



Edita: Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 12º – 3ª época - Director: [Dr. José Manuel de Pablos Coello](#), catedrático de Periodismo

[Facultad y Departamento de Ciencias de la Información](#): Pirámide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](#)

38071 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)

Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

[Investigación](#) – [forma de citar](#) – [informe revisores](#) – [agenda](#) – [metadatos](#) – [PDF](#) – [Creative Commons](#) – [ULEPICC](#)

DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-826-328-340

La transgresión de la realidad en el reportaje televisivo. El tratamiento del caso “El Cabanyal”

Reality transgression in televisions reports. The treatment of the case “El Cabanyal”

Dr. José María Bernardo Paniagua [\[C.V.\]](#) Profesor titular del Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia-Estudi General (UVEG), España - Jose.Bernardo@uv.es

Dr. Nel-lo Pellisser Rossell [\[C.V.\]](#) Profesor Asociado del Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia-Estudi General (UVEG), España - Manuel.Pellicer@uv.es

Resumen: En esta comunicación se parte, como supuesto previo, de que la lógica económica que define la estructura y dinámica del sistema de la comunicación global y local determina el tratamiento y la construcción de la realidad social en el conjunto de discursos que se construyen en los diferentes medios de comunicación. En este caso, el objeto de estudio es, precisamente, constatar que, como efecto relevante de la lógica dominante citada, la construcción discursiva audiovisual del programa de Cuatro *Callejeros* se lleva a cabo trasgrediendo la realidad social que pretende transmitir, “la cotidianidad del barrio del Cabanyal en Valencia” y convirtiéndola en espectáculo persuasivo para consumidores en lugar de una construcción dialéctica que permita la producción de sentido a los ciudadanos en cuanto receptores/telespectadores. Precisamente, lo que, a nuestro juicio, representa “Cabanyal, herida abierta”, un trabajo realizado por el equipo del programa *Crónicas*, de La 2 de RTVE.

Palabras clave: Transgresión de la realidad; paradigma ecléctico; análisis del discurso; géneros audiovisuales; reportaje televisivo; discursos mediáticos.

Abstract: In this paper, we are assuming, as a starting point, that the economic logic which defines the structure and dynamic system of global and local communication determines the treatment and construction of social reality in various types of discourse which are produced in the media. In this case, the purpose of the study is, precisely, to verify that as a consequence of the above mentioned prevailing logic, the audiovisual discursive construction of the television show Cuatro *Callejeros* is executed by transgressing the social reality that it intends to broadcast, i.e., the day to day of “El Cabanyal” district by transforming it in consumers’ persuasive entertainment rather than in a dialectic reading which would allow citizens/viewers to make sense of it. This is, specifically what, according to us, represents “Cabanyal, herida abierta”, an undertaking accomplished by the media’s team of *Crónicas* in channel 2 of RTVE.

Keywords: Reality transgression, eclectic paradigm, discourse analysis, audiovisual genre, television reports, media discourse.

Sumario: 1. Introducción. 2. Construcción mediática de la realidad social. 3. El reportaje televisivo y el tratamiento de la realidad. 4. La lógica de los medios. 5.- Análisis de dos productos televisivos. 5.1 La percepción de los hechos. 5.2 La estructura narratológica 5.3 Los aspectos formales del relato 5.4 Algunas claves para la interpretación. 6. Bibliografía. 7. Notas.

Summary: 1. Introduction..2. The construction of the media in social reality. 3. Televised reports and the treatment of reality. 4. The logic of the media. 5. The analysis of televised products. 5.1. The perception of the data. 5.2 The narrative structure. 5.3 The formal aspects of the story. 5.4 Some clues for its interpretation. 6. Bibliography. 7. Notes.

1. Introducción

Partimos de la base, como supuesto previo, de que la lógica económica que define la estructura y dinámica del sistema de la comunicación global y local determina el tratamiento y la construcción de la realidad social en el conjunto de discursos que se construyen en los diferentes medios de comunicación. En este caso, el objeto de estudio es, precisamente, constatar, a partir del análisis, comparación e interpretación de la construcción discursiva audiovisual de dos reportajes televisivos sobre el barrio del Cabanyal de Valencia en el programa *Callejeros*, de Cuatro, y *Crónicas*, de La 2 de TVE, y las implicaciones que conlleva seguir una determinada lógica de producción a la hora de conformar discursos referidos a la dinámica socio-cultural de los miembros de una comunidad, en este caso de los poblados marítimos de Valencia.

Tanto *Callejeros*, de Cuatro, como *Crónicas* de La 2 de TVE son dos espacios que podemos encuadrar dentro del género del reportaje televisivo, aunque presentan diferencias, como veremos más adelante. Por otra parte, ambos irrumpieron en las respectivas programaciones por las mismas fechas y ambos se emiten en primer time. El primero está considerado un espacio de referencia de la cadena desde el momento de su creación. Diversos premios, entre los que está el Ondas 2007 reafirman esta circunstancia.

Crónicas es un programa de la 2 de TVE. No tiene la proyección de otros espacios de reportajes de actualidad del Grupo RTVE como Informe Semanal o Documentos TV pero ha ido haciéndose un hueco en la programación. Desde que inició sus emisiones en enero de 2006 se ha convertido en un referente del género. Aunque se mantiene en La 2, se programa en prime time.

El punto de partida de ambos reportajes es como hemos dicho la realidad del barrio del Cabanyal. Una realidad que desde hace una década está marcada por el proyecto de prolongación hasta el mar de la avenida Blasco Ibáñez. La configuración e identidad histórica de este barrio, que constituye el referente de ambos reportajes, está a punto de desaparecer debido a una operación que, según los observadores más críticos, puede calificarse como una especulación inmobiliaria proyectada y dirigida desde el propio ayuntamiento de Valencia. Por ello, los vecinos están llevando a cabo movilizaciones encaminadas a luchar por la supervivencia como a salvar la identidad que va unida a su gran patrimonio urbanístico, arquitectónico y, sobre todo, antropológico y sociocultural.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este trabajo se pretende verificar la hipótesis planteada se intentando constatar que los citados programas televisivos constituyen dos formas diferentes de construir o representar una realidad social, un referente, siguiendo pautas divergentes. Una dictada básicamente por la lógica sociocomunicativa adecuada y pertinente y otra que, por el contrario, puede ser considerada como una clara trasgresión de la realidad que pretende construir ya que, por una parte, deja de lado aquellos elementos de contextualización que son imprescindibles para que el telespectador pueda realizar una producción de sentido crítica (dialéctica) y, por otra, impone una mirada "espectacular" más propia de los discursos persuasivos que se dirigen a los telespectadores en su condición de consumidores en lugar de ciudadanos, de miembros activos de la sociedad civil.

Este estudio pretende realizarse desde una perspectiva epistemológica y metodológica ecléctica en los términos que ha sido definida por Bernardo (2006) que supone aplicar los parámetros interpretativos que la Economía Política de la comunicación aplica a los procesos de producción, circulación y consumo de los productos, mercancías, que generan las industrias culturales (Bustamante, 1999,2002; Quirós, Sierra, 2001; Colom, 2006), los parámetros analíticos procedentes de los paradigmas semióticos y textuales (Abril, 2007) y, en tercer lugar, los supuestos igualmente interpretativos provenientes de los enfoques históricos y filosóficos que suelen definirse como críticos o, quizás con mayor propiedad, crítico-dialécticos.

