden captar mejor la atención del espectador, precisamente porque se sustentan en la creencia de que los hechos ocurrieron tal y como allí se presentan.

Recientemente la televisión británica ha desarrollado un nuevo formato que, en cierta medida, vuelve a suscitar problemas similares: el *docu-soap*. Como su nombre indica, en estos programas se realiza una peculiar combinación de documental y serial dramático o *soap opera*. En ellos se trata de plasmar el comportamiento de diversos personajes, cuya actividad transcurre en un mismo lugar o institución. Tras el éxito obtenido en el Reino Unido por series como *Airport* (Aeropuerto), *The Cruise* (El crucero) y *Driving School* (Autoescuela), el *docu-soap* ha comenzado a extenderse por otros países europeos. Entre los canales que ya han iniciado la producción de programas con este formato se encuentran las cadenas francesas *Canal Plus* y *La Sept/Arte*, así como la televisión catalana, *TV3*, que en este momento produce una serie ambientada en un hospital, cuya emisión está prevista a partir del mes de enero del próximo año (véase “*Docusoaps begin to leave British shores*”: 5).

Algunas de estas series están basadas en técnicas documentales tradicionales. Por ejemplo *Airport* (Aeropuerto), está rodada en el aeropuerto londinense de Heathrow y se centra en la actividad de diferentes personas cuya vida está unida a este lugar, de forma permanente o transitoria. Según el director de documen-

tales de la BBC, Paul Hamman, esta serie descansa en el trabajo de “un equipo de filmación que recorre el aeropuerto esperando a que ocurran las cosas” (en “*Docusoaps begin to leave British shores*”: 5).

En otros casos, la adscripción al género documental resulta más problemática. Una de las series de mayor éxito en el Reino Unido es la titulada *Driving School (Autoescuela)*, que sigue las penurias de siete personas que se preparan para sacar el carnet de conducir. En ella se incluyen algunas escenas, con frecuencia en clave de humor, en las que se pone de manifiesto un cierto artificio, que sitúa al programa en el límite de lo ficticio.

La manipulación de la realidad es uno de los temas controvertidos en cualquier tipo de reportajes y documentales. La controversia está presente, al menos, desde la década de los años 20, cuando Robert Flaherty comenzó a aplicar al género documental algunas técnicas de producción que antes parecían reservadas para las películas de ficción. Ya desde su primera obra, *Nanook el esquimal (Nanook of the North, 1922)*, Flaherty no tuvo inconveniente en reconstruir la realidad de acuerdo con las necesidades del rodaje. En su opinión, el procedimiento está totalmente justificado dado que “a veces hay que mentir. A menudo hay que distorsionar algo para capturar su verdadero espíritu” (en Barsam, 1988, p. 20).

A las puertas de un nuevo siglo, el debate continúa teniendo plena vigencia, a juzgar por la notable atención que el asunto recibe, por parte de los medios de comunicación. En Estados Unidos tuvo amplia cobertura informativa el caso de una recreación realizada por la cadena ABC en 1989, en la que se mostraba a un diplomático entregando a un agente soviético un maletín con documentos confidenciales. Después de las críticas que la prensa lanzó contra la cadena, por no haber identificado la imagen como “dramatización”, la dirección de la ABC calificó el incidente como un “error de producción” (véase García Avilés, 1996, p. 119). Otro caso especialmente célebre fue el del reportaje titulado *Waiting to explode*, emitido por la NBC en noviembre de 1992. En él se llevó a cabo la reconstrucción del choque de una camioneta fabricada por la empresa *General Motors*, tratando que probar que el incendio del vehículo tras el impacto se debía a un fallo de fabricación. Después de la investigación llevada a cabo por la compañía automovilística, la cadena de televisión hubo de reconocer que los productores del reportaje habían colocado un artefacto incendiario, para provocar que el vehículo ardiera después de la colisión (García Avilés, 1996, pp. 122-128).

Dentro del terreno documental, uno de los casos recientes más notorios es el del productor alemán Michael Born, que fue encarcelado en 1996 bajo la acusación de haber tergiversado la realidad en más de 30 documentales para *Spiegel TV*. En uno de ellos aparecían supuestos miembros del *Ku Klux Klan* quemando libros en las montañas Bávalas que, en realidad, eran actores contratados para representar esta acción ante la cámara (véase “*Sheffield doc festival lines up The Connection makers*”: 6).

