

El documental periodístico: propuesta de caracterización a través del análisis de

Laura FERNÁNDEZ JARA

l.fernandezjara@um.es
Universidad de Murcia

Marta ROEL

mroel@um.es
Universidad de Murcia

Recibido: 12 de diciembre de 2013

Aceptado: 16 de junio de 2014

Resumen

El documental periodístico se ha convertido en un género escaso en las parrillas de programación de la TDT en España. Su ausencia en las cadenas privadas en abierto y su escaso seguimiento por parte de la audiencia en las públicas que aún lo programan, han contribuido a que exista una completa falta de concreción en torno a las características que le son propias. Desde hace décadas, diversos investigadores e incluso realizadores lo confunden con géneros afines como el gran reportaje o el documental divulgativo. A partir del análisis estadístico de los espacios *Documentos TV* o *En Portada* de La 2 de Televisión Española, en esta investigación proponemos una conceptualización y aproximación a la definición del género documental informativo; para contribuir a su reconocimiento en los formatos de información de actualidad.

Palabras clave: Géneros informativos audiovisuales, documental periodístico o informativo, La 2, programación televisiva, análisis estadístico

Factual documentary: proposal of characterization through the analysis of *Documentos TV* and *En Portada*

Abstract

Factual documentary has become a scarce genre in programming schedules of DTT in Spain. It is absent in private channels and it is programming in public channels, but it's followed shortly by the audience. This situation has contributed its deficiency of concreteness about its own features. For decades, many researchers and even filmmakers have confused factual documentary with similar genres as reportage or informative documentary. We propose the statistical analysis of *Documentos TV* and *En Portada* from La 2 Channel of Spanish Public Television (TVE). From this research, we aim to establish a conceptualization and approach to definition of factual documentary on Spanish television. We hope to contribute to its recognition in the reporting formats.

Keywords: Informative and audiovisual genres, factual documentary, news documentary, La 2 channel (Spanish Public Television TVE), television programming

Referencia normalizada

FERNÁNDEZ JARA, Laura y ROEL, Marta (2014): "El documental periodístico: propuesta de caracterización a través del análisis de *Documentos TV* y *En Portada*". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 20, Núm. 2 (julio-diciembre), págs.: 677-694. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

Sumario: 1. El documental periodístico. Breve recorrido histórico y estado de la cuestión. 2. Hipótesis y metodología. 3. Análisis y discusión de resultados. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

1. El documental periodístico. Breve recorrido histórico y estado de la cuestión

A diferencia del documental divulgativo, que tiene su origen marcado en la emisión del primer documental de la historia, *Nanook, el esquimal* (1922), de Robert Flaherty, no se conoce un título exacto a partir del cual podamos hablar del nacimiento del documental periodístico. Sin embargo, desde los inicios del macrogénero documental hallamos ejemplos de documentales informativos creados con una finalidad distinta a la de las grandes películas divulgadoras del saber. A lo largo del siglo XX encontramos directores cuya característica principal es su constante preocupación por registrar asuntos *incómodos* de la realidad con el fin de que éstos sean públicos. Algunos ejemplos los encontramos en la década de 1960, momento en el que el cine social español proporcionó títulos como *Juguetes rotos* (1966), de Manuel Summers o *El largo viaje hacia la ira* (1969) de Llorenç Soler. Ambos documentales compartieron la misión de denunciar determinados aspectos de la situación social del momento.

Este género del documental, más centrado en relatar las injusticias sociales que en la exhibición de paisajes y culturas exóticas, proveyó desde el principio algunas de las grandes obras de la historia del cine informativo. *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel o *À propos de Nice* (1929), de Jean Vigo y Boris Kaufman, son algunas muestras de las grandes obras del cine informativo del primer tercio del siglo XX.

Finalizada la II Guerra Mundial y en plena expansión del nuevo medio televisivo, varios espacios norteamericanos como *See it now* y *The March of Time* se centraron en destacar la parte polémica de la actualidad a través de la emisión de extensos reportajes de periodismo en profundidad, una técnica que marcaría la ulterior configuración del documental informativo. Durante los últimos años, diferentes investigadores han abordado las influencias que los programas de la televisión norteamericana de los años 50 aportaron al género documental periodístico o *News Documentary* (Hernández-Corchete, 2004; Francés, 2003; Paz y Montero, 2002). Por ello, algunas de las características constituyentes de este género poseen una vigencia de más de medio siglo.

En la década de 1960, tanto en Europa como en Estados Unidos asistimos a sendos movimientos culturales que pretenden imponer una revolución en la narrativa audiovisual, intentando que la cámara se acerque al ritmo de la cotidianidad mediante distintos grados de intervención. El desarrollo tecnológico y la fabricación de equipos más ligeros facilitaron que los realizadores pudieran salir a grabar la tan buscada espontaneidad. Este registro de lo real estuvo amparado por todo un conjunto de innovaciones propulsadas desde las escuelas *cinema verité* y *cine directo*. En Norteamérica, esta corriente se llamó *cine directo* mientras que en Europa asumió el apelativo de *cinema verité*. Aunque con algunas diferencias entre la una y la otra, lo cierto es que ambas corrientes culturales tuvieron el firme compromiso de llevar al cine las historias reales con la mayor fidelidad posible. La película *Cronique d'un été* (*Crónica de un verano*) del francés Jean Rouch, filmada en 1960, está considerada la película documental que inaugura el movimiento *cinema verité*. En ella, dos chicas jóvenes y risueñas salen a la calle, con un micrófono en la mano, preguntando a la gente de París si se siente feliz. *Primary* (1960), de Robert Drew, está catalogada como una pionera del movimiento *cine directo*. Este documental, claro antecedente del docu-

mental informativo, realiza un seguimiento a los senadores Hubert Humphrey y John F. Kennedy durante su campaña a las elecciones primarias en Estados Unidos.

Tanto el *cine directo* como el *cinema verité* tendrían una influencia decisiva en la configuración del documental moderno así como en las diferentes formas de crear la información audiovisual televisiva (Francés, 2003). El aligeramiento de los equipos técnicos también contribuyó a la grabación de las historias que estaban ocurriendo en este momento: “Muchos cineastas empezaron a utilizar cámaras portátiles y equipos de grabación de sonido sincrónico para captar la actividad espontánea de una amplia variedad de situaciones” (Bordwell y Thompson, 1995: 406).