2. Construcción mediática de la realidad social

Como subraya el enunciado de este epígrafe, en este trabajo se asume como punto de partida que el tratamiento de la realidad que presentan los discursos de los distintos medios de comunicación ha de entenderse como una construcción de esa realidad guiada por factores contextuales e intratextuales. Es decir, sin evadir las visiones ontológicas en torno al término y concepto de realidad que se formulan desde la teoría filosófica y la filosofía de la ciencia o epistemología (Bunge, 2006). En esta propuesta se aceptan los presupuestos que los investigadores en ciencia social y de la comunicación, en deuda sin duda con los estudios filosóficos, formulan como dominantes a la hora de definir sus formas de aproximación a la realidad. Unas formulaciones diversas que, no obstante, tienen como denominador común la huida de la categoría de objetividad como rasgo característico de los relatos que se hacen de la dinámica social (Berger, Luckmann, 1995; Luhmann, 2000; Luckman, 2008;) y la incidencia en la construcción como categoría fundamental que define tanto los procesos de la investigación como los de la conformación de los discursos comunicativos y mediáticos (Ramonet, 1998).

Acorde con lo anterior, es preciso, como cuestión previa, poner de relieve que la realidad, cualquier realidad, se percibe siempre, y por tanto también la que ofrecen los discursos mediáticos, a partir de la representación que, sin duda, es el resultado de una construcción regida por determinaciones tan variables como peculiares y, además, conlleva necesariamente una

trasgresión de la realidad que se pretende representar o construir. Desde esa perspectiva, la información que producen los diferentes medios, en especial las cadenas televisivas, ha de ser considerada como un tipo de trasgresión o tergiversación de la realidad social que tienen como referente. Desarrollar ese supuesto, o hipótesis, significa, por una parte, asumir la necesidad y licitud del ineludible pluralismo informativo, pero, por otra, exige analizar, interpretar y criticar tanto los intereses que rigen la trasgresión como la lógica y la retórica que domina la conformación de los propios discursos con la finalidad de poner al descubierto el alcance de dicha trasgresión y, sobre todo, las derivaciones que tienen o pretenden tener en la forma de pensar y actuar de los consumidores en cuanto agentes sociales y, al mismo tiempo, destinatarios de los discursos.

De Moraes (2008) introduce su trabajo sobre la “sociedad mediatizada” con un texto de Kapuscinski en el que afirma: “Estamos viviendo dos historias distintas: la de verdad y la creada por los medios de comunicación. La paradoja, el drama y el peligro están en el hecho de que conocemos cada vez más la historia creada por los medios de comunicación y no la de verdad”. Sin duda alguna, el contenido y mensaje de dicho texto constituye la lúcida constatación y la valiente denuncia de la dinámica actual del sistema de la comunicación mediática. Al mismo tiempo, nos traslada a los resultados, a los efectos de esa dinámica mediática, pero, sobre todo, nos invita u obliga a investigar las causas de lo que se presenta como efecto. Es decir, plantea la exigencia de profundizar en la realidad de verdad, en la historia de verdad, en las trasgresiones de la misma, en la construcción de los discursos televisivos y, especialmente, en la complejidad de los procesos de producción de los artefactos textuales que los medios construyen con el interés prioritario de presentar y propalar una forma de realidad que alberga el propósito primordial de proponer y reforzar un modelo de sociedad imperante regida por los valores e ideología del capitalismo consumista (Marinas, 2001; Ritzer, 2007; Lipovetsky, 2008).

La primera cuestión que se ha de afrontar es, pues, la delimitación de la realidad que constituye el referente de los discursos mediáticos y que, debido a la modalidad socio-histórica y retórico-semiótica de la construcción empleada por los responsables de los discursos informativos, aparece radicalmente trasgredida o tergiversada para servir a determinados intereses y eludir la responsabilidad social que tienen los informadores de comprometerse con la función de llevar a cabo la presentación de la realidad desde una perspectiva crítica y dialéctica.

No obstante, la dinámica de la sociedad actual, como la de cualquier otra época, tiene como rasgo más relevante la complejidad proveniente del conjunto de contradicciones y conflictos que conlleva la interacción asimétrica de sus miembros debido a las diferencias que marcan, sobre todo, los desequilibrios sociales, económicos y, como derivación lógica, los comunicativos. Es decir, esta sociedad está fragmentada en clases sociales definidas tanto por la asimétrica posesión de recursos como por la desigualdad a la hora de participar en una dinámica social en la que existen dominantes y dominados, integrados y excluidos y, por lo mismo, es ineludible el conflicto en busca de igualdad y justicia.

A pesar de esa complejidad, los discursos mediáticos informativos, el reportaje entre ellos, que, en cierto modo, constituyen una modalidad de conformar la “historia del presente” (Cruz, 2000, 2008), han optado, frente a otros posibles paradigmas historiográficos (Fontana, 1993; Cruz, 2008) por el paradigma evenemencialista o positivista (Le Goff, Nora, 1980) como el más eficaz para presentar e inculcar los intereses de los dueños de los medios ya que, sin duda, puede comprenderse como el sustrato que define y dirige el proceso de la construcción de la realidad social. No es posible, pues, analizar este paradigma de modo correcto si únicamente enumeramos los rasgos que lo caracterizan. Antes bien, hemos de contextualizarlo teniendo en cuenta las fuerzas que lo determinan, los intereses a los que responden y, además, aludiendo a los paradigmas a los que se enfrenta o, simplemente, deja de lado al recurrir a otro de rasgos y exigencias diferentes.

La historiografía de carácter evenemencial y presencialista que desarrollan los investigadores de ámbitos diversos responden a la estructura y dinámica que, basada en los principios del neoliberalismo, definen la sociedad contemporánea y, al mismo tiempo, se conforma ideológicamente como pensamiento único (Chomsky y Ramonet, 1995: 55-98) del que, sin duda, la investigación histórica y las obras y relatos históricos son una parcela importante. Precisamente por eso, dicho modelo incide en conceder relevancia a la individualidad como parámetro significativo con respecto a los protagonistas de la historia, a los hechos seleccionados y la explicación de los mismos. Al mismo tiempo, se elude recurrir a la complejidad, interacción de factores, a la hora de desarrollar las causas y extraer las consecuencias; finalmente, la tendencia fundamental de este paradigma se reduce normalmente a la descripción frente a la lógica exigencia de la interpretación que la historia, como toda ciencia social, ha de tener entre sus objetivos primordiales.

Este planteamiento contrasta con el de los paradigmas que podemos denominar dialécticos o críticos, vigentes en otro contexto social y científico, partidarios de que las construcciones de la historia que proponen como formas de interpretar la realidad histórica que asumen como objeto de estudio vienen caracterizadas por la complejidad que define la interrelación de factores sociales, económicos, políticos e ideológico-culturales con la finalidad de profundizar en las razones, causas, que subyacen a los acontecimientos que se pretende no sólo enumerar o analizar sino, básicamente, interpretar intentando superar en todo momento la nueva mirada superficial que pretende únicamente conceder relevancia a hechos y situaciones o personajes al margen de los supuestos de su producción.

