



## Trabajo Fin de Grado

La docuficción:  
El límite entre el periodismo y la ficción.  
El caso “Grupo 2: Homicidios”

Docufiction:  
The line between journalism and fiction.  
The case of “Grupo 2: Homicidios”

Autora:

Silvia Romeo Cuevas

Directora:

Dra. Maite Gobantes Bilbao

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza

Curso 2018- 2019

## ÍNDICE

1. <i>Introducción</i> .....	1
2. <i>Aproximación teórica al concepto de docuficción</i> .....	2
2.1 La docuficción como género fronterizo.....	2
2.2 Evolución de la docuficción en España y el mundo.....	5
2.3 La docuficción y la ética periodística: ‘el debate’ .....	8
2.4 Confusión terminológica: diferencias entre docuficción, docudrama, falso documental y autoficción.....	10
3. <i>Temáticas principales de la docuficción en la televisión postmoderna</i> .....	13
3.1 La recuperación de lo histórico.....	13
3.2 La representación de la violencia.....	16
4. <i>Elementos de la gramática audiovisual</i> .....	23
4.1 Estructura: tiempos narrativos.....	23
4.2 Trama y conflicto.....	25
4.3 Los agentes del relato.....	26
4.4 Montaje.....	28
5. <i>Caso práctico: Grupo 2, Homicidios</i> .....	30
5.1 Contextualización.....	30
5.2 Episodios y audiencias.....	31
5.3 Análisis de “Crimen de Caspe”.....	32
5.4 Análisis de “Quini, historia de un secuestro”.....	37
5.5 Análisis de “Premonición”.....	43
6. <i>Conclusiones</i> .....	48
7. <i>Bibliografía</i> .....	50

## **1. INTRODUCCIÓN**

La docuficción es un *género nuevo* en el panorama audiovisual y del que es difícil encontrar información recopilada. Con este proyecto se pretende mostrar la docuficción desde un punto de vista completo, que podría ser ampliado en futuros estudios.

Además de por su presencia cada vez mayor en medios de comunicación, la docuficción merece ser estudiada por la ignorancia y el desconcierto que gira a su alrededor. En muchos casos se desconoce en qué consiste este género y cuáles son sus particularidades concretas. En muchos otros, su utilización se critica por no entender cuál es su finalidad.

Por este motivo, el capítulo primero intenta definir la docuficción de manera teórica y explicar su existencia desde el punto de vista histórico. Además, explica el debate que despierta entre los teóricos de la comunicación al compararlo con la ética periodística. También aclara la confusión de términos que existen en la actualidad, y diferencia la docuficción de otros géneros híbridos, como el falso documental o el docudrama.

El segundo capítulo explica las dos temáticas principales que la docuficción comparte con el resto de géneros en la televisión postmoderna. Además, argumenta cómo debe tratarse y cuáles son los límites que no se deben sobreponer, como ocurre con el sensacionalismo.

Finalmente, el tercer capítulo aborda los elementos clásicos que componen los contenidos audiovisuales, tales como estructura, tipo de narrador o montaje. Este capítulo permitirá al autor comparar cómo la docuficción se enfrenta a dichos aspectos, generalmente más próximos a la ficción, desde el marco del periodismo.

Como objeto de estudio se ha elegido “*Grupo 2: Homicidios*”: Una docuficción compuesta por seis capítulos, más uno piloto, que creó Aragón Televisión y cuyos derechos de emisión compró Cuatro, en 2016. Es un contenido que destaca por ser la primera docuficción que se ha creado en Aragón y cuyo equipo técnico está compuesto en su mayoría por trabajadores de la Televisión Autonómica.

## **2. APROXIMACIÓN TEÓRICA AL CONCEPTO DE DOCUFICCIÓN**

Para comenzar el estudio, se va a realizar una recopilación teórica de información citada de expertos de la comunicación, que sirva como manual para comprender la docuficción como género audiovisual. Este marco teórico marcará las bases del análisis posterior y podrá ser actualizado en estudios futuros.

### **2.1 La docuficción como género fronterizo**

La docuficción es, como su propio nombre sugiere, un género limítrofe entre el documental y la ficción. El objetivo de este género es construir un relato verosímil de la realidad y, para ello, introduce elementos irreales o ficticios que ayudan a reforzar la verosimilitud de la narración. El ejemplo más común es la mezcla de testimonios reales de personas logrados mediante entrevistas, sobre la situación que se quiere reflejar, con la interpretación de esos hechos por actores. De esta forma, se consigue plasmar un hecho ya ocurrido con la veracidad característica de un documental y la representación guionizada propia de la ficción. La investigadora Marcela Farré, explica que este híbrido de información y ficción se acrecienta con el paso de los años en el contexto audiovisual, como resultado de la evolución de los medios: “La ficcionalización estética redefine el género informativo, los pactos de lectura y hasta el discurso televisivo” (Farré, 1999: 18).

Generalmente, el espectador entiende la ficción y el documental como dos elementos opuestos e incompatibles. Es necesario conocer las similitudes que estos aguardan para poder entender la posibilidad de géneros híbridos como la docuficción.

La primera coincidencia entre un documental de ficción y no ficción es su proceso de producción. Ambos cuentan con una pre-producción, grabación y posproducción. Este proceso lo define Luís Deltell como guión, reconstrucción de una situación y montaje final.