La cuestión suele plantearse también en el terreno de los documentales sobre la naturaleza. En ellos se recurre, con cierta frecuencia, al rodaje de animales cautivos o amaestrados, tratando de aparentar que esas imágenes han sido registradas con animales en estado salvaje. Uno de los casos de mayor repercusión en los últimos años es el protagonizado en 1996 por el productor y presentador norteamericano Marty Stouffer, cuando las acusaciones de fraude lanzadas por la prensa contra una nueva entrega de la popular serie *Wild America*, llevaron a algunas televisiones afiliadas a la PBS a suspender su emisión (véase “*PBS investigates Wild America*”: 1-A).

Algunos autores consideran que el documentalista no hace sino construir otro tipo de enunciado ficticio, aunque sea utilizando materiales tomados de la realidad. En esta línea, Soler (1998, p. 26) apunta que la naturaleza del documental es intrínsecamente falsa, ya que su discurso narrativo se basa en la fragmentación y en la selección de la realidad. Sin embargo, no conviene olvidar, al

respecto, una larga tradición que se remonta hasta Aristóteles y que ha sido ampliamente desarrollada por otros autores clásicos y modernos (García Yebra, 1988). Dicha tradición reconoce la existencia de un amplio abanico de posibilidades de representar la realidad, que va desde la exhaustividad mecánica hasta la totalidad rápida y esencial. La representación exhaustiva es propia de la ciencia y trata de ofrecer, en la medida de lo posible, una descripción pormenorizada del mundo. En el extremo opuesto se sitúa otro tipo de representación, que es propio de las artes, y no pone su empeño en la acumulación de detalles, sino que trata de ofrecer una visión general de los asuntos que plantea. En términos de Lausberg (1975, p. 452) estamos ante la disyuntiva entre una fotografía, que reproduce mecánicamente la realidad, y un cuadro, que se centra en determinados elementos, tratando de acceder a un conocimiento de la esencia.

Hay incluso quien aboga por suprimir la oposición película documental-película de ficción, dado que ambas categorías mantienen elementos comunes en sus discursos. Esta afirmación se entiende mejor al considerar con Zunzunegui (1989, p. 150) que “todo filme de ficción documenta su propio relato -a través del acto analógico de la filmación-, y todo filme documental ficcionaliza una realidad preexistente, por la elección de un punto de vista”. Las obras de ficción también suelen estar ambientadas de forma que quedan claramente ancladas en el mundo real, a través del vestuario, mobiliario, construcciones, etc. Sin embargo, la ficción se permite grandes licencias en otras cuestiones. Por ejemplo, el espectador acepta que personajes históricos de cualquier nacionalidad hablen en inglés.

En todo caso, no conviene perder de vista que, tal como señala Nichols (1991, p. 15), la película documental y la de ficción mantienen una diferencia esencial en cuanto a la representación que realizan, ya que “en el corazón del documental no está tanto una *historia* y su mundo imaginario, como un *argumento*, sobre el mundo histórico”.

Cuestión distinta es la de si los recursos narrativos empleados en el género documental son semejantes a los que utiliza el cine de ficción. Como se verá más adelante, en algunos casos documentales y reportajes emplean técnicas que se asemejan a las de la ficción. Sin embargo, los géneros informativos mantienen notables diferencias con el cine ficticio, que están relacionadas con el control del informador sobre la realidad y las expectativas del público. Respecto al control de la realidad, parece claro que éste suele ser mayor en el caso del cine de ficción, en el cual se construye un universo teniendo en cuenta, por encima de todo, las necesidades de la filmación. Y, por lo que se refiere a las expectativas del público, resulta evidente que el espectador mantiene actitudes diferentes cuando se sitúa ante un documental o ante una película de ficción. En el primer caso mantiene la suposición de que la representación le remite directamente al mundo real. Es decir, que confía en que lo que ocurre delante de la cámara no haya sido modificado sustancialmente durante el proceso de registro y posterior elaboración.

Estas consideraciones no deben, en modo alguno, llevarnos a perder de vista el hecho de que todo documental es una construcción, con la que el cineasta trata de dirigir nuestra atención hacia determinados aspectos del mundo real, a través de un proceso de argumentación. Y dicho proceso no puede reproducir el mundo con absoluta fidelidad, sino que la realidad aparece siempre realzada, condensada, dramatizada y, en todo caso, modificada (véase Nichols, 1991, p. 113).