Al final de la década, el Mayo del 68 francés aportó un nuevo tipo de documental que también puede considerarse un antecedente del documental periodístico, aunque en este caso manifestó una fuerte protección de los intereses de la clase obrera, con evidentes pretensiones de servir de herramienta de transformación social. Aunque prácticamente todos los documentales periodísticos presentan un denodado cariz moral e incluso persuasivo, existe un tipo de documentales creados con el objetivo de intentar promover cambios en la sociedad. Se trata de los catalogados como *documental de intervención* y *cine militante* (Galán, 2012; Guardia, 2011); que en cierto modo también han aportado algunas de sus características a la configuración del documental periodístico.

La mayor parte de realizadores y teóricos del audiovisual han concedido al documental un rol de mayor trascendencia que a otros géneros afines, viendo en él un planteamiento de la realidad que va más allá de la mera transmisión de información. Recordemos que algunos de los primeros creadores del género documental como Grierson, Vigo o Medvedkin manifestaron, a través de sus creaciones, conferencias y publicaciones, una completa vocación por mejorar la realidad en la que vivían a través de sus registros documentales (Grierson, Medvedkin y Vigo en Romanguera i Ramio y Alsina Thevenet, 1998). En el estudio de su legado se observa que sus pretensiones iban más allá de la mera filmación de la realidad.

La mayor parte de los considerados autores clásicos del cine documental, así como los principales teóricos del género, comparten la opinión de que el documental debe incluir en su discurso una constatable pretensión ética de modo que su registro sea, en cierto modo, útil: “Mostrar algo no es suficiente: debemos también conseguir que se vea su importancia” (Rabiger, 2011: 187).

Para autores como Rabiger o Nichols, el documental implica un punto de vista determinado, refleja la plasmación de la subjetividad de un creador que se expresa a través del objetivo de su cámara y, en consecuencia, lo hace con una finalidad moral. Por ello, es posible admitir que existe una función social de respeto a los valores éticos intrínseca al documental (Nichols, 1997). Kracauer, por su parte, afirma que los relatos de este género conocen diversas fases de inclusión del temperamento del director y dependiendo del tema que se trate “abordan un material real con una gran variedad de propósitos, lo cual quiere decir que pueden abarcar desde informes imparciales hasta fervorosos mensajes sociales” (Kracauer, 1989: 247).

La producción científico-técnica centrada en el concepto documental resulta amplia, sin embargo, la mayoría de investigaciones publicadas se han centrado en el aná-

lisis de los documentales divulgativos (López Clemente, 1960; Berschand, 2004; Bar-nouw, 1996), relegando o desechando la posibilidad de ahondar en la investigación científica del documental creado para relatar aspectos de la actualidad. Como consecuencia, hemos detectado una cierta confusión de la terminología a partir de las obras de algunos autores que igualan el documental periodístico al reportaje y al gran reportaje. Barroso García (2002), en su definición de los géneros informativos en televisión, no distingue entre la modalidad de reportaje y documental periodístico. Por otro lado, autores como García Jiménez (2000), Sanabria (1994) o González Requena (1989) reconocen en sus manuales únicamente al documental divulgativo.

En contrapartida, teóricos y divulgadores como Mariano Cebrián Herreros (1992), Sira Hernández-Corchete (2004), José Luis Sánchez Noriega (2002), Miquel Francés (2003), Bill Nichols (1997), Luis Pancorbo (1986) o Bienvenido León (1999) han reflexionado sobre el documental periodístico y han apuntado que se puede distinguir sin lugar a confusión en el medio televisivo. Según sus aportaciones, se trata de un género informativo cercano al reportaje pero con ciertas particularidades que lo diferencian de éste. Cebrián Herreros (1992) considera que el documental periodístico es un género más liberado que el reportaje de la actualidad considerada inmediata. El hecho de no estar plegado a la novedad urgente le facilita llegar a las raíces de lo noticiable, buscar aquello que permanece y tiene consecuencias sobre las personas. Para este investigador, la gran diferencia entre el documental informativo y el reportaje reside ahí, en la capacidad del primero para centrarse en lo perdurable y trascendente desde un punto de vista social.

En el contexto actual de la televisión en España y, concretamente, durante la segunda década del siglo XXI, el documental periodístico no ha gozado de una amplia programación en las parrillas de la televisión digital terrestre. Espacios míticos de la televisión pública, en antena desde la década de los 80 del pasado siglo, y que garantizan la supervivencia del género, tampoco han logrado el respaldo de la audiencia. En Televisión Española, la audiencia media del documental periodístico en la temporada 2011-2012 fue del 1,86 por ciento, según datos proporcionados por la empresa de medición de audiencias Kantar Media para esta investigación. Pero, a pesar de esta circunstancia, encontramos al menos cuatro programas de este género en las parrillas de programación de La 2: se trata de *Documentos TV*, *En Portada*, *La Noche Temática* y *Crónicas*.

2. Hipótesis y metodología

De los antecedentes subrayados se desprenden determinadas carencias en torno a la caracterización y definición del documental periodístico. Esto plantea una necesidad de investigar acerca de cuáles son las características de este género informativo audiovisual, lo que nos conduce al planteamiento de la siguiente hipótesis:

El documental periodístico es un género informativo autónomo, centrado en el relato de los temas de actualidad. La necesidad de establecer una definición aproximada se fundamenta en la importancia de dotarlo de la misma relevancia que otros géneros informativos, como la noticia o el reportaje; así como de la urgencia de desvincularlo del documental divulgativo, con el que apenas comparte atributos.

Para conocer en profundidad las características de este género y adentrarnos en la propuesta de una definición aproximada que sirva para hacer reconocible al documental informativo, planteamos los siguientes objetivos:

1. Describir, caracterizar y conceptualizar el género documental periodístico.
2. Establecer una aproximación de su definición elaborada a partir del análisis de las características previamente realizado.