3. El reportaje televisivo y el tratamiento de la realidad

El reportaje televisivo está considerado una de las modalidades más completas del periodismo audiovisual en tanto en cuanto se fundamenta en la ampliación de la noticia, lo que comporta profundidad, variedad y conocimiento. Como el resto de

modalidades discursivas de la información audiovisual, el reportaje está sometido, como podremos constatar en el análisis posterior, a un permanente proceso de transformación. Una transformación que se ha hecho más patente, sobretodo, en el formato más corto, es decir, en el reportaje que encontrábamos dentro de los informativos diarios y, sobretodo, de los macrocontenedores multiformato que son los magazines televisivos, aunque en los formatos más extensos también encontramos rastros de estas transformaciones, una parte de las cuales están relacionadas, fundamentalmente, con la banalización de la información televisiva, con la trivialización de los contenidos, que se proyecta, sobretodo, en la selección temática y, por extensión, en la selección de las voces, lo que afecta, fundamentalmente, al enfoque del reportaje.

Ahora bien, la permanente mutabilidad es una característica de los géneros discursivos. En este sentido, las transformaciones a que nos referimos por lo que respecta al reportaje de actualidad no serían tanto en los aspectos formales como en los contenidos. Es más, desde el punto de vista formal, la mayor parte de propuestas se asemejan, utilizan recursos similares de realización, adoptan el ritmo ágil y el tono del informativo de actualidad. De esta manera, se produce un mimetismo formal que confunde al espectador no especializado. Incluso, este fenómeno se produce en las autopromociones y avances de contenidos. Por el contrario, cuando analizamos la agenda de contenidos es cuando constatamos que es aquí en donde se han producido las mayores transformaciones. Este fenómeno, que es genérico en los relatos de hechos, y de forma evidente en los noticieros diarios (Ramonet, 1998), ha condicionado la televisión de las últimas décadas y está relacionado con el proceso de penetración de las leyes del espectáculo, la espectacularización de la información, que se ha apoderado del rigor en el tratamiento y de las exigencias de la información.

Hechas estas consideraciones, hay que partir de la base de que el reportaje televisivo es, en primer lugar, un relato de hechos (González Requena, 1989), una narración de hechos informativos (Herrerros, 1992). Entre los principales rasgos del género están la «actualidad, diversidad, originalidad y narración» (Bandrés, García Aviles, Pérez y Pérez, 2000). Por lo que respecta a la actualidad, esta se aleja de la noción de inmediatez, más propia de la noticia, para ganar en profundidad, que es otro de los rasgos del género. Profundidad y criterio, como apunta J. Vilalta (2006a: 24). Precisamente, la profundidad, y con mucha frecuencia el criterio, han ido desapareciendo de las modalidades discursivas que encontramos en el principal formato del relato de hechos como son las citas informativas diarias. Entre otras razones por la banalización de los contenidos, la desaparición de determinados campos de la información de las escaletas de los informativos, la reducción de la duración de las informaciones televisivas en aras de un mayor ritmo que atrape a la audiencia (mayor número de historias y más sintéticas para un mismo espacio y tiempo). En definitiva, toda una serie de transformaciones (sutiles algunas y evidentes otras que para el espectador suelen pasar desapercibidas) que van más allá de la expresión infotainment, (infoentretenimiento), aunque el término puede ser útil para sintetizar todas estos cambios. Ante este panorama, el reportaje emerge como una alternativa para profundizar y narrar de forma original, para ir más allá del vuelo superficial que se ha convertido la cita informativa diaria. Como señala J. Vilalta (2006a: 33), «Se trata precisamente de esto, de mirar más allá de las apariencias. Esto al statu quo no le interesa. El poder quiere que nos acerquemos a retratar, pero no a interrogar: ocúpense de las inauguraciones, pero no de las disfunciones. Esto es la mirada inteligente que buscamos».

Pero además de todo esto, queremos remarcar la aportación del reportaje al conocimiento. Como señala A. Sáez (1999: 115), «la comunicació és primigèniament una forma de transmissió de sabers i coneixements relacionats amb qualsevol dimensió de l'existència». Pero el conocimiento es en la actualidad un parámetro cada vez más ajeno al medio televisivo que exige ser vindicado y recuperado con urgencia. Nos referimos al conocimiento en términos de cantidad y de calidad de la información, en términos de formación, de educación, de divulgación y de denuncia. Tanto de las modalidades discursivas que se engloban bajo la denominación de reportaje televisivo, en sus distintas duraciones y enfoques, como en la de documental.

Todo ello hace a nuestro juicio que el reportaje deba ser considerado, aún a día de hoy, como uno de los géneros informativos de mayor prestancia. Su sola mención es aún sinónimo de profundidad, de actualidad, de criterio, pero también de prestigio, de seriedad, de rigor, de credibilidad y de solvencia (Cortés, 1999: 207), como bien se encargan de remarcar los departamentos de promoción y marketing de las cadenas de televisión cuando promocionan las programaciones y, en particular los espacios informativos. Ahora se trata de expulsar a los intrusos y de resituar las cosas de nuevo en su sitio.

4. La lógica de los medios

Tras las acotaciones sobre la realidad y su construcción histórico-mediática, es preciso aludir a continuación a ciertas peculiaridades del sistema actual de la comunicación e información para comprender tanto las razones como las manifestaciones de la construcción trasgresora que los medios hacen de esa realidad social compleja que hemos dibujado. Es decir, los discursos mediáticos, sea cual sea la realidad que tengan como referente, han de ser estudiados dentro de la estructura y dinámica actuales del sistema de la información y de la comunicación donde necesariamente interactúan los intereses de los dueños de la comunicación, su plasmación en las formulaciones de ideologías dominantes en la sociedad contemporánea, la peculiaridad de los procesos de producción, circulación y recepción, consumo y, de forma especial, de la particularidad de cada discurso por cuanto supone una forma específica de construir la realidad, la especificidad del medio y las normas del propio discurso.

A este respecto, la complejidad de la realidad comunicativa actual y, sobre todo, de la estructura y dinámica del sistema de la comunicación dominante en la sociedad red o era de la información (Castells, 2006) constituye, sin duda, el soporte fundamental de la construcción mediática de la realidad social. Esa complejidad alude, entre otras cuestiones, a la interacción

de los diversos factores que intervienen en la comunicación e información (económicos, sociales, políticos e ideológicos y culturales) que conducen a considerar los procesos de producción y los discursos comunicativos como fenómenos dotados de rasgos o facetas plurales entre los cuales no es precisamente irrelevante la consideración, por parte de los especialistas (Bustamante, 1999), de los productos comunicativos como mercancías generadoras de unos beneficios, como agentes de socialización y constructores de ideologías e imaginarios que moldean las formas de pensar y actuar de los receptores o consumidores de dichos productos y de los mensajes que se albergan en ellos.

Desde esa perspectiva precisamente ha de entenderse (analizarse e interpretarse) el papel de los medios de comunicación (dueños, productos y consumidores) como constructores de la realidad social, como historiadores del presente (Cruz, 2000, 2008) que conforman, de acuerdo con la lógica subyacente en la citada complejidad, un modelo de dinámica social a través de discursos, funcionales o ficcionales, de carácter informativo, formativo o de opinión, publicitario o de entretenimiento. Es decir, la realidad social, que constituye el referente de la construcción mediática, se presenta normalmente siguiendo los parámetros que marcan los intereses empresariales de los dueños de los medios, públicos y privados, en lugar de asumir las exigencias socio-informativas que conducirían a considerar, por encima de los beneficios económicos, la construcción adecuada y coherente de la realidad social que pretenden presentar.