Todo documental y toda ficción comienzan con una fase de pre-producción. “El guión previo exige que el director escoja a unos personajes (o entrevistados), unas situaciones y unos lugares” (Deltell, 2006: 185). Se puede decir, pues, que en toda obra audiovisual existe una selección, más o menos intencionada en función de cómo se realice el trabajo. Hasta esta etapa, y con una selección rigurosa, el documental no tiene por qué necesariamente romper con la fidelidad del relato.

La fase de grabación o reconstrucción es la que mayor debate despierta acerca de la veracidad. “Es casi imposible ir a la jungla y encontrar a una leona cazando a una cebra despistada de su manada. Pero, sin embargo, todos hemos visto esta escena en los reportajes de naturaleza” (Deltell, 2006: 185). Es importante tener en cuenta que realidad solo hay una, fugaz e interpretable, y toda grabación supondrá una reconstrucción de la misma. Por ello, en la docuficción será necesario buscar la objetividad e imparcialidad de la reconstrucción, alejándose lo máximo posible del sensacionalismo. En definitiva, limitarse a la veracidad de los hechos es un requisito ético indispensable en cualquier narración periodística. La manipulación, sostiene Deltell, es habitual en la televisión española. “No se puede hablar de sincero u objetivo cuando en un reportaje de naturaleza se finge una caza entre un lince ibérico y un conejo drogado” (Deltell, 2006: 186). Aunque lo cierto es que en la jungla los linces comen conejos, en un documental no puedes provocar que esta situación suceda. Esta limitación de la representación de la realidad, sin modificar la verosimilitud del relato, es la que trata de compensar la docuficción. Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli argumentan que la información de cualquier contenido audiovisual trabajado por periodistas no solo debe ser veraz sino, además, relevante. “La información es un bien primario, pero lo es solo si es verdadera y en algún modo esencial, mientras que toque temas relevantes, aquellos sobre los cuales es necesario decidir, tomar partido, tanto en el ámbito público como el privado” (Bettetini y Fumagalli, 2006: 21). Esta idea de información veraz y relevante podría extrapolarse a la fase de pre-producción, con la elección del tema de un documental, sea de ficción o no.

La última fase es la de montaje. Cualquier producto audiovisual termina con la colocación y ordenación de lo rodado. En esta última fase de trabajo es donde asoma la manipulación de infinidad de obras. Hasta el momento, se puede haber realizado la selección de temas y personajes de forma rigurosa y tratado información veraz e importante, desde un punto de vista objetivo, pero al final en el montaje se decide el punto de vista desde el que se va a enfocar el documental. Deltell explica que a través de la selección, ordenación y colocación de planos se puede conseguir que una idea prevalezca sobre otra.

La segunda semejanza entre el documental y la ficción es el hecho de que todos los macrogéneros y géneros discursivos comparten una suerte de contrato o pacto con el espectador. Sin embargo, el pacto que propone el cine de ficción tiene unas ‘cláusulas’

muy diferentes al que propone el cine documental. Se trata, por tanto, de diferentes tipos de contratos o pactos con el espectador.

En toda comunicación se crea un sistema de expectativas y un pacto tácito de lo que es esperable entre el emisor y receptor. “Del destinatario se espera que reconozca consecuentemente el pacto establecido, aun si es para corregirlo o cuestionarlo” (Farré, 1999: 30-31). De esta forma, el destinatario ideal sería aquel que acepta ver y conocer el relato que el enunciador le propone, considerándolo *a priori* como verdadero, y reservándose *a posteori* la verificación del mismo. Durante este proceso, por tanto, se asignan roles. Marcela Farré explica que en la comunicación la relación entre el enunciador y el destinatario es jerárquica: “Un sujeto textual posee el saber mientras que al otro le corresponde creer” (Farré, 1999: 31). De esta forma, resulta imprescindible para la comunicación que el emisor posea unos conocimientos o ideas determinados sobre un tema y que el receptor tenga interés en conocerlos y cuestionarlos, hasta determinar la veracidad de los mismos.

La credibilidad de la información es un aspecto central en la determinación del pacto. Por ello, los expertos de la comunicación distinguen los contenidos audiovisuales en dos macro géneros: realidad y ficción. La dicotomía es tan crucial que determina diferentes tipos de reglas éticas, que serán objeto de debate entre los investigadores a la hora de defender o criticar géneros híbridos como la docuficción. Esta es una cuestión que se abordará más adelante. Sin embargo, textual y estilísticamente no hay grandes distinciones. En ocasiones, un texto de ficción se puede presentar de forma lo suficientemente verosímil como para que el espectador lo considere real. La docuficción, especialmente la relacionada con casos de violencia, es ejemplo de esto. Por el contrario, una información real que trate temas más alejados a la vida cotidiana, puede ser percibida por el espectador como inverosímil y, como consecuencia, que se ponga en duda la veracidad del relato. Un ejemplo de esto son noticias relacionadas con la astronomía.

La predisposición o expectativas con las que el receptor se enfrenta a un relato serán imprescindibles para alcanzar el éxito comunicativo y estas variarán en función del género escogido por el emisor: realidad o ficción. Damián Fernández argumenta la diferencia entre realidad y ficción con el objetivo último del relato, pues para él todo texto periodístico tiene que perseguir la *racionalización*. “La racionalización es el proceso mediante el cual ponemos en cuestión lo que damos por supuesto, es decir, que el mundo no puede ser más que como es para nosotros” (Fernández, 1999: 100). Para

Damián Fernández, la principal diferencia entre pactos con el espectador reside en que, frente a un texto real, el espectador debe adquirir una postura crítica y analítica con el mundo que ya conoce, de forma que puede aprender cosas nuevas o desmentir ideas preestablecidas, y, frente a un texto ficticio, el espectador debe dejarse llevar, sin necesidad de encontrar un sentido común ni comprender aquello que se presenta como extraño.