El desarrollo de esta investigación se ha basado en el análisis de dos programas, *Documentos TV* y *En Portada*, de la cadena pública La 2 de Televisión Española. La razón de su selección estriba, fundamentalmente, en que éstos representan algunos de los escasos ejemplos de este formato en la televisión digital terrestre en abierto de nuestros días. No hemos encontrado programas de documentales informativos en el espectro de la televisión privada, así como tampoco en la Corporación RTVE. Por ello, hemos optado por los espacios señalados, los cuales hemos analizado durante cinco temporadas televisivas con distinto grado de profundización:

- Primera fase de la investigación o *Fase 1*. En ésta hemos analizado todos los programas documentales emitidos durante cinco temporadas, esto es, entre los años 2007 y 2012. En total, hemos examinado 262 casos (documentales). En esta fase de la investigación hemos aplicado el análisis sobre las siguientes variables:
 - a) Temática: tema principal, secundario y terciario del documental.
 - b) Duración: extensión del documental.
 - c) Número de documentales emitidos según temporada y según programa.
- Segunda fase de la investigación o *Fase 2*. En ésta hemos analizado todos los programas documentales emitidos durante una temporada, esto es, entre septiembre de 2011 y junio de 2012, en total, 58 casos (documentales). En esta fase de la investigación hemos aplicado el análisis sobre las siguientes variables:
 - a) Temática: tema principal, secundario y terciario del documental.
 - b) Duración: extensión del documental y formato monográfico.
 - c) Tipo de producción: propia, ajena o delegada.
 - d) Nivel de investigación: uso de cámara oculta, etc.
 - e) Nivel de investigación según tipo de producción: la relación entre la producción y el nivel de investigación.
 - f) Técnica narrativa y periodística utilizada: periodismo de investigación o periodismo en profundidad.
 - g) Actualidad: relación con la actualidad del momento de emisión. Para ello, hemos realizado la comparativa con el anuario televisivo de Informe Semanal de La 1 de TVE.
 - h) Franja horaria de estreno.
 - i) Audiencia media o *share*.
 - j) Modalidad textual de la narración: discurso argumentativo.
 - k) Seriado: pertenencia a serie o capítulo inconexo.

Como principal método de investigación hemos utilizado el *Análisis de contenido*, una técnica que permite la exploración del relato así como la extracción de información a partir del contenido latente y manifiesto. Las categorías temáticas han sido creadas *ex profeso* para esta investigación, pues consideramos que las secciones clásicas de la actualidad, contempladas como categorías temáticas en algunas investigaciones consultadas, no especifican realmente los temas de este género. Se han creado en total 36 categorías o temas: 1. Salud física, 2. Salud mental, 3. Migración, 4. Muerte, 5. Religión, 6. Esoterismo y sectas, 7. Situación de la mujer en el mundo, 8. Violencia de género, 9. Familia, 10. Traficar con vidas, 11. Industria y negocio, 12. Trabajadores y sindicatos, 13. Conflictos armados y no armados, 14. Postconflictos armados, 15. Revueltas o revoluciones, 16. Crimen y prisiones, 17. Biografías políticas, 18. Modelos de educación, 19. Infancia, 20. Cultura y espectáculo, 21. Pobreza, 22. Sexo, 23. Orientación sexual, 24. Medios de comunicación, 25. Terrorismo, 26. Actual crisis económica, 27. Catástrofes naturales por fenómenos meteorológicos, 28. Contaminación y conciencia medioambiental, 29. Sobreexplotación de los recursos naturales, 30. Corona, 31. Regímenes autoritarios, 32. Corrupción, 33. Modernización y despegue económico de un país, 34. Consumismo, 35. Ciencia y tecnología, 36. Deporte. La unidad de análisis ha sido el documental en su totalidad, calificado por algunos autores como el *documento íntegro*: “se caracteriza por el hecho de que las unidades analizadas no son generalmente las palabras, sino los significados” (Duverger, 1996: 166.).

La herramienta informática para desarrollar el análisis de contenido ha sido el software estadístico *Statistical Package for the Social Sciences* (SPSS), un programa que facilita el estudio de las características, en este caso del documental, a partir de su división en variables medibles e ítems con valores asignados.

3. Análisis y discusión de resultados

Realizado el análisis de las cinco temporadas televisivas contextualizadas entre septiembre de 2007 y junio de 2012, es decir, la emisión de 262 documentales, se desprende que existen dos temas que han preocupado prácticamente por igual durante todo el lustro. Se trata de los temas “conflictos armados y no armados” y, en la misma proporción, las secuelas de esos conflictos, esto es, los “postconflictos” (ver gráfico 1). Son temas de la sección de Internacional de cualquier medio de comunicación generalista que en el período de estudio estaban de actualidad (guerra de Irak, el conflicto entre Israel y Palestina, Paquistán, Turquía, Rusia o la situación de Vietnam años después de los enfrentamientos armados). Por el contrario, lo que menos ha interesado al documental periodístico han sido los temas culturales, los temas de “corona” o “consumismo”, ambos con una frecuencia de aparición de un 0,8 por ciento; el “esoterismo y sectas”, un 1,1 por ciento o “religión”, con un 1,5 por ciento. El caso del deporte es aún menos relevante, pues no constituye el tema principal en ninguno de los documentales analizados durante cinco años.