La lógica económica y mercantil dominante en la sociedad y, por lo mismo, en la estructura y dinámica de la comunicación e información se reproduce de forma específica y con determinadas peculiaridades tanto en la selección, jerarquización y tematización de los contenidos como en la conformación retórica de los discursos que componen los formatos y programaciones de los medios que responden a los intereses de los dueños de las empresas mediáticas cada vez más interrelacionadas y constituidas en grandes conglomerados mediáticos (Bernardo, 2006; Bustamante, 2002.).

A modo de resumen, podemos citar las palabras de Ramonet (1998: 85-119) cuando caracteriza los telediarios como discursos fragmentados, espectaculares, sintéticos, acrílicos, publicitarios, dramatizados o, en forma más contundente y, sobre todo, cuando afirma (1998:108): “censura, distorsión, personalización y dramatización: estas son las cuatro plagas principales de los telediarios hollywoodiense. Estas tareas representan otros tantos tributos que hay que pagar para la conversión de la información en espectáculo, y su deriva en “culebrón”. La cascada de noticias fragmentadas produce en el telespectador extravío y confusión. Las ideologías, los valores, las creencias se debilitan. Todo parece verdadero y falso a la vez. Nada parece importante, y esto desarrolla la indiferencia y estimula el escepticismo”.

Desde nuestro punto de vista, en fin, estos serían los rasgos que definen los discursos mediáticos informativos:

1. La fragmentación de los discursos sobre la cotidianidad significa un modelo de narrar la historia de nuestro presente y aparece en manifestaciones diferentes que responden a una lógica determinada de la representación y de la construcción de la realidad social como marco global y de la cotidianidad como micro-reproducción de la misma. Es decir, los medios -con diferentes supuestos y perspectivas representacionales y constructoras- nos hacen partícipes de una realidad fragmentada desde el momento en que, por exigencias socio-mediáticas, conceden relevancia informativa únicamente a aquellos acontecimientos que consideran significativos para que los consumidores se encuentren con un modelo de sociedad, un modelo de comportamiento, una forma de pensar.
2. El proceso de producción que incluye la selección de los hechos o acontecimientos considerados relevantes informativamente, de acuerdo con los supuestos socio-historiográficos e ideológicos; la selección y tratamiento de las fuentes de información como soporte de la documentación sobre la que se fundamenta la construcción de esa cotidianidad; la decisión en torno a la jerarquización que se concede a la representación de los acontecimientos (no sólo el orden de presentación, sino también los elementos y mecanismos de relevancia empleados para la construcción de los mismos: espacio concedido, forma de tratamiento, complejidad de lenguajes, etc...) y la tematización de los contenidos que, por supuesto, supone emplear una determinada estrategia textual.
3. La representación o construcción final del texto informativo como resultado de los presupuestos historiográficos, las determinaciones socioideológicas y la retórica mediática y que viene definida actualmente por el presencialismo, la relevancia casi exclusiva del individuo-héroe frente a la colectividad, la espectacularización cercana al hiperrealismo y la ausencia de interrelaciones dialécticas en presentación de la realidad social.

5. Análisis de dos productos televisivos

Como hemos señalado, nuestro cuerpo de análisis está conformado por dos reportajes sobre un mismo tema y emitidos por dos cadenas generalistas, una privada (Cuatro) y la otra pública (La 2 de TVE). El reportaje de *Callejeros*, de Cuatro, fue emitido el 3 de diciembre de 2007, mientras que el de *Crónicas*, de La 2 de Televisión Española (TVE), salió en pantalla el 27 de abril de 2008. Se da la circunstancia que entre la emisión de un trabajo y otro, exactamente el 13 de marzo de 2008, el Tribunal Supremo dictó sentencia favorable al Ayuntamiento de Valencia con lo que le daba vía libre para la ejecución del plan de reforma del barrio del Cabanyal, un proyecto nacido en 1998 para unir la ciudad con el mar mediante la prolongación de la avenida Blasco Ibáñez a costa de seccionar los poblados marítimos en dos y de afectar más de 600 edificios de una zona declarada Bien de Interés Cultural (BIC). Durante la década en que el proyecto ha estado paralizado en los tribunales por la oposición de los vecinos afectados, el barrio ha sido objeto de un plan de degradación premeditado, como han denunciado los

vecinos y pone de manifiesto el reportaje de La 2 de TVE.

En el primer caso, la percha de actualidad es la asociación que el programa *Callejeros*, de Cuatro, establece con la historia centenaria del barrio y el hecho de alcanzar la emisión número 100. Se trata de una percha un poco forzada aunque bien es verdad que, desde hace una década, el barrio está de actualidad por las numerosas iniciativas llevadas a cabo por los vecinos agrupados en la Plataforma Salvem el Cabanyal contra el proyecto que amenaza sus casas. Por lo que respecta a la propuesta de *Crónicas*, como hemos apuntado, la sentencia del Tribunal Supremo era el argumento de actualidad aunque, muy probablemente y a tenor de las imágenes que contiene el reportaje, el rodaje se podría estar llevando a cabo desde mucho antes de conocerse la resolución judicial.

Más allá de estas consideraciones, es el análisis discursivo de ambos trabajos lo que resulta rentable para nuestro propósito. En una primera aproximación, y a partir de la propia estructura del relato, el análisis detallado de la introducción del reportaje, viene a ser en ambos casos una buena síntesis de los materiales con que se ha organizado el tejido narrativo de los dos trabajos. Así, en el caso de *Callejeros*, la introducción, que no supera los 30 segundos, está organizada a partir de una serie de frases cortas de diferentes testimonios que aparecen más adelante. Se trata de una batería de cortes de voz, una parte de los cuales aparecen sin identificar en imagen, por lo que deducimos que el quién, en este caso, no tiene ninguna relevancia, pero sí el qué. Aunque luego, cuando oímos este, comprobamos que, al menos la mitad de las intervenciones no tienen demasiado sentido ya que quedan descontextualizadas, como por ejemplo la que dice: “si esto va a ser la marabunta...”, aunque eso sí, resultan llamativas, provocadoras e incluso soeces (“...el coño de una vaca”, dice uno; “¿Qué les damos, por el culo. O qué les damos?”, dice otro). En otra línea distinta iría el último de los cortes, que es el de una señora sobre la que volveremos más tarde porque, aunque su testimonio resulte a nuestro juicio manifiestamente irrelevante (dice mirando a cámara: “Te veo diferente”), adquiere un carácter marcadamente simbólico que trasciende el relato puntual del tema abordado para convertirse en emblema de la propuesta de Cuatro en relación al género y/ o formato del reportaje, que es el objeto de nuestro análisis. En definitiva, se trata de una introducción en la que el ritmo informativo está forzado, hasta el punto de que dudamos de la eficacia comunicativa del recurso ya que, con los elementos informativos que se ofrecen difícilmente un espectador que no cuente con conocimientos previos del tema, podrá comprender el sentido de estas intervenciones. No en vano, esta introducción, va a continuación de la cabecera del espacio, un preámbulo de ritmo frenético en el que los reporteros del programa aparecen corriendo con la cámara a cuestas en una especie de carrera de relevos y/o huida hacia adelante, que no sabemos muy bien hacia donde va.