A modo de conclusión, se puede afirmar que la hibridación de dos géneros, a priori considerados opuestos, tales como la realidad y la ficción es posible, pues en su origen mismo radican dos semejanzas que a su vez comparten el resto de subgéneros audiovisuales: el proceso de elaboración y el pacto con el espectador. Es necesario entonces, analizar cualquier contenido audiovisual desde estos dos puntos, para poder definirlo como realidad o ficción. Una vez conseguido, lo complicado es, a partir de esta idea, establecer cuáles son las limitaciones propias del género docuficción y los parámetros éticos que debe respetar. Para ello, parece necesario conocer su historia y analizar las posibles causas de su auge en la actualidad televisiva.

## **2.2 Evolución de la docuficción en España y el mundo**

En España, hasta la década de los ochenta no existía en la mayoría de las televisiones una lógica empresarial de la programación. Sin competencia, las televisiones del Estado mostraban una oferta simple, sin considerar el aspecto persuasivo de la televisión. En concreto, no es hasta 1989 cuando se producen las primeras emisiones de la televisión privada. Por este motivo, ante la existencia de solo dos canales públicos, del grupo Televisión Española, no se contemplaba como objetivo último captar y conducir la atención del público. Marcela Farré define esta época televisiva como “televisión pedagógica” donde los profesionales del medio funcionan como una suerte de maestros. Umberto Eco, por su parte, utiliza la palabra “Paleotelevisión”, término que además es utilizado por otros expertos de la comunicación, para referirse a esta etapa. Eco define la “Paleotelevisión” como una televisión: “para todos los espectadores, y que hablaba de inauguraciones presididas por ministros y procuraba que el público aprendiera solo cosas inocentes, aun a causa de decir mentiras” (Eco, 1983: 1).

Sin embargo, con el surgimiento de las televisiones privadas encuentra acomodo un nuevo concepto televisivo, la “Neotelevisión”, que rompe con el estilo pedagógico anterior. A partir de este momento, los medios comienzan a ser entendidos como

instituciones o modelos de interacción que buscan constantemente ser aprobados por los espectadores y sirven de guía para las acciones humanas. “El noticiero como institución se define precisamente por aquel reconocimiento asumido como género abocado a la información sobre un mundo exterior, real y actual” (Farré, 1999: 58). Umberto Eco destaca como principal diferencia el número, tanto de trabajadores como de emisiones: “De la Paleo Tv podía hacerse un pequeño diccionario con los nombres de los protagonistas y los títulos de las emisiones. Con la Neo Tv sería imposible” (Eco, 1983: 1). Otra de las principales características de la televisión actual es la importancia de la interacción con el espectador y la figura del presentador o protagonista. “Si antes era verosímil un conductor sabio y serio, la Neotelevisión prefiere un actante cuya modalidad central no radique tanto en saber como en poder: poder crear un lazo de confianza y hasta de complicidad intimista con el destinatario”. (Farré, 1999: 59). Se puede hablar, por tanto, de cambios en la temática, entorno, trabajadores y contenido de la televisión.

Esta concepción de la televisión como institución también ha afectado a la disolución de fronteras entre las funciones de informar y entretenir. Con la Neotelevisión surge la necesidad de adaptar los discursos a un espectador, también nuevo, capaz de asumir el carácter de verdadero de una ficción, por ejemplo cuando se recrea una noticia con actores. En esta frontera se encuentra la docuficción.

En este sentido, son muchas las estrategias que se han llevado a cabo para atraer al público y renovar la manera de contar historias, ante la necesidad de diferenciarse en un mercado cada vez más competitivo. En la década de los noventa y en los primeros años del siglo XXI, aparecen *nuevos formatos* fruto de la hibridación de géneros tales como el falso documental, el docudrama o el protagonista de este estudio: la docuficción. Estos nuevos géneros serán explicados más adelante. Además, se producirá un fenómeno de reciclado audiovisual, hasta llegar al crossmedia y transmedia.

Se podría definir, pues, la docuficción como un nuevo formato televisivo que se sitúa en la frontera entre el género de la ficción y el documental. “Los nuevos formatos son, para decirlo llanamente y a través de la praxis, una variación que se establece sobre un género dado” (Guardiola, 2012: 75). Esta variación afecta a cuestiones formales y sociales, como la adaptación del formato a la cultura del territorio, pero también a cambios en relación a la estructura y los objetivos del género en cuestión. Por ejemplo, en la ficción cada vez es más común romper con la concepción clásica del relato narrativo (presentación-nudo-desenlace) y cada vez es más recurrente la incorporación

de las características del documental en la ficción, como las entrevistas. “Acoger los estilemas y características formales del documental para elaborar una ficción es tan antiguo como el mismo documental” (Guardiola, 2012: 78). Algunos ejemplos que propone Ingrid Guardiola para defender esta idea son los falsos noticiarios de Méliès (1861- 1938), la puesta en escena de Flatherty (1988- 1951) en *Nanook el esquimal* o las ficciones de Peter Watkins (1935- ), pionero del falso documental.