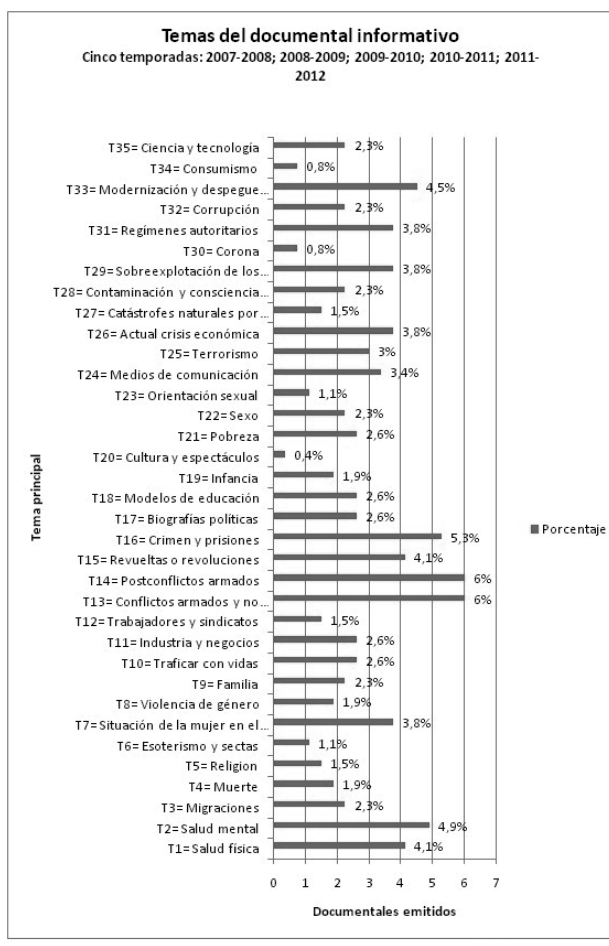
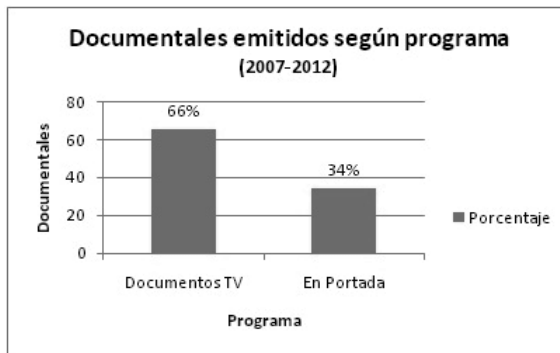


Gráfico 1: Temas del documental informativo. Cinco temporadas

Continuando con la Fase 1 de esta investigación, si nos detenemos en el número de documentales emitidos en cada temporada observamos que ha habido años en los que se han emitido más documentales que en otras temporadas. En lo que respecta a la frecuencia de programación de estos espacios, la horquilla de emisiones está entre los 43 y los 59 documentales por temporada, sin tener en cuenta las repeticiones producidas en los meses de julio y agosto. La mayor diferencia se aprecia entre las temporadas 2008-2009 y 2010-2011, pues en la segunda se emitieron 15 documentales más que en la primera. Realmente este dato no responde a ningún criterio periodístico, simplemente a la disponibilidad o no de documentales en *stock* para ser emitidos. Debido a su autonomía del resto de la parrilla, los documentales se pueden emitir siempre que haya un hueco que rellenar, y esto se suele hacer cuando hay un depósito de documentales de producción ajena que se deben emitir antes de que caduque la oportunidad de hacerlo. Esta también es la causa de las repeticiones de unos temas y no de otros.

Si hacemos esta misma diferencia teniendo en cuenta cada programa, observamos una importante distancia entre las emisiones de *Documentos TV* con respecto a *En Portada*. *Documentos TV* emite un mayor número de documentales que *En Portada*, pues un 65 por ciento de todas las emisiones corresponde a *Documentos TV* (ver gráfico 2). Las razones que explican esta diferencia son variadas. Por un lado, es lógico que haya un mayor número de documentales de *Documentos TV* ya que su periodicidad es semanal, frente a *En Portada* que es un programa quincenal. Es probable que la segunda razón se derive del coste económico y de producción de cada uno de los programas. *Documentos TV* se nutre fundamentalmente de producciones ajenas, cuyo coste por pase de documental –cada compra incluye dos pases– se reduce a 3.500 euros, ya que la compra de los derechos de dos pases es de 7.000 euros aproximadamente. La grabación de un solo documental de *En Portada* cuesta, de media, 12.000 euros (Guardiola, 2013; Sánchez Pereira, 2013).



Fuente: Elaboración propia

Gráfico 2: Documentales emitidos según programa

Respecto a los datos extraídos de la Fase 2 de esta investigación, y continuando con la caracterización del género documental periodístico, los temas que más se han tratado durante la temporada 2011-2012 tanto en *Documentos TV* como en *En Portada* han variado con respecto a las últimas cuatro temporadas.

En la temporada 2011-2012 han cobrado gran importancia los temas “actual crisis económica” y “revueltas o revoluciones”. De hecho, éstos son los dos asuntos más frecuentes durante toda la temporada ya que representa, cada uno de ellos, un 8,6 por ciento del total de apariciones (ver gráfico 3).

Esta particularidad es aún más significativa si tenemos en cuenta que “revueltas o revoluciones” sí se ha tratado en todas las temporadas, pero nunca con una posición destacada. El caso de la crisis ha tenido presencia en cuatro de las cinco temporadas ya que en la primera no se abordó en ningún caso. “Revueltas y revoluciones” hace referencia, en esta temporada, a las revueltas de la *Primavera Árabe* en el norte de África, al movimiento *Indignados* en Europa y al 15-M en España. En cierto modo se trata de temas relacionados con la crisis económica y la petición ciudadana de un cambio de modelo económico y político.

También merece ser destacado el hecho de que el tema que más se aborda en el cómputo global de las cinco temporadas, “conflictos armados y no armados”, no aparezca

ni una sola vez en la temporada 2011-2012. A tenor de este resultado, podemos deducir que las guerras han dejado de interesar y ahora se presta más atención a las revueltas sociales, probablemente debido a su proximidad con el telespectador occidental.