Por su parte la introducción de reportaje de *Crónicas*, a nuestro juicio más compleja e interesante, sintetiza también muy bien las características del relato posterior. De entrada su duración es mayor (unos 4 minutos en total, aunque, eso sí, separados en dos partes por un bloque publicitario de seis minutos), lo que nos sitúa en un ritmo del relato más “sosegado”, pero sin renunciar tampoco al tempo informativo. Así, en el primer tramo de la introducción podemos distinguir dos partes. Una primera en que una música lenta y evocadora de un piano nos introduce mediante unas breves pinceladas en un tiempo pasado, y otra, con una música de ritmo más ágil, de marcado acento informativo, que nos sumerge en el presente del tema abordado. Esta primera parte del relato verbo-visual se organiza mediante la concatenación de textos y de imágenes relacionadas. En este punto, el guión se refiere al Cabanyal como “Un barrio de pescadores, de artesanos, de tradiciones, donde pintaba Sorolla, donde escribía Blasco Ibáñez”. En la segunda parte de este primer bloque, una serie de testimonios, siempre identificados en imagen, van subrayando los textos seleccionados para abordar la realidad del barrio que dicen: “Existe un proyecto que amenaza, que divide el barrio, un barrio que se degrada, un barrio que quiere soluciones: El Cabanyal”. Tras la pausa publicitaria, se introduce la percha de actualidad: la sentencia del Tribunal Supremo que, a continuación, es valorada por una serie de voces representativas, tanto de los afectados, como de los vecinos del barrio, así como de otras fuentes que aportan información cualificada como un arquitecto-urbanista y el concejal de grandes proyectos del Ayuntamiento de Valencia. Tras esta batería de voces, la introducción concluye con el título: “Cabanyal, herida abierta”.

A partir de aquí, podemos establecer que nos enfrentamos a dos relatos sobre una misma porción de la realidad en los que, a pesar de que los hechos narrados son los mismos, e incluso algunas de las voces seleccionadas son coincidentes, constatamos notables diferencias. Unas diferencias que podemos agrupar en dos grandes bloques: uno que tiene que ver con el enfoque, es decir con el contenido, y otro con el tratamiento, es decir, con los aspectos formales, fundamentalmente con la realización, con el montaje.

5.1. La percepción de los hechos

Señala J. González Requena (1989: 40) que el reportaje se caracteriza por una enunciación subjetiva: el narrador, reportero o guionista organiza los elementos del relato, es decir, concede, ordena y regla el uso de la palabra. Aunque en los ejemplos seleccionados constatamos, de entrada, una diferencia importante en cuanto al papel que se le asigna al sujeto de la enunciación. Así, nos encontramos en el caso de *Callejeros* con la presencia reiterada de la reportera en imagen. Son intervenciones breves frente a la cámara, primero para introducir el tema, y más adelante para situar distintos escenarios. Se trataría del clásico argumento periodístico de manifestar, y de reiterar, que se ha estado en el lugar de los hechos. Pero lo más remarcable de este asunto es a nuestro juicio el papel que se asigna la reportera en la organización del relato a través de su voz, una voz que escuchamos permanentemente en primer plano, aunque quien la articula esté fuera de campo. Esta, junto con la cámara, se transforma en un potente instrumento de provocación, de alteración de la realidad. Si por una parte, la presencia de la cámara necesariamente comporta modificar el comportamiento, el diálogo, grabado en tiempo real entre el enunciador y el

protagonista de la enunciación, aún acentúa más esta circunstancia. Otra cuestión, no menos relevante, es el resultado en términos de cantidad y de calidad de la comunicación que arroja este dispositivo, al menos tal y como lo emplea la reportera de *Callejeros*, ya que, según nuestra opinión, el relato está repleto de diálogos vacíos de contenido, que no aportan ninguna clase de información.

Por su parte, en el reportaje de *Crónicas*, la narradora-guionista nunca aparece en pantalla. Su voz es la que conduce el relato, aunque ni en las entrevistas ni en las acciones que se muestran se insinúa o sugiere su presencia, ni en video ni en audio. Su papel sería el que González Requena (1989: 42) le asigna al narrador en el reportaje “analítico” que “se acredita así, por tanto, como el generador de lo que podríamos denominar un «orden de inteligibilidad» introductor de un determinado punto de vista narrativo en la estructura del relato”.

En este sentido, hay a nuestro juicio en *Callejeros* un simulacro de mediación por parte del narrador- reportero- guionista, pero no una mediación verdadera, completa, ya que esta se limita a una intervención que no persigue trasladar un esquema de aquello más relevante para superar la complejidad del tema. Como si a penas iniciado el relato y, tras situar el tema, se renunciara a aplicar el estatuto de mediador entre los hechos narrados y los destinatarios del discurso informativo, que es como lo describe González Requena (1989). En cambio, el trabajo llevado a cabo por la guionista de “Cabanyal, herida abierta” es a nuestro juicio, un claro ejemplo de mediación en tanto en cuenta traduce la complejidad del tema abordado a un relato sintético, coherente y con sentido.

El carácter polifónico de la enunciación en el que se multiplican las voces que toman la palabra es otro de los rasgos distintivos del género del reportaje. En este sentido, nos encontramos con dos trabajos caracterizados por contener una relación de fuentes considerable, justificada, en primera instancia, por la duración del relato (alrededor de 40-45 minutos en ambos casos), lo que, en principio, aporta riqueza y pluralidad; pero también porque hay una evidente voluntad de ceder la palabra a las partes implicadas, fundamentalmente a los actores de los hechos (ayuntamiento, colectivo de afectados, vecinos del barrio) pero también a aquellos que pueden aportar información relevante como es el caso de los testimonios del arquitecto y del geógrafo urbano. Pero más allá del parámetro cuantitativo, hay que detenerse en la solvencia de las fuentes, en su calidad, en la medida en que están documentadas, bien porque disponen de información relevante, o bien porque se trata de personas implicadas en los hechos, como son los testimonios de los afectados. En síntesis, son voces que aportan profundidad y conocimiento al tema. En nuestro análisis, fundamentalmente, lo que encontramos son dos tratamientos distintos de las voces. Así, en *Callejeros* se mezclan dos clases de testimonios: aquellos que aportan información solvente, con aquellos vacíos de contenido, irrelevantes, con lo que muchos de ellos quedan desacreditados como voces del relato. Ya nos indica González Requena (1989) que no todas las voces poseen el mismo nivel, aunque aquí, el problema, a nuestro juicio es que las voces que calificamos de solventes son minoritarias frente a las voces irrelevantes. En cambio, en *Crónicas*, todos los testimonios se sitúan en un nivel similar, independientemente del grado de representatividad o de la cantidad de información que aporten.