El poder de la hibridación de los géneros, en general, y la docuficción en particular, tan propio de la neotelevisión, siempre busca sorprender al espectador. Este estilo, según Ingrid Guardiola, tiene su origen en la serie de la Fox COPS: “En 1994 había huelga de guionistas, lo que hizo que la serie aprovechara el formato neo-documental para poder paliar la falta de producción y de guión” (Guardiola, 2012: 86).

Por último, destaca la aparición de Internet y la invención de nuevos dispositivos tecnológicos audiovisuales en el surgimiento de este nuevo *formato*, que ya se ha convertido en algo habitual en los medios y en un atractivo para la audiencia. Gianfranco Bettetini y Armando Fumagalli justifican el nacimiento de híbridos audiovisuales con “la estrategia de la manipulación a través de la inundación”. Debido a la constante presión de los medios por llenar las parrillas de contenidos, la docuficción se puede entender como una forma de periodismo “fácil”, que tiene la obligación de ser verosímil pero no íntegramente veraz. En cuanto a dispositivos, es importante destacar la aparición de algunos ejemplos como las primeras cámaras pequeñas de vídeo digitales en los años noventa, programas de edición no lineal como Windows Movie Maker en el año 2000 o plataformas de vídeo online como Youtube (2005), Vimeo (2004) o Netflix (2011).

Finalmente, y como resultado de estas nuevas formas de concebir, producir, exhibir y difundir contenidos, los géneros han ido mutando a lo largo de las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI hasta crear *nuevos géneros* en sí mismos, con características propias. Algunos ejemplos que demuestran el auge de la docuficción son la cadena española DKiss, que televisa con regularidad docuficciones tales como “*Felices para siempre*”, “*Un asesino en el trabajo*” o “*Crímenes imperfectos*”, así como la plataforma Netflix, con la autoficción “*Niky Jam: El Ganador*”. Telecinco también emite la docuficción “*Amores que duelen*”. En España, además, se encuentra “*Grupo 2: Homicidios*”, una docuficción grabada por Aragón Tv que se utilizará como objeto de estudio en este trabajo.

### **2.3 La docuficción y la ética periodística: ‘el debate’**

La docuficción es un género que a menudo suscita debate entre los expertos de la comunicación, especialmente en relación a la ética periodística. Los principales aspectos que se cuestionan son: el sensacionalismo, la veracidad y la objetividad.

El origen del sensacionalismo, como concepto, se encuentra en la prensa amarilla que nació en Estados Unidos a través de los modelos del diario “*The World*” de Joseph Pulitzer, que empezó a publicarse en 1886, y del “*San Francisco Examiner*”, desde la dirección de William Hearst en 1887. Para el investigador Damián Fernández, el sensacionalismo, sin embargo, no es algo relacionado con un tipo de prensa sino con el modo de cubrir las informaciones. En este sentido, está ligado a una carencia de recursos narrativos y a emplear una metodología que impide la reflexión del espectador.

El sensacionalismo, como revela la etimología de la palabra, busca despertar sensaciones en el receptor. “Es la modalidad periodística (y discursiva por tanto) que busca generar sensaciones -no raciocinios- con la información noticiosa [...]. Los fines de tal modalidad son económico comerciales o económico políticos” (Torrico, 2000: 4). Se puede afirmar que el sensacionalismo es una característica intrínseca, no del periodismo, sino de la ficción. Con un largometraje de ficción, el autor pretende apelar a las emociones del espectador y, a su vez, conseguir cierto beneficio económico. La docuficción, como género híbrido entre la realidad y la ficción, debe encontrar el equilibrio entre conseguir la reflexión del espectador al finalizar el relato y mantener su atención apelando a las emociones, sin salir del terreno de las certezas que delimita la realidad de lo ocurrido.

En relación a la veracidad, Los Principios Internacionales de Ética Profesional del Periodismo (1983) aprobados por la UNESCO recogen en su primer artículo que “el pueblo y las personas tienen el derecho a recibir una imagen objetiva de la realidad por medio de una información precisa y completa, y de expresarse libremente a través de los diversos medios de difusión de la cultura y la comunicación”. De esta forma, el trabajo del periodista debe limitarse a contar la verdad de lo ocurrido, sin modificar informaciones y opiniones, de forma totalmente independiente a la consecución de intereses particulares. La docuficción es un género trabajado por periodistas que representa una realidad ocurrida basándose en los testimonios de alguien que ya la ha vivido, de la forma más verosímil posible. En este sentido, la información que el periodista debe transmitir no es más que los testimonios extraídos en una entrevista, de forma que el peso de la veracidad recae principalmente sobre el entrevistado y las tareas

de documentación. El propio periodista se deberá asegurar de que la narración principal no sufre alteraciones y es veraz, sin dañar la dignidad del hombre y la diversidad de culturas.