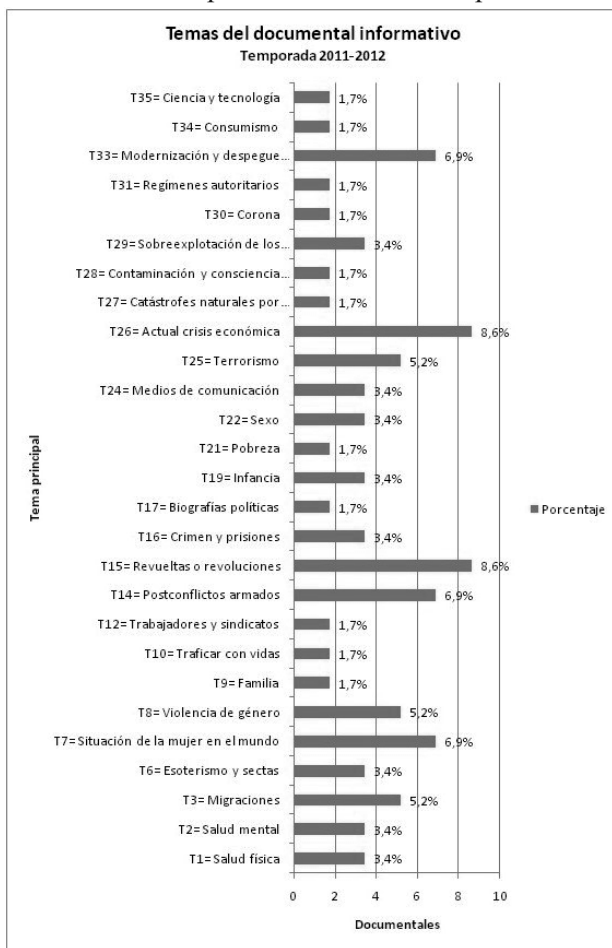


Gráfico 3: Temas del documental informativo. Temporada 2011-2012

Si realizamos una comparativa por programas constatamos importantes diferencias entre *Documentos TV* y *En Portada*. En primer lugar, *En Portada* se concentra sobre pocos temas ya que sus documentales sólo giran en torno a nueve asuntos principales. Entre los temas más importantes para este programa destaca el de “modernización y despegue económico de un país”, que supone casi el 18 por ciento del total, y cuyos documentales abordan la modernización de Rusia, las reformas económicas emprendidas por Raúl Castro en Cuba y el exponencial despegue de Catar en el contexto árabe y mundial. “Revueltas o revoluciones” y “postconflictos armados”, también con un 17,6 por ciento del total, son categorías igualmente importantes en esta

temporada. En el caso de las revoluciones, este asunto hace referencia a las manifestaciones de los jóvenes en Argentina para apoyar al gobierno de Cristina Kirchner, las revueltas de la *Primavera Árabe*, especialmente en Libia, y la vieja revolución sandinista de Nicaragua. En lo referente a “postconflictos”, se le presta especial atención al presente y pasado de los Balcanes e Irlanda del Norte. Los documentales sobre “migraciones” y “actual crisis económica” suponen el segundo foco de interés con más de un 11 por ciento de representatividad.

En el caso de *Documentos TV*, sin embargo, la “actual crisis económica” (7,3 por ciento), la “situación de la mujer en el mundo” (7,3 por ciento) y el “terrorismo” (7,3 por ciento) son los asuntos a los que más espacio se ha dedicado. Si la comparamos con *En Portada*, la temporada es bastante más variada en temáticas abordadas pues sus documentales tienen hasta 26 temas principales distintos.

En relación a los temas que con mayor frecuencia (un 10,3 por ciento) constituyen el tema secundario del documental periodístico, constatamos que éstos son “salud mental” y “crimen y prisiones”. Esto significa que, con independencia del tema que se aborde, es muy frecuente que se le intente buscar un cariz psicológico al relato del documental. “Industria y negocios” junto a “biografías políticas” constituyen también temas que actúan como *telón de fondo* en un 8,6 por ciento de los casos. Finalmente, los asuntos que con mayor frecuencia han sido tema terciario son “familia”, “religión”, “salud mental” y “pobreza”.

Resulta de interés, asimismo, destacar que la mayor parte de los relatos analizados se construyen a partir de diferentes temas que se entretajan en red. Como hemos destacado, el documental periodístico aborda distintos aspectos vinculados a un mismo tema creando una red de temas primarios y secundarios. Paz y Montero (2002) amplían la definición de *factuals Documentary* –otro de los términos anglosajones para definir el documental periodístico– al razonar que este tipo de formatos no sólo se limita a profundizar en una determinada información que esté de actualidad sino que realiza un tratamiento a fondo de dicha cuestión y, lejos de quedarse en la explicación de los hechos, busca las causas e indaga en el entorno del acontecimiento.

Coincidimos con estos autores en que el documental periodístico no se centra en un tema únicamente, bien al contrario, el periodista extiende su ámbito de cobertura en torno a todo un fenómeno. Ésta es la razón por la que la cantidad de subtemas o temas secundarios es tan amplia y dispar en cada uno de los documentales analizados. Incluso cuando una noticia ha despertado la motivación para realizar un determinado documental periodístico, las referencias a los hechos de actualidad de ese momento no son obligadas. Esto explica, al mismo tiempo, que no interesen las noticias propiamente dichas, sino las consecuencias que se deriven de esas noticias.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa o modalidad textual, la forma de representar la realidad suele ser a través de la argumentación. El documental no sólo muestra la realidad para que el espectador la observe, sino que elabora un argumento, el cual va dotando de pruebas a lo largo del discurso. La finalidad es interpelar al público esperando, de algún modo, que el telespectador reflexione. La pretensión de divulgar contenidos de tipo científico, cultural o social como los estudiados en esta investigación confluye en el documental con la necesidad de hacerse entender a tra-

vés del lenguaje audiovisual, generalmente enfocado a una audiencia heterogénea. Pedir una interpretación al telespectador significa que debe ser éste quien extraiga sus propias conclusiones e hipótesis a partir de las pruebas que el texto argumentativo le va facilitando. Un telespectador pasivo o inatento no logra que el documental cumpla los objetivos de divulgación que se han marcado sus creadores.

Una de las piezas fundamentales para la construcción del discurso argumentativo es el cribado de los testimonios y expertos que aparecen en el documental. Sobre un mismo tema, es habitual que el documental recoja distintas sensibilidades y puntos de vista. Esto se hace a través de entrevistas a expertos y a personas que hayan pasado por la situación que se describe, es decir, los testimonios. Esto contribuye a generar una conciencia crítica en el telespectador y a favorecer la pluralidad del texto audiovisual.

En el análisis sobre el tipo de producción de los espacios estudiados observamos grandes diferencias dependiendo del tipo de programa. En el caso de *En Portada*, todos los documentales son de producción propia, realizados por un equipo de Televisión Española. El caso de *Documentos TV* es completamente distinto. La mayor parte de sus documentales son de producción ajena (el 85,4 por ciento), comprados a productoras generalmente extranjeras, aunque el programa reserva un pequeño porcentaje a producción delegada e incluso propia. En el cómputo global de ambos programas, más de la mitad de los documentales emitidos, el 65,4 por ciento, han sido de producción ajena.