García-Noblejas (1996, p. 84) se refiere a esta imposibilidad de reproducir fielmente la realidad, cuando afirma que las noticias y reportajes de televisión, son “ficciones representativas de la vida real”; añadiendo que este carácter “ficticio” no significa falsedad, sino construcción o simulacro artificial “más o menos representativo de nuestro vivir y habitar en el mundo”.

Con frecuencia el documentalista utiliza el mundo real como fuente de pruebas para argumentar en favor de su punto de vista. Sin embargo, cuando el espec-

tador ve un documental –independientemente de la objetividad del enunciado–, mantiene la creencia de que “no le van a engañar”; un contexto en el que la credibilidad del narrador resulta decisiva. Por el contrario, en un discurso ficticio, cobra mayor importancia la coherencia interna del relato que la fidelidad de su representación.

La consideración del documental como construcción se encuentra ya implícita en la noción planteada por John Grierson (1966, pp. 35-36), considerado como uno de los padres del género. Este productor y realizador británico concibió el documental como “el tratamiento creativo de la realidad”. De acuerdo con este planteamiento, Grierson establece tres principios orientadores del documental. En primer lugar, cree que el cine documental es una “nueva y vital forma artística” (...) que puede “retratar la escena viva y la historia viva”. El segundo principio establece que los personajes y escenas tomados de la realidad ofrecen mejores posibilidades para la interpretación del mundo moderno. Finalmente, Grierson considera que los materiales extraídos del mundo, permiten reflejar la esencia de la realidad, captando gestos espontáneos y realizando movimientos.

Como se ve, este planteamiento parece dar pie a la convivencia de escenas tomadas directamente de la realidad, junto a otras en las que el cineasta interviene, con objeto de “interpretar el mundo”. De hecho, dentro del trabajo desarrollado por Grierson y sus seguidores puede establecerse un amplio espectro que va desde documentales rodados con poca intervención del cineasta, hasta otros en los que su influencia en el material registrado resulta notoria. Posteriores movimientos documentalistas, como el cine directo, trataron precisamente de eliminar la influencia del equipo de filmación en la realidad registrada. Sin embargo, incluso en las películas más espontáneas, la necesidad del montaje pone de manifiesto el carácter de construcción de estos trabajos.

A la vista de este carácter de construcción que presenta el documental, no resulta extraño que los recursos empleados para llevarla a cabo, sean análogos a los utilizados en otros enunciados que también tienen por objeto representar la realidad. Dichos recursos pueden agruparse en torno a las dos categorías clásicas de representación: narración y drama. De acuerdo con Aristóteles (*Poética*, 1448 a) hay dos formas de re-presentar la realidad:

“Con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas, unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (en García Yebra, 1988).

Tal como recuerda Genette (1989, p. 21), esta división aristotélica resurge a fines del siglo XIX, en la distinción entre *showing* y *telling*, formulada por Henry James y sus discípulos, y se convierte en principio orientador de la narrativa novelesca anglosajona. Pues bien, la televisión es un medio que trata generalmente de mostrar las cosas, antes que de contarlas. Por eso no resulta extraño que algunos de los recursos que utiliza estén estrechamente relacionados con los empleados por el drama.

La información como drama

La naturaleza dramática de la televisión ha sido tratada por varios autores. Esslin (1982) pone de manifiesto los diversos modos en los que la televisión potencia los elementos comunicativos propios del drama. Los programas informativos suelen dedicar su atención a determinados fragmentos de la realidad que contienen acción, olvidando otros muchos. Por eso, los editores de estos programas suelen sentirse inclinados a incluir, por ejemplo, noticias sobre manifestaciones de personas que protestan en la calle, antes que otras sobre cuestiones de naturaleza conceptual, que no pueden ser ilustradas con imágenes de acción. Este mismo criterio ha sido expresado por Henry (1981, p. 135), cuando afirma que

para los informativos de televisión un acontecimiento resulta preferible a una tendencia o una idea, dado que puede mostrarse en imágenes y sonidos. En una línea paralela, Postman (1991, pp. 92-95) avala su radical crítica a la televisión como medio de aniquilamiento cultural y racional, afirmando que, incluso en aquellos casos en los que se busca un debate en profundidad, las exigencias dramáticas del medio terminan por impedir el flujo de ideas.