En cuanto a la objetividad, como se ha establecido en el punto anterior, la tarea primordial del periodista es ofrecer información verídica y auténtica a la realidad objetiva, sin distorsionar el contexto del que forma parte y sus relaciones. El segundo artículo de Los Principios Internacionales de Ética Profesional del Periodismo (1983) aprobados por la UNESCO expone: “La tarea primordial del periodista es proporcionar una información verídica [...] empleando toda la capacidad creativa del profesional a fin de que el público reciba un material apropiado que le permita formarse una imagen precisa y coherente del mundo, donde el origen, naturaleza y esencia de los acontecimientos, procesos y situaciones sean comprendidos de la manera más objetiva posible”. Este artículo es fundamental para muchos teóricos y defensores de géneros híbridos como la docuficción, quienes exponen que la estructura combinada de realidad y ficción es la única manera de dar a conocer una visión completa de acontecimientos ya ocurridos y en los que una cámara no pudo estar presente. “La estrategia mixta de elementos de la realidad y de puesta en escena del docudrama surgió de la necesidad de recurrir a una reescenificación, a veces con actores profesionales, ante la dificultad de conseguir metraje auténtico en ciertos escenarios reales” (Corner, 1996: 31).

Se puede concluir, por tanto, que la docuficción es un género híbrido que no necesariamente tiene que ser veraz con el suceso ocurrido sino con el narrado por el personaje entrevistado, siempre que no altere la realidad del acontecimiento en sí. En muchas ocasiones es imposible desmentir la veracidad de detalles como colores, nombres o fechas muy concretas, sin embargo, se debe respetar rigurosamente la ética periodística en las declaraciones del entrevistado, de forma que de ningún modo estas deben ser alteradas o modificadas. La docuficción es un género que busca conseguir un relato objetivo y verosímil, para lo que hace uso de la ficción. Se trata de una ficción moderada, que permite conocer una realidad de la que no se dispone de material fílmico y que no debe sobrepasar, en ningún momento, la barrera del sensacionalismo.

## **2.4 Confusión terminológica: Otros géneros híbridos.**

Es habitual encontrar errores, especialmente en medios de comunicación, a la hora de definir un contenido como docuficción. La confusión gira en torno género o formatos híbridos similares, igual de recientes, pero que poseen algunos matices que los diferencian. Los principales formatos que generan confusión son ‘falso documental’, ‘fake’ o ‘mockumentaries’ y el ‘docudrama’. Por otra parte, existe una variante de la docuficción: la autoficción. A continuación, se exponen las diferencias entre cada uno de los formatos:

El ‘Falso documental’, también llamado ‘Mockumentary’ o ‘fake’, según Filmaffinity, se trata de un “subgénero documental de cine y televisión en el cual unos sucesos ficticios se narran en un formato de no ficción o documental, haciendo pasar como hechos reales una ficción”.

Según Íñgrid Guardiola “el falso documental representa, por si sólo, una crítica, parodia o puesta bajo sospecha de los mecanismos a partir de los cuales los documentales muestran la realidad” (Guardiola, 2012: 80).

Para definir el falso documental hay que hacer mención obligada a la figura de Peter Watkins, considerado como su precursor. Una de las características principales de Watkins es la de utilizar actores no profesionales y un estilo de realización documental para sus ficciones. Watkins incorporó novedades como romper con la estructura de planteamiento, nudo y desenlace para mantener la atención e interés del espectador por más tiempo y conseguir una relación más profunda con la audiencia. Como falsos documentales de Watkins destacan “*Diary of an unknown soldier*” (1959), “*The forgotten Faces*” (1960) y “*The War Wame*” (1965). Esta última obra se distingue, además, por ser la primera ficción que ganó un óscar al mejor documental.

Algunas herramientas que podemos señalar del falso documental son: uso de guión cerrado y actores profesionales, inclusión de material de archivo, recreación de texturas, como simular ser una grabación antigua, colocación de entrevistas y un enorme esfuerzo para documentar la mentira, todo con el objetivo de conseguir la mayor credibilidad posible del relato.

La diferencia de la docuficción con el falso documental se encuentra en que mientras el primero construye ficciones para dar cuenta de una realidad, el segundo hace lo contrario: registra aparentes realidades para mostrar algo que no sucedió en la historia.

Los falsos documentales más polémicos son *“Operación Luna”* (2002) del canal televisivo francés ARTE y, más reciente, “*Operación Palace*” (2014) de Jordi Évole.

El ‘Docudrama’, para Jesús Maqua, “es la escenificación dramática de una realidad que pretende documentarse y de la que se carece de imágenes reales ilustrativas. Nace, por tanto, del propósito de restituir los hechos acontecidos en una repetición lo más fiel posible, por lo que, a menudo son los propios protagonistas de los hechos (reales) quienes se interpretan a sí mismos (en la realidad ficcionada), y se convierten en actores a la vez sujeto y objeto de la narración” (Maqua, 1992: 8).

El docudrama es un híbrido que ficcionaliza situaciones dramáticas de origen real y en función del grado de ficción que alcancen, Jesús García Jiménez clasifica los docudramas en tres grupos (García, 2000: 244):

- a) El docudrama puro o docushow. Capta el drama humano, como documento vivo, en el momento mismo en el que acontece. Un ejemplo es “*Centro médico*”, de RTVE, que muestra el trabajo en una sala de emergencias un hospital.
- b) El docudrama parcialmente ficcionado o puro. En él, las personas que han vivido el drama en la vida real, lo representen e interpreten de nuevo para la cámara. Por ejemplo, “*15:17. Tren a París*” (2018), dirigida por Clint Eastwood.
- c) El docudrama totalmente ficcionado. A partir de una historia real, generalmente de carácter trágico y relacionado con violencia, se representa por medio de actores. Por ejemplo las películas, documentales o series “basados en hechos reales”, como “*Cuéntame cómo pasó*”, de RTVE.