El tipo de producción está, a su vez, directamente relacionado con el nivel de investigación de los documentales. En nuestro análisis se demuestra que existe una relación directa entre el grado de investigación periodística y el tipo de producción. Así, se investiga fundamentalmente en los documentales de producción ajena, siendo inexistente la investigación periodística en los de producción delegada y existiendo sólo un caso de investigación en producción propia (ver gráfico 4).



Gráfico 4: Nivel de investigación según tipo de producción

En cuanto a las técnicas de producción periodística, de forma general los documentales analizados no se suelen realizar con prácticas propias del periodismo de investigación (uso de cámara oculta, ocultación de fuentes, etc.), por lo que constituyen

ejemplos de periodismo en profundidad. De todos los casos analizados, sólo el 22 por ciento puede considerarse periodismo de investigación propiamente dicho. Según nuestro análisis, la utilización de la cámara oculta está presente en el 8,6 por ciento de los documentales.

Siguiendo a Dufuur, hemos de recordar que la producción y realización de un documental siempre encierra un trabajo previo de investigación, por lo que todos los documentales analizados tendrían *algo* de investigación en su confección: “Cualquier tema que aborde el cine documental deberá contener necesariamente un corpus de investigación, que soporte la enunciación cinematográfica. Por lo tanto cuando se habla del cine documental, lo que importa es la metodología de investigación que se elige sobre el tema y el método para desarrollar tal trabajo, elementos que hacen más o menos creíble el tema representado” (Dufuur, 2010: 336). Sin embargo, y a pesar de que todos los documentales son el resultado de una ardua labor de investigación periodística, con una intensa búsqueda de fuentes, de escenarios de grabación e incluso de historias impactantes que generalmente implica meses de trabajo, esta labor no es suficiente para considerar los documentales como ejemplo de periodismo de investigación. Es decir, las técnicas que definen el periodismo de investigación responden, en última instancia, a la búsqueda y publicación de una realidad que permanecía intencionadamente escondida (Quesada, 1987). Un documental de investigación debería reflejar un material novedoso, sortear la inaccesibilidad de las fuentes, perseguir la denuncia de un hecho reprobable y usar en su realización determinadas herramientas como la cámara oculta.

El “periodismo en profundidad”, técnica en la que consideramos debe inscribirse la realización del documental periodístico, equivale a “un periodismo responsable, auténticamente contextualizador, de explicación seria y documentada de la globalidad de un problema en lugar de la malévola debilidad sensiblera por el ‘caso límite’” (Fernández del Moral y Esteve, 1993: 87). Siguiendo a Ramón Reig (2000), el buen periodismo, aquel que no dependa de copiar ruedas de prensa o comunicados corporativos, es siempre indagación. Sin embargo, el periodismo de investigación es un paso más en el buen periodismo y por ello consideramos que los casos analizados forman parte del periodismo en profundidad.

El documental periodístico aborda temas de actualidad en un 65,5 por ciento de los casos. Como puede apreciarse en el gráfico 5, la mayoría de documentales periodísticos emite temas de actualidad, es decir, temas que han sido noticia en los anuarios de *Informe Semanal* a lo largo de los años 2011 y 2012.

Ya sea ésta inmediata o permanente, el documental periodístico tiene una clara vinculación con la actualidad, y ésta es una de las principales diferencias del género con respecto al documental divulgativo. Emplazarlo en la misma categoría que los informativos significa, en cierto modo, que el documental periodístico aborda temas de actualidad o bien es generador de esta actualidad: “El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes” (Nichols, 1997: 13).

Para preparar un documental periodístico no sólo interesan los temas que serán, en previsión, actualidad, sino también aquellos temas de actualidad que, se sabe, no van a dejar de interesar en las próximas semanas e incluso meses:

“Algo que sabemos que va a tener recorrido es por ejemplo lo de las armas. La manzanza en Newtown, está claro que ese es un tema que interesa y que encima va a estar en el candelero durante este año (2013) ya Obama va a promover una modificación de la legislación. En definitiva, un tema que no muera” (Guardiola, 2013).

Aunque hemos establecido un análisis sistemático de la actualidad tomando como base una unidad de análisis fija, los reportajes-anuario emitidos en *Informe Semanal* a finales de 2011 y de 2012, en el estudio de su relato percibimos que la actualidad de los documentales abarca prácticamente el cien por cien de los casos, si admitiéramos su comparación con más medios de comunicación. Los anuarios de *Informe Semanal* no recogen, en modo alguno, todo lo que ha sido noticia en Televisión Española y tampoco todo lo que ha sido noticia en el propio programa de reportajes. Aún así, a pesar de la notable criba que realizan, la mayoría de los documentales analizados coincide con las noticias recogidas en estos reportajes compilatorios.

Llama la atención el hecho de que algunos temas sin aparente vinculación con la actualidad inmediata sí la tengan una vez concluido el análisis, gracias a ese tejido de diversos temas que constituye el cuerpo textual de un documental. Nos referimos a documentales como *Paparazzi, más allá de la ley*, sobre los abusos de los fotógrafos y algunos medios de la prensa del corazón. A partir del estudio de los anuarios, comprobamos que ese documental se emitió coincidiendo con el destape de la corrupción y las escuchas ilegales llevadas a cabo por el magnate de la prensa sensacionalista Robert Murdop y el cierre del periódico *The News of the World*. Sabemos, porque así aparece reflejado en el propio documental, que el tema tratado en *Una casa para Bernarda Alba*, la cuestión de la mujer gitana y su inclusión en el mundo del teatro, había sido noticia en medios andaluces como Canal Sur y el programa nacional *La Ventana*, de la Cadena Ser. Pero al no estar en el anuario de *Informe Semanal*, en nuestro análisis no aparece como un tema de actualidad.