Más allá de esta consideración de tipo general, por lo que respecta a *Callejeros* encontramos fuentes coincidentes con las empleadas en *Crónicas*, probablemente sugeridas desde los mismos ámbitos. Además, constatamos, una gran cantidad de testimonios cuya aportación tergiversa, a nuestro juicio, el enfoque del relato. Es el caso por ejemplo de aquellos que aparecen almorzando o jugando a las cartas en uno de los bares del barrio. Se interviene sobre la calidad de los bocadillos, sobre el juego de cartas y sobre la cifra de carajillos que se sirven al día, pero con ninguno de ellos se aborda el tema del reportaje. O el de la pareja que a las puertas del mercado bailan para la cámara y, tras manifestar los felices que son y la fecundidad de su relación, el marido nos desvela, con la voz entrecortada por la risa, el tamaño del sexo de su esposa. Pero el gran “hallazgo” del equipo de *Callejeros* es el de una señora que camina por las inmediaciones del mercado que llama la atención, primero, por el excesivo maquillaje de color azul de sus ojos y, después, por su peculiar forma de expresarse. Su testimonio, al que se le dedican dos minutos en el relato, no aporta nada al tema pero su importancia en términos simbólicos es considerable. Y su rendimiento en términos de audiencia, aún mayor. Tan sólo hay que recorrer la red y detenernos en youtube para ver el éxito del personaje. Como ha escrito recientemente Gérard Imbert, “la televisión ha llegado a ser un mundo de relaciones “líquidas” (Bauman) donde se diluyen las categorías, en particular las que fundan la representación moderna –realidad versus ficción– con inquietantes derivas hacia lo grotesco. De ahí la moda de lo friki como estética de la deformación, atracción hacia lo cutre, lo estrafalario, fascinación por lo monstruoso (*freak* en inglés)”. [1]

Como contrapunto a estos testimonios, los miembros de la Plataforma Salvem el Cabanyal no aparecen hasta el minuto 27, aproximadamente. Hay que recordar que esta plataforma ha llevado la iniciativa en la defensa de los intereses de los afectados, tanto en el ámbito judicial como en el social. Además, ha sido portavoz del punto de vista de muchos vecinos, no solo del barrio sino de la ciudad de Valencia, contrarios al proyecto del prolongar la avenida Blasco Ibáñez, y partidarios de la recuperación de la zona, por lo que la importancia y la relevancia de su testimonio están, a nuestro juicio, fuera de toda duda. Tras dar a conocer su punto de vista, en una frase se alude a la negativa del Ayuntamiento de la ciudad a conceder una entrevista, zanjando así la cuestión. Como si no hubiesen técnicos capaces de explicar y argumentar el plan, ni partidos políticos, además del que gobierna, en el consistorio de la ciudad cuyo testimonio no sea relevante para el tema. Más allá de que el concejal responsable del proyecto se niegue a dar explicaciones, no sabemos si porque no estaba dispuesto a hacerlas hasta que se hiciese pública la sentencia o porque quien solicita su testimonio es un equipo de Cuatro, cadena cuya adscripción ideológica no es, probablemente, del gusto del edil. En cambio, su testimonio si que está presente en el reportaje de *Crónicas*.

Si en el trabajo de *Crónicas*, la selección de voces parece ser el resultado de un riguroso y completo proceso de documentación previo y de una elección representativa y ajustada a los aspectos formales del relato, en cambio, en el reportaje de *Callejeros*

este proceso parece inconcluso puesto que, por una parte, encontramos voces coincidentes, sugeridas por las mismas fuentes, como sería el caso de la Plataforma Salvem el Cabanyal, según nos han confirmado al interesarnos por los procesos de producción de ambos trabajos; y, por otra, no hallamos más que testimonios sin relevancia para el tema abordado. Como si una parte importante del proceso de producción se hubiese llevado a cabo de forma improvisada y durante la semana en que se llevó a cabo el rodaje hubiesen actuado como los cazadores que salen al monte cuando se levanta la veda a ver qué encuentran. Una situación similar la constatamos en las descripciones de las condiciones en que viven las familias que surgen en el relato. En este caso, más allá del estado de las viviendas y de los servicios con que cuentan estas, la cámara se muestra más interesada en los restos de suciedad de los sanitarios que en otras cuestiones, como si en el fondo del váter se encontrase la solución a algún enigma.

5.2. La estructura narratológica

Desde el punto de vista del esquema narratológico, por lo que respecta a *Callejeros*, nos encontramos con un relato desestructurado, que no parece responder a un esquema de trabajo previo, sino que parece el fruto casual de una especie de safari televisivo en que cada día se sale a la calle a ver qué personajes y que situaciones caen en la red que tienden el equipo de reporteros. Pero es más, tampoco parece que haya pretensión de organizar un relato coherente en el proceso de montaje, en donde, como sabemos, se lleva a cabo la última fase de la organización discursiva, un momento en el que aún se está a tiempo de descartar aquello que distorsiona la idea inicial, lo que corrobora que este propósito no es otro que el de ofrecer, como en una especie de desplegable, una galería de personajes en su propio hábitat cuanto más sorprendentes, insólitos y curiosos, mejor. En este sentido, es bien significativo el hecho de que el relato concluya si más, sin una resolución del tema, sin una conclusión, que es uno de los elementos característicos de la estructura del reportaje.

Por el contrario, el esquema de *Crónicas* se ciñe a la estructura clásica del género. A la ya aludida entrada o presentación, hay que añadir el desarrollo del tema en el cuerpo y el cierre o resolución. Precisamente, en el cierre de “Cabanyal, herida abierta” se aborda la situación de los afectados por el plan urbanístico desde una perspectiva moral, una vez constatado que los efectos de dicha actuación no se pueden entender en términos racionales. Así, se establece un paralelismo entre la manifestación de la lucha de los “expropiables”, agrupados en la Plataforma Salvem el Cabanyal, y los participantes en una procesión marinera, entre los que se encuentra, detrás de unas gafas oscuras, el concejal de grandes proyectos que es quien personifica la voz del Ayuntamiento de Valencia.

Pero es en la parte central del reportaje, en el cuerpo, en donde encontramos la mayor parte de elementos de análisis, sobretodo, aquellos que contribuyen a dar coherencia al relato. Así, en primer lugar, constatamos un reiterado interés por vincular el presente del barrio con su pasado, es decir, en el relato se concede una importancia notable a los antecedentes, a la historia, tanto la de los grandes nombres (Joaquín Sorolla, Vicente Blasco Ibáñez, etc) como a las de las personas anónimas. Una estrategia discursiva que se lleva a cabo, tanto a través de los testimonios (el pintor que aún acude a pintar a la playa como lo hacía Sorolla), como a través de las propias imágenes. Por otra parte, hay un permanente propósito de mostrar la compleja red social que configura el barrio a través de individuos concretos, tanto desde el punto de vista urbanístico (arquitecto), como económico (mercado), artesano (calafate), festivo (fallas y semana santa) y cultural (teatro La Estrella). Pero, sobretodo, lo que resulta más importante es el hecho de que constatamos un interés especial por el detalle, por el dato periodístico, gracias al cual se pone en evidencia una realidad que en el caso de *Callejeros* resulta confusa, como es la política que lleva a cabo la empresa mixta Cabañal 2010. Una estrategia que consiste en adquirir viviendas, la mayor parte de las cuales no cuentan con los servicios básicos, y ofrecerlas en alquileres simbólicos a familias marginales y desestructuradas con el fin de acelerar la degradación del barrio. Curiosamente, aunque el reportaje de *Callejeros* describe a algunas de estas familias y sus viviendas, nunca llega a profundizar en las causas del origen de estas situaciones.