Esta tendencia de la televisión se entiende mejor al considerar, con González Requena (1989, p. 65), que la imagen televisiva —al igual que la fílmica y la fotográfica—, es “a la vez que un poderoso medio de descripción, un medio especialmente torpe de nominación, es decir, de dotar a la imagen fílmica de la potencia conceptual de la palabra”. Tal como señala este autor, la imagen puede cumplir diversas funciones, entre las que se encuentra una cuya lógica no es semántica, sino espectacular. Y esta lógica lleva a que en los informativos de televisión domine el efecto escenográfico, muchas veces carente de contenido semántico.

En general, puede afirmarse que la televisión selecciona los temas por su valor dramático, lo cual implica capacidad de personalización y de despertar emociones en el espectador. Como consecuencia, los temas abstractos, cuyas dimensiones emotiva y personal resultan menos evidente, tienen menos posibilidades de convertirse en objeto de reportajes o documentales televisivos.

Por otra parte, quienes tratan de aparecer en los informativos de televisión, concedores de estos requisitos, diseñan sus acontecimientos según las necesidades del medio; es decir, dotándolos de una buena dosis de dramatismo. Esta afirmación resulta evidente al considerar el carácter de espectáculo que adquieren algunos mítines políticos —especialmente en Estados Unidos—, o las acciones de algunos grupos ecologistas.

Pero, al margen de estos casos —por otra parte nada infrecuentes—, de acontecimientos creados para la televisión, en el medio se detecta cierta tendencia a explorar los aspectos dramáticos de cualquier hecho. Con demasiada frecuencia, los programas informativos dramatizan en exceso los acontecimientos, sin importar que eso signifique primar aspectos puramente anecdóticos, por el simple hecho de que cumplen los requisitos dramáticos del medio. Esta tendencia no está presente sólo en las noticias o reportajes breves, sino incluso en documentales y otros enunciados de mayor extensión, con los que se pretende abordar un tema con cierta profundidad. Incluso en estos casos, se selecciona el contenido tratando de sacar el mayor partido posible de las imágenes llamativas y de los elementos con mayor potencial emotivo, en lugar de realizar esta selección atendiendo a la importancia intrínseca que las cuestiones tratadas tengan dentro del tema que se aborda.

Esta tendencia puede constatararse en diversos géneros informativos. Por ejemplo, en el ámbito de los documentales sobre la naturaleza, se detecta una clara tendencia a basar los programas en imágenes de gran impacto, tales como luchas entre animales y escenas de depredación. Esta estrategia responde a una lógica de búsqueda del espectáculo, en la que la información que se presenta al público pasa a segundo plano. A pesar de las numerosas reacciones contrarias, tanto de críticos como de espectadores, que ha provocado la inclusión de este tipo de imágenes, la búsqueda de altos índices de audiencia parece imponerse, una vez más, como criterio dominante para diseñar estos programas.

Por otra parte, los enunciados dramáticos tienden a presentar los acontecimientos como fragmentos de la realidad, que aparecen directamente ante el espectador, sin la mediación de ninguna instancia enunciativa. Esta forma de presentación adquiere especial relevancia en la situación actual en la que la información en directo tiene cada vez más importancia. Ante una información en clave altamente dramática, el espectador tiende a olvidar que alguien ha seleccionado la información que se presenta y ha elegido el punto de vista desde el que se aborda. Y, como consecuencia, se reducen las posibilidades de recibir la información de una forma crítica.

La información como relato

Una vez sentado el modo en que la información televisiva recurre al drama para acrecentar su impacto sobre la audiencia, conviene prestar atención a algunas técnicas empleadas por los discursos informativos, que sirven al propósito de construir un relato que resulte interesante para la audiencia. Al igual que los recursos dramáticos arriba mencionados, las técnicas narrativas pueden ser instrumentos no sólo legítimos, sino incluso necesarios para aprovechar las potencialidades del medio televisivo y paliar sus carencias. Sin embargo, como se verá a continuación, estas mismas técnicas pueden contribuir también a dificultar que el espectador sitúe cada enunciado en el lugar que le corresponde por su relación con el mundo.