Por la condición dramática y la importancia del tema tratado, el formato del docudrama es objeto de numerosas críticas: “No es más que una mezcla, una reunión más o menos chapucera de géneros diversos sin posible conjunción alguna y que amenaza no solo el discurso televisivo, sino todos los discursos audiovisuales afines” (Maqua, 1992: 8). Por lo general, el docudrama está ligado a aspectos como la actualidad y el sensacionalismo y busca despertar las emociones del espectador.

La principal diferencia del docudrama con la docuficción se encuentra en su estructura. Mientras que la docuficción cuenta con fragmentos claramente diferenciados entre lo que es entrevista y representación, el docudrama muestra un acontecimiento sin interrupciones, como si de la propia realidad se tratase.

La ‘Autoficción’ es un derivado de la docuficción, que mantiene la estructura combinada del uso de testimonios extraídos mediante una entrevista y la representación de actores para reflejar una realidad, actual o pasada. La principal diferencia radica en el tema: la autoficción tiene como objetivo reproducir la vida de un personaje, todavía vivo, desde la infancia, para entender cómo es él en la actualidad y las circunstancias que lo han llevado hasta allí. Para ello, se combina el uso de actores con las declaraciones del personaje protagonista, de forma que se representa lo que este relata, de la forma más verosímil posible, como si se trataran de imágenes del propio recuerdo. También pueden aparecer testimonios de familiares o personas próximas.

Se podría considerar como una adaptación audiovisual de las autobiografías literarias, y un ejemplo sería “*Nicky Jam: El ganador*”, una autoficción de Netflix seriada en 13 capítulos.

Algunos ejemplos de errores cometidos por medios de comunicación a la hora de definir un contenido audiovisual como docuficción son, por ejemplo, el titular del periódico Heraldo de Aragón “*La 2 emite esta noche la docuficción '11-D. Una mañana de invierno' de Factoría Hennero*” (27 jun. 2018), cuando realmente se trata de un falso documental, o la noticia publicada por RTVE “*Centro Médico: 3 años y más de 1.000 capítulos de ficción y vida saludable*” (26 sep. 2018) en cuyo cuerpo aparece escrito “Más de 2.500 actores han participado en la docuficción a lo largo de estos años”, cuando se trata de un docudrama.

### **3. TEMÁTICAS PRINCIPALES DE LA DOCUFICCIÓN EN LA TELEVISIÓN POSTMODERNA**

Se pueden encontrar dos temáticas principales que definen la ficción y el documental en la televisión postmoderna o Neotelevisión y que, entendido como un género híbrido, comparte la docuficción: la recuperación de lo histórico y la representación de la violencia. Se trata de dos asuntos que se repiten y que, generalmente, aparecen combinados a través de relatos de acontecimientos históricos violentos. Algunos ejemplos son la representación de guerras, crímenes, secuestros o atentados, más o menos ficcionados, de los que existe constancia de que han ocurrido en el pasado.

#### **3.1 La recuperación de lo histórico**

Una característica que se repite en la ficción y el documental de la televisión postmoderna, o como definió Eco, Neotelevisión, es el carácter histórico de sus contenidos. La mayoría de nuevas series, películas y documentales de la televisión actual contienen episodios de la historia, próxima o lejana, como tema central. Esta circunstancia ocurre no solo en la televisión española sino también en la del resto del mundo. Algunos ejemplos, nacionales e internacionales, recientes son la serie “*The Crown*” (2016) o “*Cuéntame como pasó*” (actual), la película “*Troya*” (2004) o “*El niño con el pijama de rayas*” (2006) y el documental “*The story of Diana*” (2017) o “*El caso Asunta*” (2017). Esta recurrencia al pasado se encuentra también en la literatura. Se puede hablar del uso de la historia como modelo narrativo de éxito.

La dependencia de lo histórico tiene su origen en la Antigua Grecia. En ese momento, la credibilidad de un acontecimiento provenía de la confirmación de alguien que garantizara haberlo visto. Va a ser esta lógica “veo o me dicen que lo han visto, por lo que creo que es verdad” la que aproveche la televisión para relatar pasajes de la historia. Ya en el siglo XVI, Garci Rodríguez de Montalvo, en el Prólogo al de Troyes (1508) distingue entre historias de “griegos y troyanos”, “historias verdaderas” y “historias fingidas”.

Las razones de esa recurrencia al pasado se pueden hallar en simples motivaciones estéticas y comerciales. Octavi Fullat (2002), filoso español, la explica como consecuencia de la necesidad de buscar un tipo de discurso creíble en una época marcada por la descreencia postmoderna. “La ficción televisiva se ha conformado como

un género en donde el espectador revisita y conoce la historia en un momento de crisis de la cultura letrada” (Veres, 2012: 119). Debido a la deslegitimación postmoderna actual, la televisión funciona como un discurso próximo a la historia académica, un discurso de verdad, donde el espectador deposita una confianza mayor que en la desacreditada historia. “La ficción televisiva de carácter histórico va a recoger las posibilidades de fabulación que la descreencia generalizada de la postmodernidad le va a facilitar” (Veres: 2012: 126). Se busca un discurso de autoridad, asumiendo su carácter parcialmente ficcional, que relata una verdad lo más fidedigna posible de los procesos, acontecimientos o personajes del pasado histórico. “En las sociedades postmodernas, en las cuales vivimos, lo que no se encuentra es precisamente la legitimación de lo verdadero y de lo justo” (Fullat, 2002: 137). Se trata de la utilización de documentales o ficciones como herramientas de aprendizaje y comprensión de la historia, frente a la constante incredulidad hacia otros textos o documentos utilizados hasta el momento.