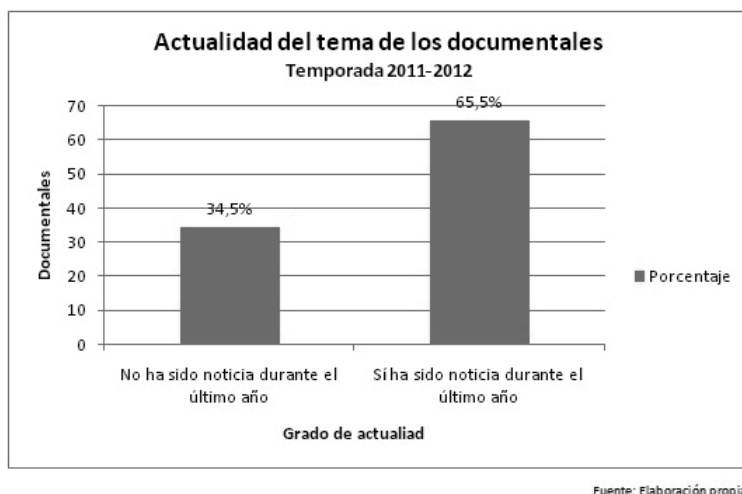


Gráfico 5: Actualidad del tema de los documentales

El documental periodístico no se estrena en franjas horarias residuales sino en *prime time* (88 por ciento de los casos analizados) o *late night* (12 por ciento restante), lo que lo ubica en un hueco privilegiado de la parrilla de programación. Sin embargo, a pesar de las excelentes condiciones de emisión, el documental periodístico agrupa un *share* francamente bajo, situándose en una media del 1,86 por ciento en la temporada 2011-2012, según datos facilitados por la empresa de medición de audiencia Kantar Media para este proyecto.

La audiencia media de los programas analizados se encuentra, incluso, por debajo de la media de la cadena, que fue de un 2,5 por ciento al término de 2012 (Barlovento Comunicación, 2012; Barlovento Comunicación, 2013). El perfil del espectador medio de los documentales periodísticos analizados es un varón, que tiene entre 45 y 64 años, cuyo nivel de estudios es bajo, equivalente a estudios primarios.

Con respecto a la duración o extensión media de los documentales, esta varía dependiendo de cada programa. *En Portada* tiene una duración media de 40 minutos mientras que *Documentos TV* está en torno a los 55 minutos. La amplia extensión, unida al análisis exhaustivo y desde diferentes perspectivas que se realiza en torno a un tema, convierte al documental en un formato informativo monográfico.

Desde el punto de vista de la técnica, hemos comprobado que, a diferencia de otros documentales, principalmente de tipo divulgativo, el documental periodístico no suele necesitar ni incluir la dramatización de los hechos. La razón fundamental por la que no suele requerir dramatizaciones de actores es su señalada vinculación con la actualidad. El acceso a fuentes, personas, documentos y entornos es bastante más fácil en el caso de los documentales periodísticos que en el de los de divulgación histórica. Es habitual que los documentales centrados en noticias cercanas (la guerra de Libia, la matanza de Utoya) sean, asimismo, cercanos en sus ámbitos de grabación. Los protagonistas, escenarios y contexto están ahí, y se puede acceder a su filmación sin necesidad de montar reconstrucciones o guiones dramáticos. Existen, además, imágenes de archivo televisivo a las que el documentalista recurre si necesita rememorar algún aspecto del pasado. Por el contrario, si el documental es divulgativo y en él se pretende explicar cómo se vivía en las ciudades de la Biblia, por ejemplo, la reconstrucción de enclaves geográficos y “personajes” debe ser completa.

En los documentales analizados también se constata que los elementos de la narrativa audiovisual no son determinantes para caracterizar el género. Los documentales periodísticos no se definen por una locución continuada, ya que en nuestro análisis hemos hallado documentales sin locución alguna; tampoco por seguir unas normas de ningún tipo -gráficas, musicales, de escala de planos, etc.- ya que cada documental informativo es independiente en su forma. Por esto, encontramos documentales informativos con un cuidado especial en el acabado final frente a otros que apenas han vigilado la iluminación en pro del contenido (fundamentalmente aquellos que responden a una investigación periodística).

Unida a la característica anterior señalamos, en última instancia, la no pertenencia a un serial de los documentales. El documental periodístico es un discurso cerrado; presenta la misma estructura narrativa que una novela o una película de ficción, es

decir, cuando concluye el documental, con él concluye la historia. A diferencia de los documentales divulgativos, el periodístico no es seriado, por lo que no depende del programa anterior o del siguiente. De hecho, los documentales periodísticos están realizados, guionizados y pensados por distintos equipos, que en muchos casos no saben de antemano en qué espacio se insertarán las grabaciones.

4. Conclusiones

De los resultados extraídos en esta investigación, consideramos que las características generales que conceptualizan al género documental periodístico son las que siguen:

- Se trata de un género perteneciente a la *non fiction*. El documental periodístico, como la noticia, la crónica, la entrevista o el debate, es un género propio de la no ficción, es decir, sus temas versan sobre la realidad, sin ficcionalizar ni inventar las historias que trata. Se trata, por tanto, de un género informativo.

- Es un género informativo audiovisual vinculado a la información de actualidad; es decir, su temática mantiene una relación estrecha con las cuestiones de la actualidad inmediata o permanente.

- Es un formato de larga duración; su duración media está en torno a 50 minutos.

- Su ubicación en la parrilla de programación no forma parte de un serial. Bien al contrario, es un documental no seriado, cuya programación no depende de ningún vínculo con la emisión anterior o posterior.

- Generalmente, el documental periodístico trata temas ubicados en la sección de Internacional, caracterizados por su marcado sesgo social y de interés humano. En los documentales periodísticos se establece una hoja de ruta por los principales *puntos calientes* del planeta, prestando especial atención a las situaciones de conflicto o postconflicto.

- La variedad de subtemas que abarca en torno a la idea principal, la creación del panorama y la extensión del formato lo convierten en un género monográfico.

- La modalidad textual más común es la argumentación: el documental parte de una idea que pretende defender y para ello aporta pruebas a lo largo del relato. Estas pruebas emanan, fundamentalmente, de las opiniones de expertos y testimonios que intervienen en el texto; pero también de los datos aportados por la voz en off e incluso de la selección en la grabación de la historia.

- El género se aborda desde la técnica del periodismo en profundidad, es decir, considerando los documentales como un espacio monográfico para plantear el análisis y la reflexión en un relato bien construido.

- No es habitual que la realización de los documentales informativos responda a técnicas propias del periodismo de investigación, aunque sí se han encontrado notables ejemplos. Los escasos documentales que constituyen casos de periodismo de investigación responden a documentales de producción ajena.