Diversos autores se han referido al modo en que los géneros informativos —especialmente reportajes y documentales—, utilizan determinadas técnicas que sitúan sus discursos en posiciones próximas a la ficción. Nichols (1991, p. 107) señala que a veces el documental se convierte en una ficción con trama, personajes, tensiones, conflictos y resoluciones. García Avilés (1991, p. 610) añade que estas técnicas confieren a los reportajes informativos “una mayor claridad, interés y fuerza narrativa”, ya que el espectador está familiarizado con los programas de ficción y entiende con facilidad un relato estructurado de esa forma.

Planteamientos similares se hallan ampliamente extendidos entre los profesionales de la información televisiva, especialmente en los países anglosajones y en aquellos donde su influencia es mayor. Un documento interno de la cadena de televisión norteamericana *NBC* formula la siguiente propuesta:

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

Este modelo narrativo puede, de hecho, detectarse en numerosos reportajes informativos. En la terminología anglosajona, los reportajes se denominan “historias” (*stories*), y habitualmente adoptan la estructura de un reducido relato completo, en el que un protagonista realiza una serie de acciones. Tal como señala López Pan (1997, pp. 50-51) el término *story* no coincide exactamente con el de relato, ya que a menudo significa simplemente tema o asunto. Sin embargo, resulta frecuente que los periodistas anglosajones articulen sus reportajes a través de un relato o conjunto de acciones o acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado, respecto al tiempo de la narración. En otras tradiciones periodísticas como la española —tanto en prensa escrita como en televisión—, esta estructura no es tan habitual.

Dentro del género documental, la estructuración de la información en torno a un relato completo fue realizada, por primera vez, por Robert Flaherty. Al contrario que los documentales al uso en la época, que seguían una simple ordenación temática de los hechos, las obras de Flaherty están construidas alrededor del relato de las acciones de personajes concretos; por ejemplo, el cazador *Nanook* o el joven adolescente protagonista de *Moana*.

En la actualidad, puede afirmarse que en el panorama de la información televisiva conviven dos grandes categorías de enunciados, que presentan estructuras narrativas diferentes. Algunos reportajes y documentales están organizados siguiendo una secuencia lógica de la información, a través de la cual se desarrolla un argumento sobre un asunto determinado, sobre la base de imágenes y sonidos tomados del mundo real. En los programas que mantienen esta estructura suele ordenarse la información en tres grandes apartados: introducción, desarrollo y conclusión. En su forma más simple, este esquema organizativo suele recurrir a, primero, adelantar a la audiencia lo que se le va a contar; segundo, decirlo; y, finalmente, reiterar o resumir lo que ya se ha contado.

En los enunciados que pertenecen a la segunda categoría, el discurso se articula en torno a un relato completo —o *story*—, en el que se presenta, se desarrolla y se resuelve un conflicto, de un modo análogo al de los relatos de ficción. Ejemplos típicos de esta estructura son un viaje por un itinerario determinado, o un día en la vida de una institución. En algunos casos, en los que se cuenta una historia con principio, medio y final, suele identificarse con claridad a uno o más protagonistas que, en el intento de lograr su objetivo, ha de enfrentarse a un conflicto, cuya resolución coincide con el final del enunciado.

La evidencia de esta dualidad de concepciones de la información audiovisual contradice el planteamiento de Puento (1997, p. 25), quien simplifica en exceso la cuestión al afirmar que entre los creadores de ficción y “no ficción” existe un nexo fundamental, dado que ambos cuentan historias, equiparando este concepto al de la fábula aristotélica, que precisaremos más adelante. Pues bien, aunque en algunos casos los informadores cuentan, en efecto, una historia, parece incorrecto aplicar este modelo a la generalidad de los discursos informativos, dado que, como se ha visto, algunos no lo siguen.