Esta idea es reforzada por la gran importancia que en los últimos años ha cobrado la televisión y el surgimiento de una imparable competencia en plataformas digitales de pago, como HBO o Netflix. La dependencia cada vez menor de la publicidad ha permitido adaptarse a los gustos más arriesgados de la audiencia así como improvisar formatos y contenidos, como es el caso de la docuficción. “Parece ser que los contenidos vienen condicionados una vez más por la ampliación de la oferta y la nueva estructura de la televisión digital” (Bustamante, 2001: 41).

La representación de lo histórico sirve a su vez como herramienta para recuperar la memoria histórica, una cultura social cada vez menos valorada por las nuevas generaciones. Quiénes somos y por qué son dos preguntas que se podrían resolver con este tipo de contenidos. “La historia de España es explorada de este modo atendiendo a los valores que en determinado momento se quieren poner en relieve” (Veres, 2012: 123). Dos ejemplos son la película “*Clara Campoamor, la mujer olvidada*” o la serie de televisión “*El asesinato de Carrero Blanco*” de RTVE, que tratan de dos figuras importantes en la historia de España con objeto de concienciar socialmente de su trascendencia. De la sujeción del relato a los hechos dependerá su eficacia, de forma que el espectador entienda la ficción más próxima al periodismo que a la propaganda. Esta idea se puede extrapolar a lo que Ricardo Senabre, crítico literario español, recoge de la novela: “Ni cronológica ni estructuralmente puede sostenerse que la novela brote de la

epopeya. Su punto de partida es la historia, y si a veces se advierten rasgos épicos es porque ya en la historia existían también” (Senabre, 1975: 103).

Bajo este contexto se explica la aparición repetida de relatos que recurren a hechos pasados, con personajes reales protagonistas insertados en un espacio y tiempo real, y que conforma una particularidad redundante del género docuficción. Jesús González Requena define la *realidad* como “eso que pensamos, repensamos, y articulamos discursivamente sobre el mundo que habitamos” (Requena, 2010: 17). Lo *real*, por otra parte, son “las experiencias singulares, heteróclitas y caóticas que experimentamos constantemente” (Requena, 2010: 19). Siguiendo este esquema, es importante entender que lo real solamente se convierte en realidad una vez se ve incorporado en un discurso, como puede ser el televisivo. Sin embargo, según Arcadi Espada, en ocasiones la realidad puede no corresponder con las expectativas del espectador: “La realidad es insuficiente, claro está, inserta en la cápsula calidad/precio” (Espada, 2008: 112). El seguimiento de la verdad requiere de un esfuerzo demasiado grande de medios, tiempo y dinero, en muchas ocasiones no rentable para una empresa de comunicación. En estos casos se produce una construcción de la realidad, próxima a la imaginación: “La fabricación de la realidad. Manufacturas taiwanesas, sin que se ofenda Taiwán” (Espada, 2008: 112). De igual forma que una novela es más barata que un gran reportaje, en la televisión posmoderna aparecen géneros híbridos como la docuficción, que permite la representación de *lo real*, con el uso de testimonios, y *la realidad*, con ficciones lo más verosímiles posibles a aquello que ha ocurrido.

Si hay un aspecto imprescindible en la representación de lo histórico como discurso próximo al académico, y por tanto necesariamente creíble por el espectador, es la veracidad y fidelidad con lo acontecido.

Frente a un contenido audiovisual que representa la historia, el espectador deposita una confianza mayor que ante cualquier otra representación. Existe un pacto de verdad con el espectador que se perderá ante la mínima fractura. Este nivel de confianza existe siempre en el documental, entendido como género periodístico.

El documental, a diferencia del cine de ficción, se define por el respeto a la verdad y el consecuente desprecio por la ilusión. Bill Nichols plantea la existencia de un deseo platónico del espectador por conocer la verdad más allá de toda ficción o engaño: “Los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos” (Nilchols, 1997: 11). Según el teórico estadounidense, el límite entre la verdad del

documentalismo y la mentira de la ficción se encuentra en las justificaciones que el primero ofrece: “Las pruebas visibles que ofrece apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias” (Nilchols, 1997: 11).

La dificultad se incrementa cuando este pacto de verdad trata de mantenerse en la ficción histórica. Cuando una película trata sobre un pasaje de la historia, a pesar de que el espectador conoce y asume el carácter ficcional, tiene una responsabilidad social añadida: a través de ese visionado el espectador construirá una idea mental de lo que ocurrió en un momento de la historia que él no pudo ver y del que no existe otra forma audiovisual de representar. “Tanto el historiador como el narrador de ficción intentan convencer, hacer creíble un relato” (Juliá, 2006: 26). La famosa película “*El niño con el pijama de rayas*”, por ejemplo, ambientada en la Alemania nazi, tiene como objeto concienciar socialmente y mostrar lo sucedido desde el punto de vista más humano, una perspectiva que no se podría reflejar sin ficción. Las películas históricas y la docuficción, por tanto, comparten la necesidad de representar aquello de lo que no existen recursos suficientes para evidenciar, sin dañar la confianza que el espectador ha depositado en el relato. Para asegurar esto último, la docuficción incorpora pruebas, propias del género documental, que demuestran lo real de lo interpretado.