5.3. Los aspectos formales del relato

Por lo que se refiere a la realización de los trabajos analizados, hay una cuestión de estilo que a nuestro juicio condiciona sobremedida el relato posterior. Si *Callejeros* está elaborado con cámara al hombro, *Crónicas* recurre a un tratamiento más clásico, tanto para las entrevistas como para la captación de recursos de imagen, mayoritariamente grabados con trípode, aunque sin renunciar a la cámara al hombro cuando la acción así lo justifica. Hay, por tanto, un afán en *Callejeros* de utilizar una retórica audiovisual más actual, más acorde con los lenguajes contemporáneos, asunto sobre el que, en principio, no habría nada que objetar. El problema a nuestro juicio es que este recurso imprime un ritmo al relato que lo vuelve ininteligible en muchos momentos. No podemos olvidar que el espectador necesita tiempo para procesar la información icónica y verbal. Pero es que, además, este flujo electrónico, con frecuencia, está vacío de contenido o, en su defecto, contiene una información dispersa, que no responde al propósito inicial del reportaje, lo que acentúa aún más el desconcierto del espectador que no tiene tiempo para reflexionar sobre el contenido o la ausencia de la comunicación. Este es apabullado tras una serie de estímulos visuales y verbales que lo atrapan al inicio y no lo sueltan hasta el final, pausa publicitaria incluida, por lo que estaríamos ante una comunicación fraudulenta, en la medida en que hay unas expectativas informativas que se usan como reclamo que luego no son satisfechas, circunstancia que el espectador difícilmente llega a darse cuenta, a no ser que se vuelva a visionar con sentido crítico.

Por otra parte, este ritmo frenético comporta, paradójicamente, una gramática audiovisual menos compleja y rica ya que se realiza fundamentalmente mediante planos secuencia. Por el contrario, en *Crónicas* intuimos en este campo los resultados de

una cierta planificación. Así, encontramos recursos tan variados como son los montajes en paralelo (el desfile de los miembros de la Plataforma del Cabanyal por las calles para pintar en los muros de las casas vacías, con el desfile de una de las bandas que desfilan por las mismas calles durante la semana santa, todo ello montado sobre un fondo musical de cornetas y tambores). También son interesantes los encadenados que acercan el tiempo pasado con el presente y a la inversa (por ejemplo el que funde la imagen de una barca de pesca de una de las fotos de archivo y una escultura reciente que existe en el paseo marítimo de Valencia que representa un velero). Todo ello, más allá de cualquier valoración más o menos subjetiva, nos parece relevante en la medida en que presupone una puesta en escena planificada y, por tanto, reflexionada y valorada previamente, lo que no es más que la prueba de la mediación.

5.4. Algunas claves para la interpretación

Tras los análisis, es preciso establecer algunas pautas para la interpretación que, como es lógico, surgen como el resultado de interrelacionar el conjunto de elementos de estudio que hemos planteado con la finalidad de enmarcar los resultados obtenidos con las lógicas patentes o latentes. En estas acotaciones finales se aludirá, pues, a las cuestiones más relevantes para establecer la interpretación crítico-dialéctica, es decir, la presencia, ausencia o trasgresión de elementos contextuales y la lógica narrativa como plasmación del modelo de representación de la realidad.

Una de las cuestiones más importantes es la que se refiere a la presencia o ausencia de los elementos que han de conformar la contextualización. En primer lugar, conviene aludir a la información previa que ha de llevarse a cabo por parte de los autores de los reportajes al inicio del proceso de producción. Cuestión que, en este caso, tienen una doble dimensión. Primero, la que hace referencia a la peculiaridad urbana y, especialmente, arquitectónica del barrio y, sobre todo, la identidad social, cultural y antropológica resultado de un largo proceso histórico. En segundo lugar, este barrio, como se ha subrayado al principio, está protagonizando una reivindicación colectiva frente a una actuación urbanística guiada por la especulación de las constructoras avaladas y apoyadas explícitamente por las autoridades municipales y autonómicas que, en ningún caso, puede ser olvidado o tratado anecdóticamente en los discursos mediático-televisivos porque semejante actitud significa una peligrosa trasgresión de la realidad social conflictiva que define en el momento actual la dinámica social del barrio.

Una segunda pauta para comprobar los elementos de contextualización surge del análisis de la puesta en escena de cada uno de los reportajes que es, sin duda, la mejor muestra de la perspectiva o punto de vista que rige la conformación de los discursos en cuanto representaciones de la realidad, y que someramente ha sido resumida en el párrafo anterior: la lógica argumental que subyace a la estructura del relato audiovisual; la elaboración y desarrollo de la trama y las dimensiones o parámetros con los que definen los personajes, las acciones e interacciones que se les atribuye en el discurso y, finalmente, a los espacios y tiempos de la situación narrativo-comunicativa.

El análisis de los dos reportajes desde las pautas marcadas en los párrafos anteriores permite establecer un parangón que saca a la luz no pocas diferencias con respecto a las perspectivas que guían sus construcciones y definen la puesta en escena así como la producción de sentido por parte de los telespectadores. En efecto, el reportaje de la Cuatro prescinde de la historia arquitectónica-urbanística y, por lo mismo, aunque aluda en reiteradas ocasiones a la declaración del Cabanyal como espacio patrimonial protegido, no presenta pruebas al respecto, sino más bien únicamente de su deterioro (quien lo ve se convence de la imposibilidad de salvarlo y restaurarlo); tampoco concede relevancia al proceso de creación de la identidad socio-cultural y, menos aún, a la consolidación como comunidad reivindicativa que lucha de forma estructurada, fundamentada y solidaria a través de asociaciones y plataformas como "Salvem el Cabanyal" en contra de la actuación destructora del Ayuntamiento de Valencia y las inmobiliarias que pretenden beneficiarse del plan de destrucción del barrio.

En conexión, o como consecuencia de esa deficiente información, la estructura argumentativa que presenta el reportaje como relato de las acciones de unos actantes o personajes es no sólo débil y carente de rigor, sino que, por la forma de representar la realidad, se puede deducir una gran contradicción que, a nuestro entender, es fruto de una grave trasgresión de la realidad, hasta el punto de que, si bien es cierto que el reportaje se presenta como un intento de hacer llegar al telespectador la situación dramática de un barrio condenado a degradarse y morir, ese enunciado se va desdibujando y caminando hacia la ocultación de las reivindicaciones. De hecho, en lugar de resaltar los contenidos de los manifiestos, los argumentos de los agentes colectivos de la protesta y resistencia, las voces de los expertos y la identificación de los responsables de la acción destructora, el relato deriva hacia una presentación fragmentada de individualidades efectistas sin representación colectiva ni organizativa, por lo que se corre el riesgo de producir en el telespectador el rechazo a las reivindicaciones ante la contemplación del deterioro espectacularizado de espacios y personas extravagantes carentes, casi siempre, de raíces histórico-antropológicas en el propio barrio del Cabanyal.