La diferencia entre ambos planteamientos narrativos trata de marcar la distancia entre el relato, por un lado, y la simple cronología o sucesión de hechos, por otro. Según Claude Brémond (1966, p. 62), para que se produzca un relato, propiamente dicho, ha de aparecer una “sucesión de hechos de interés humano, dentro de la unidad de la misma acción”. En caso de que la acción no sea unitaria, el espectador se sitúa ante una enunciación de hechos sucesivos. En la tradición occidental, el primer lugar donde aparece el concepto de unidad de acción es la *Poética* de Aristóteles (1451 a, pp. 30-35):

“Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera”. (En García Yebra, 1988)

Según esta tradición aristotélica —que tiene plena vigencia en nuestros días—, la acción, además de ser una, debe ser completa y de cierta magnitud. Que la acción sea completa significa que debe tener un principio, un medio y un final. Que una acción tenga magnitud significa que no sea tan grande como para que se pierda la unidad, ni tan pequeña como para que la visión se confunda. Finalmente, desde el punto de vista de la estructura de la acción, magnitud significa que ha de producirse, y apreciarse sin dificultad, la “transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio”.

Tanto el simple hilo conductor como el relato propiamente dicho, tratan de conseguir que el espectador se interese por lo que se le está contando, de forma que se sienta inclinado a seguir viendo el programa, para averiguar qué ocurre a continuación. Esto se consigue más fácilmente a través de un relato, ya que es más sencillo que el espectador se sienta implicado en lo que se le cuenta, dado que se trata de una acción unitaria y de interés humano. De esta forma, es posible también involucrar al espectador desde un punto de vista afectivo, ya que el programa trabaja con sentimientos. Además, los conflictos suelen presentarse de forma que su resolución ofrezca ciertas dudas para el espectador, creando así momentos de suspense, que invitan a seguir atentamente el desarrollo del programa.

Una de las preocupaciones fundamentales de los profesionales de la información audiovisual —especialmente quienes producen o realizan reportajes y documentales—, es la de encontrar “buenas historias”, como materia prima para su trabajo. Esta noción, con frecuencia poco precisa, lleva en muchos casos a la selección de aquellos asuntos que se prestan a ser contados en forma de relato, en términos próximos a los de la ficción.

En una reunión internacional sobre documentales, celebrada recientemente, profesionales de varios países mostraban su acuerdo en que la forma narrativa es el factor más importante para el éxito de un programa. En el mismo foro se con-

sideró deseable que los documentales incluyan cada vez más elementos narrativos y dramáticos que los asemejen a las películas de ficción¹.

Sin embargo, no conviene perder de vista que el relato no es la única herramienta de que dispone el autor de un documental para mantener el interés del espectador. En algunos casos, la fuerza del tema es tal que un simple hilo conductor puede conseguir este propósito. Además, es fácil que la búsqueda de historias con gran potencial narrativo lleve a desvirtuar la realidad, con tal de aplicar sobre ella determinadas categorías narrativas. Este peligro ha sido señalado con acierto por Arruti (1991, p. 412), para quien el peligro máximo que se cierne sobre una información estructurada de acuerdo con este modelo, es que la realidad sea falseada para que el relato resulte atractivo.

Además, en algunos casos, el reportaje o documental esta narrado en términos tan próximos a los de un discurso de ficción, que puede dejar de tener credibilidad como enunciado que remite directamente al mundo real. La experiencia sugiere la existencia de un determinado nivel de proximidad a la ficción, a partir del cual el espectador deja de creer que lo que se le está contando es real.

El empleo de estas técnicas y modelos narrativos en reportajes informativos y documentales ha sido criticado, por cuanto puede provocar cierta confusión en el espectador. En este sentido, García-Noblejas (1990, p. 54) afirma que en los textos informativos de nuestros días se aprecia un crecimiento de "la ambigüedad entre lo natural y lo artificial, entre la realidad de la ficción y la ficción de la realidad". En una línea paralela, Roger Silverstone (1986, p. 89) critica el hecho de que, al pasar del laboratorio a los medios de comunicación, los textos científicos quedan convertidos en "cuentos de hadas". En otro trabajo, Silverstone (1985) realiza un pormenorizado estudio sobre el proceso de gestación y el resultado final de un documental científico producido por la *BBC* para su programa *Horizon*. En dicho estudio se pone de manifiesto que el documental analizado lleva a cabo una búsqueda de elementos que sirvan a la construcción del relato, tales como héroes y villanos, una historia con fuerza emotiva, etc.

En principio, el uso de recursos narrativos y dramáticos en los enunciados informativos puede resultar eficaz, por cuando aumenta su capacidad de comunicar de forma amena e inteligible. Sin embargo, tal como se desprende de las críticas arriba mencionadas, la utilización de estas técnicas puede llevar al informador a falsear la realidad, además de provocar cierta confusión en el espectador, que cada vez tiene más dificultades para distinguir entre ficción y realidad.