- Los documentales periodísticos son, en su mayoría, de producción ajena, elaborados por televisiones o grandes productoras extranjeras.

- Los documentales periodísticos se emiten en una franja horaria privilegiada, fundamentalmente en *prime time*.

- Observando los porcentajes de audiencia concluimos que el documental periodístico no se programa atendiendo a criterios comerciales, es decir, su proyección no responde a una evidente demanda social.

- La forma no determina el género. No es posible establecer una relación entre las técnicas de realización y el género.

A partir de las conclusiones extraídas en este estudio, proponemos una definición aproximada del género documental periodístico o informativo:

El documental periodístico o informativo es un género audiovisual informativo propio de una edad televisiva distinta a la actual, pues nace en la Paleotelevisión y mantiene sus características fundacionales intactas y se programa, fundamentalmente, en televisiones públicas. Consiste en la grabación de asuntos de actualidad, profundizando en el análisis y la clarificación de las causas y consecuencias de los hechos que narra; lo que, unido a su extensión, lo convierte en un formato monográfico. Como norma general, incluye la interpretación crítica o polémica respecto del tema que trata, ya que en muchos casos se aborda una situación de injusticia o conflicto social en el ámbito internacional. La variedad de escenarios de grabación y la diversidad de fuentes consultadas otorga a este género el estatus de objetividad que, por otra parte, se le presupone. A pesar de estar centrado en un único tema, el hilo argumental del documental periodístico aborda una gran variedad de subtemas o tramas secundarias que alcanzan un alto nivel de autonomía. Esta última característica es la que lo aleja del gran reportaje, pues el documental convierte un tema concreto en un asunto global y atemporal. Su acabado visual adquiere un grado muy elevado, siendo estéticamente similar al de los grandes documentales divulgativos.

5. Referencias bibliográficas

- ARRANZ, Manuel, director de La 2 TV (2013): *Entrevista en profundidad*, Madrid.
- BARDIN, Laurence (1996): *Análisis de contenido*. Torrejón de Ardoz, Akal.
- BARLOVENTO COMUNICACIÓN (2012): *Análisis televisivo 2011*. Madrid. Recurso electrónico, disponible en:
[http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANALISIS_TELEVISIVO_2011\[2\].pdf](http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANALISIS_TELEVISIVO_2011[2].pdf)
- BARLOVENTO COMUNICACIÓN (2103): *Análisis televisivo 2012*. Madrid. Recurso electrónico, disponible en:
<http://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANALISIS%20TELEVISIVO%202012%20ao%20completo.pdf>
- BARNOUW, Erik (1996): *El documental, historia y estilo*. Barcelona, Gedisa.
- BARROSO GARCÍA, Jaime (2002): *Realización de los géneros televisivos*. Madrid, Síntesis.
- BERSCHAND Jean (2004): *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

- CEBRÍAN HERREROS, Mariano (1992): *Géneros informativos audiovisuales: radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*. Madrid, Ciencia 3.
- DUFUUR, Luis (2010): “Tendencias actuales del cine-documental”, *Frame*, Nº 6, pp.320-349.
- DUVERGER, Maurice (1996): *Métodos de las ciencias sociales*. Barcelona, Ariel.
- FERNÁNDEZ DEL MORAL, Javier y ESTEVE RAMÍREZ, Francisco (1993): *Fundamentos de la información periodística especializada*. Madrid, Síntesis.
- FOX, David J. (1981): *El proceso de investigación en educación*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- FRANCÉS, Miquel (2003): *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*. Madrid, Cátedra.
- GALÁN, Marta (2012): “Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales”, *Comunicación*, vol. 1, nº 10, pp. 1091-1102.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (2000): *Información audiovisual: los géneros*. Tomo II. Madrid, Paraninfo.
- GRIERSON, John (1998): “Postulados del documental”, en ROMANGUERA I RAMIO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, pp. 139-137.
- GUARDIA, Isadora, (2011): “El documental de intervención y su relación con la realidad histórica. Variaciones en el tiempo”, *Fotocinema*, nº 2, pp. 113-139.
- GUARDIOLA, José Antonio, director de *En Portada* (2013): Entrevista en profundidad, Madrid.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989): *El espectáculo informativo*. Madrid, Akal.
- HERNÁNDEZ-CORCHETE, Sira (2004): “Hacia una definición del documental de divulgación histórica”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XVII, nº 2, pp. 89-123.
- IMBERT, Gerard (2010): *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona, Icaria.
- KRACAUER, Siegfried (1989): *Teoría del cine*. Barcelona, Paidós.
- LEÓN, Bienvenido (1999): *El documental de divulgación científica*. Barcelona, Paidós.
- LÓPEZ CLEMENTE, José (1960): *Cine documental español*. Madrid, Rialp.
- LÓPEZ NOGUERO, Fernando (2002): “El análisis de contenido como método de investigación”, *XXI: Revista de Educación*, vol. 4, pp. 167-179.
- MEDVEDKIN, Aleksandr (1998): “El tren cinematográfico”, en ROMANGUERA I RAMIO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra, pp.: 127-133.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.

- PANCORBO, Luis (1986): *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*. Madrid, IORTVE.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (2002): *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*. Barcelona, Ariel Cine.
- QUESADA, Montse (1987): *La investigación periodística. El caso español*. Barcelona, Ariel.
- RABIGER, Michael (2011): *Dirección de documentales*. Madrid, IORTVE.
- REIG, Ramón (2000): *Periodismo de investigación y pseudoperiodismo. Realidades, deseos y falacias*. Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi.
- ROEL, Marta (2010): “Desafíos de la televisión ante la consolidación del ecosistema digital” *Ámbitos*, nº 19, pp. 25-42.
- RAMIO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds., 1998): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra.
- SANABRIA, Francisco (1994): *Información audiovisual. Teoría y técnica de la información radiofónica y televisiva*. Barcelona, Bosch.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ PEREIRA, Manuel, director de *Documentos TV* (2013): Entrevista en profundidad, Madrid.
- VIGO, Jean (1998): “El punto de vista documental. À propos de Nice” en ROMANGUERA I RAMIO, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, pp.: 127-133.