El reportaje de La 2, que parte de la documentación adecuada y los medios necesarios, puede valorarse como un intento de representar la realidad a través de una construcción regida por una lógica informativa construida a través de un relato que responde a la exigencia de establecer una argumentación verosímil fundamentada en los tres ejes siguientes:

Primero, la historia en la que se soporta la identidad y justifica la reivindicación: el Cabanyal, según los titulares iniciales es, o ha sido, un barrio de pescadores, de artesanos, donde pintaba Sorolla y donde escribía Blasco Ibáñez en el que, además, se acumula un patrimonio urbanístico y arquitectónico que ha merecido la declaración de "bien de interés cultural", espacio, pues, social, económico y cultural consolidado. En segundo lugar, la cohesión y coherencia social y solidaria de una comunidad que

se organiza para defender su identidad y denunciar la irracionalidad de poderes políticos y económicos que prescinden y traicionan, por intereses especulativos, el patrimonio social y cultural que significa el Cabanyal. En último lugar, la estructura narratológica que pone en evidencia los auténticos actantes y personajes colectivos que están interviniendo en este conflicto: plataformas y especialistas frente a instituciones políticas y agentes inmobiliarios; los primeros como representantes de la defensa de valores e identidades, los segundos como responsables del desastre y la especulación; los primeros, protagonizando acciones cargadas de razón, los segundos, en cambio, cargados únicamente de poder. Las individualidades, personas y espacios, están perfectamente contextualizadas, son ejemplos reales o virtuales (planos) para ilustrar la línea argumental y conducir al espectador a una reflexión crítica y no persuasiva y espectacular.

6. Bibliografía

- Abril, G (2007): *Análisis crítico de textos audiovisuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Artero, M. (2004): *El guión en el reportaje informativo*. Madrid: IORTV.
- Bandrés, E.; García, José A.; Pérez, G. y Pérez, Javier (2000): *El periodismo en la televisión digital*. Barcelona: Paidós.
- Barroso, J. (1989): *Introducción a la realización televisiva*. Madrid: IORTV.
- (1992): *Proceso de la información de actualidad en televisión*. Madrid: IORTV.
- (1994): *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*. Madrid: IORTV. U.D. 133.
- Berger, L.; Luckmann, Th. (1995): *La construcción de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bernardo, J. M. (2006): *El sistema de la comunicación mediática*. De la comunicación interpersonal a la comunicación global. Valencia: Tirant Lo Blanc.
- Bernardo, J. M.; Gavalda, J.; Pellisser, N. (coord.) (2003): *El debate sobre la cultura de la imagen*. Valencia: Nau Llibres.
- Bourdieu, P. (1997): *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bunge, M. (2006): *A la caza de la realidad. Controversia sobre el realismo*. Barcelona: Gedisa.
- Burguet, F. (1997): *Construir les notícies*. Barcelona: Dèria.
- Bustamante, E. (1999): *La televisión económica*. Ed. Gedisa: Madrid.
- (coord.) (2002): *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona: Gedisa.
- Castells, M. (ed.) (2006): *La sociedad red: Una visión global*. Madrid: Alianza.
- Castillo, J. M. (2004): *Televisión y lenguaje audiovisual*. Madrid. IORTV.
- Cebrián Herrero. M. (1992): *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid. Ciencia 3.
- Colom, R. (2006): *La industria de la televisión*. Barcelona: UOC
- Cortés, J.A. (1999): *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión*. Pamplona: Eunsa.
- De Moraes, D. (coord) (2007): *Sociedad Mediatizada*. Barcelona: Gedisa.
- Contreras, J. M.; Palacio. (2001): *La programación televisiva*. Madrid: Síntesis.
- Cruz, M. (2000): "Imposible futuro (un ejercicio de la filosofía de la historia)". En VV. AA. *La filosofía hoy*. Barcelona: Crítica, p.327-337.
- (2008): *Filosofía de la historia*. Madrid: Alianza.
- Díaz Nosty, B. (2005): *El déficit mediático. Donde España no converge con Europa*. Barcelona: Bosch.
- Diezhandino, M. P. (2007): *Periodismo y poder*. Madrid: Pearson.
- Fernández Díaz, F. y Martínez Abadía, J. (1999): *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.

- Fontana, J. (1982): *Historia, análisis del del pasado y proyecto social*. Barcelona: Crítica.
- (1993): *La història després de la historia*. Barcelona: Eumo.
- González Requena, J. (1989): *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal.
- (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Lacalle, CH. (2001): *El espectador televisivo*. Barcelona: Gedisa.
- Le Goff, J.; Nora, P. (dir) (1980): *Hacer la historia*. 3 vols. Barcelona: Laia.
- Lipovetsky, G. (2007): *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.
- Marinas, J. M. (2001): *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: Machado libros.
- Millà, R. (2000): *La realitat en directe*. Barcelona: Pòrtic.
- Moleiro, H. (2006): *Al margen de la agenda. Noticias, discriminación y exclusión*. Buenos Aires: FCE.
- Muñoz, B. (2005): *La cultura global*. Madrid: Pearson.
- Palacio, M. y Contreras, J.M. (2001): *La programación de televisión*. Madrid: Síntesis.
- Quirós, F.; Sierra, F. (dir.) (2001): *Crítica de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura*. Sevilla: CS.
- Prosper, J. y López Catalán, C.J. (1998): *Elaboración de noticias y reportajes audiovisuales*. Valencia: CEU San Pablo.
- Ramonet, I. (1998): *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate.
- Ritzer, G. (2006): *La globalización de la nada*. Madrid: Popular.
- Sáez, Albert (1999): *De la representació a la realitat*. Barcelona: Dèria.
- Silvestrote, R. (1994): *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Soler, Ll. (1998): *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: Cims.
- Touraine, A. (2005): *Un nuevo paradigma. Para comprender el mundo de hoy*. Barcelona: Paidós.
- Tresserras, M. (2005): *La ciutat del risc*. Barcelona: Trípodos.
- Úbeda, J. (1992): *Reportatge a TV: el model americà*. Barcelona: Íxia.
- Vaca Berdayes, R. (1997): *Quién manda en el mando*. Visor: Madrid.
- Vilalta, J. (2006a): *El espíritu del reportaje*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Vilalta, J. (2006b): *El reportero en acción. Noticia, reportaje y documental en televisión*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Vilar, P. (1980): *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Barcelona: Crítica
- Watier, P. (1996): *La sociologie et les représentations de l'activité sociale*. París: M. Klincksieck.
- Wolf, M. (1984): *Sciologías de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- York, I. (1991): *Principios básicos del reportaje televisivo*. Madrid: IORTV.
- VV.AA. (1999): *Darrera la càmera. Quinze anys de 30 minuts 1984-1999*. Barcelona: Pòrtic.

7. Nota

[1] "Bienvenidos al desierto de lo hiperreal", artículo publicado en *El País*, el 1 de noviembre de 2008.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

Bernardo et al (2009): La transgresión de la realidad en el reportaje televisivo. El tratamiento del caso “El Cabanyal”. RLCS, Revista Latina de Comunicación Social, 64, páginas 328 a 340. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el ____ de _____ de 2_____, de http://www.revistalatinacs.org/09/art/27_826_50_ULEPICC_06/Bernardo_et_al.html
DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-826-328-340