Tampoco conviene perder de vista que, como consecuencia del carácter ejemplar que se atribuye a los medios, el público puede llegar incluso a trasladar literalmente a su vida lo que ve en la pantalla. En este sentido, tal como recuerda García-Noblejas (1996, p. 106) diversos estudios permiten establecer, por ejemplo, una relación directa entre la emisión de programas violentos por televisión y el incremento de la violencia ciudadana.

CONCLUSIÓN

Como se ha sugerido anteriormente, en la televisión de nuestros días los programas informativos han de competir con géneros tan heterogéneos como telefilmes, concursos o programas magazine. Y, en esta situación de total dominio de los índices de audiencia, el entretenimiento se erige en referencia absoluta para valorar un programa, mientras que su calidad informativa pasa a segundo término. Es entonces cuando los contenidos y las formas narrativas se seleccionan teniendo como criterio supremo el impacto que puedan causar en la audiencia, en lugar de valorar su capacidad para suministrar información interesante y de una forma clara.

La doctrina de dar al público lo que pide sitúa al informador en un peligroso círculo vicioso de re-alimentación negativa, del que cada vez es más difícil salir. Además, los profesionales de la información televisiva con frecuencia basan su trabajo en suposiciones acerca de lo que el público quiere, que tiene poco que ver con la realidad. Un reciente estudio sobre la valoración que hace el público británico de los documentales sobre la naturaleza, realizado mediante grupos de discusión dirigida, muestra que la mayor parte de los espectadores se muestran contrarios a la inclusión de escenas violentas tales como las de depredación o muerte de animales². Sin embargo, como se ha visto, este tipo de imágenes parecen inevitables en estos documentales. El mismo estudio revela también que la audiencia desea que se le advierta cuando algunas imágenes no hayan sido registradas en plena naturaleza y con animales salvajes.

Estos resultados parecen avalar la tesis de que el público no es insensible a la diferencia intrínseca que existe entre los géneros informativos y los de ficción; no ya sólo por la fidelidad de la relación entre el mundo real y su representación, sino incluso por el nivel de manipulación que esta imagen ha sufrido durante el proceso de realización del programa.

Determinadas técnicas dramáticas y narrativas, como las presentadas anteriormente, pueden servir de ayuda para llevar hasta el público una información que resulte, al mismo tiempo, interesante, clara y amena. Sin embargo, cuando se invierten las prioridades y se desdibujan las fronteras entre realidad y ficción, entre información y entretenimiento, el espectador se sitúa ante unos enunciados apetitosos pero, en última instancia, vacíos de contenido y cada vez más desconectados del mundo real.

En los primeros años del género, algunos documentales solían insertar rótulos para advertir al espectador sobre el hecho de que algunas de las escenas mostradas habían sido reconstruidas. Pues bien, en tiempos de creciente mezcolanza entre géneros, como el actual, no parece descabellado sugerir que los informadores vuelvan sobre las huellas de la historia, para recuperar unos pactos de lectura claros, con los que el espectador sepa, en todo momento, cual es la naturaleza del enunciado al que dedica su tiempo y su confianza. De esta forma, quizá sea posible también recuperar un marco en el que la información no sea considerada eficaz sólo por entretener a la audiencia, sino en la medida en que le ayude a desentrañar cuestiones relevantes que, en última instancia, faciliten su inserción en el mundo.

Notas

¹ "El futuro de la industria", mesa redonda celebrada en el marco del "International Wildlife Film Festival", Jacksonhole, WY, USA, Septiembre de 1997. Las conclusiones de este foro no han sido publicadas.

² El estudio, todavía inédito, ha sido realizado por la empresa *Glasgow Media Group* para la organización *Wildscreen*. Los resultados fueron presentados en el marco del festival *Wildscreen 98*, Bristol (Reino Unido), octubre de 1998.

Referencias

- ARRUTI, A. (1991). La divulgación científica como relato: Una aproximación a la ciencia-ficción. En C. Barrera y M. A. Jimeno (Eds.), *La información como relato. Actas de las V Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información* (pp. 407-415). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- BARSAM, R. (1988). *The vision of Robert Flaherty. The artist as myth and filmmaker*. Bloomington: Indiana University Press.
- BERGER, A. (1990). *Scripting for radio and television*. Londres: SAGE.
- DAVIDSON, B. (1981). Fact or fiction-television docudramas. En R. Adler (Ed.), *Understanding television. Essays on television as a cultural force*. Nueva York: Praeger.

- "Docusoaps begin to leave British shores" (1998). En *DocTv*, 1 (2), 30 de septiembre: 5.
- ESSLIN, M. (1982). *The age of television*. San Francisco, WH: Freeman and Company.
- GARCÍA AVILÉS, J. A. (1991). Técnicas dramáticas en la creación de historias de no ficción en televisión: análisis de 'Puerto Hurraco, el dolor de la venganza'. En C. Barrera y M. A. Jimeno (Eds.), *La información como relato. Actas de las V Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información* (pp. 599-611). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- GARCÍA AVILÉS, J. A. (1996). *Periodismo de calidad. Estándares informativos en la CBS, ABC y NBC*. Pamplona: Eunsa.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J. J. (1990). Modos informativos, modos argumentativos. En J. J. García-Noblejas y J. J. Sánchez Aranda (Eds.), *Información y persuasión. Actas de las III Jornadas Internacionales de Ciencias de la Información*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J. J. (1996). *Comunicación y mundos posibles*. Pamplona: Eunsa.
- GARCIA YEBRA, V. (1988). *Aristoteles, Poética*. Madrid: Gredos.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989). *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal.
- GRIERSON, J. (1966). First principles of documentary. En F. Hardy (Ed.), *Grierson on documentary*. Berkeley: University of California Press.
- HENRY III, W. A. (1981). News as entertainment: the search for dramatic unity. En E. Abel (Ed.), *What's news: the media in american society*. San Francisco: Institute for Contemporary Studies.
- KILBORN, R. e IZOD, J. (1997). *An introduction to television documentary: confronting reality*. Manchester: Manchester University Press.
- LANGER, J. (1998). *Tabloid television: popular journalism and the 'other news'*. Londres: Routledge.
- LAUSBERG, H. (1975). *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ PAN, F. (1997). Consideraciones sobre la narratividad de la noticia. El imperio de una sinécdoque. *Comunicación y Sociedad*, 10 (1), 9-60.
- NICHOLS, B. (1991). *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- PAGET, D. (1998). *No other way to tell it: dramadoc/docudrama on television*. Manchester: Manchester University Press.
- "PBS investigates wild America" (1998). En *The Denver Post*, 14 de febrero: 1-A.
- POSTMAN, N. (1991). *Divertirse hasta morir*. Barcelona: Ediciones de La Tempestad.
- PUNTE, S. (1997). Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- "Sheffield doc festival lines up the connection makers" (1998). En *Broadcast*, 9 de octubre: 6.
- SILVERSTONE, R. (1985). *Framing science: the making of a BBC documentary*. Londres: BFI.
- SILVERSTONE, R. (1986). The agonistic narratives of television science. En J. Corner (Ed.), *Documentary and the mass media*. Londres: Edward Arnold Publishers.
- SOLER, L. (1998). *Realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: CIMS.
- SWINSON, A. (1955). *Writing for television*. Londres: Black.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Sobre el autor

Bienvenido León, Doctor en Comunicación Pública, es Profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, donde imparte las asignaturas de Producción Televisiva y Divulgación Científica Audiovisual. Anteriormente, ha sido Director de Informativos de la agencia *Editmedia TV*, Coordinador de Reportajes Informativos de la cadena privada *Tele 5* y Director de la productora *Euroview*. También ha trabajado como realizador, productor y guionista de reportajes y documentales para varias televisiones; entre otras, *TVE* y *ETB*. Sus trabajos han obtenido varios premios, entre los que destacan los de mejor documental en los festivales internacionales de Cartagena de Indias (Colombia) y Cuzco (Perú). Es autor del libro, de próxima aparición, *El documental de divulgación científica* (Barcelona, Paidós, 1999); así como de varios artículos científicos y divulgativos publicados en revistas españolas y extranjeras. Sus líneas principales de investigación son: divulgación científica, narrativa del documental y tecnología digital en la información televisiva.

Dirección del autor:
 Facultad de Comunicación
 Universidad de Navarra
 31080 Pamplona
 Telf.: 948-425600
 Fax: 948-425664
 E-mail: bleon@unav.es