En este sentido, se puede concluir que una película histórica no tiene la obligación, pero sí la conveniencia, de respetar los mismos parámetros éticos que un documental debido a la responsabilidad de influencia social que posee. La historia servirá desde los años noventa hasta el presente de referente para mejorar el mundo, idealizar la realidad y buscar una mejora moral en detrimento de aquellos aspectos desagradables. Se puede hablar de la representación de lo histórico como llave para descifrar el presente. Por su parte, la docuficción, como género híbrido, debe explotar al máximo las posibilidades que la ficción histórica le proporciona, con la obligación y limitación del marco ético del documental.

### **3.2 La representación de la violencia**

Los contenidos violentos en televisión tienen una presencia prácticamente constante, una circunstancia que se acrecienta con el auge de las nuevas tecnologías y los contenidos online. Por este motivo, la violencia como temática integrada en la sociedad virtual del espectáculo y el entretenimiento es objeto de numerosos estudios.

En la actualidad, la violencia ha pasado de ser un componente más del relato audiovisual a ocupar, en algunos formatos y géneros, el papel de protagonista en

cualquiera de sus manifestaciones. “Una característica nueva en las sociedades modernas es la explotación comercial de la violencia” (Castellblanque, 2003: 623). Algunos ejemplos de series, películas y documentales que tienen como eje central del discurso un acontecimiento violento, tanto nacionales como internacionales en los últimos años, son la película “*La noche de las bestias*” (2018) o “*Celda 211*” (2009), la serie “*The Punisher*” (2017) o “*Águila Roja*” (2016) y el documental “*La desaparición de Madeleine McCann*” (2019) o “*La mujer, cosa de hombres*” (2009).

Estos ejemplos de discursos, de ficción y no ficción, tienen como tema central un crimen, una guerra o pelea, una desaparición, el ambiente carcelario o la violencia machista. Es importante tomar conciencia de la presencia que este tipo de contenidos tiene en la televisión así como las repercusiones sobre el espectador. Teóricos como Imbert, argumentan que la sobreexposición actual convierte a la violencia en un elemento más de consumo que “banaliza su representación y que conlleva efectos perversos –usos estéticos, lúdicos o, en el mejor de los casos, indiferencia–” (Imbert, 2002: 35). Otros teóricos, por el contrario, apoyan su presencia como elemento para dar cuenta del mundo: “Las informaciones vinculadas con la violencia cumplirán con un papel simbólico fundamental, en la medida en que mostrarían una fisura en la sociedad, unos límites más allá de los cuales ésta no se puede aventurar, las formas que puede asumir el mal” (Fernández, 1999: 101).

El estudio de la inserción de la violencia en los medios audiovisuales, concretamente, en la televisión, es uno de los temas que ha generado mayor discusión entre profesionales. El principal motivo es la dificultad de definirla. Sémelin expone que no todos los sujetos tienen la misma concepción de violencia y que se trata de un concepto abstracto y subjetivo: “A quien habla de violencia hay que preguntarle qué entiende por ella” (Sémelin, 1983: 17). Por otra parte, el concepto violencia hace referencia a diferentes tipologías, como violencia física, verbal, psicológica, de género, cultural, simbólica, estructural, etc. La propia Real Academia Española parece tener problemas para definir este concepto, pues las acepciones que se encuentran de la palabra *violencia* son: “1. Cualidad de violento”, “2. Acción y efecto de violentar o violentarse”, “3. Acción violenta o contra el natural modo de proceder” y “4. Acción de violar a una persona”.

En lo que a la televisión se refiere, los expertos coinciden en que los principales aspectos que se deben tener en cuenta para su análisis y clasificación son el grado de realismo de su representación, el horario de emisión, los formatos en los que se presenta

o el público al que potencialmente se dirige. “La cuestión de la espectacularidad ataña a dos aspectos cruciales en lo relativo a la violencia: la representación y la construcción” (Aguado, 2003: 60). Por ello, más allá de centrarse en la cantidad de violencia que aparece en los medios, se debe prestar atención a la forma en la que aparece y el objetivo que persigue.

En lo relativo a la forma y estructura, la violencia está presente en los dos macrodiscursos que componen la parrilla de televisión: información y ficción. En función del género al que pertenezca, existen unas limitaciones ético morales que restringen su tratamiento, así como orientan la concepción de verdad del espectador. Los contenidos audiovisuales funcionan como los ojos con los que la ciudadanía se aproxima al mundo, por ello, resulta de gran importancia analizar la relación con el espectador. “Los medios no reflejan realidades sino que, en cierta medida, las configuran” (Giddens, 1991:42). Marshall McLuhan con su idea *El medio es el mensaje* (1967) explicaba que la influencia se ejercía más por el medio a través del cual se narra una información que por el contenido del propio mensaje.

Cuando se trata de información, la violencia en televisión puede aparecer tanto en documentales como en noticias, crónicas, reportajes, así como en cualquier otro género periodístico. El Código de la Profesión Periodística en España (1993), promulgado por la Asamblea General de la Federación de Asociaciones de la Prensa Española, determina: “En el tratamiento informativo de los asuntos en que medien elementos de dolor o aflicción en las personas afectadas, el periodista evitará su intromisión gratuita y las especulaciones innecesarias sobre sus sentimientos” (principio general 4.B). Relacionados con hechos violentos también expone que toda persona es inocente mientras no se demuestre lo contrario, y concreta: “El periodista deberá evitar nombrar en sus informaciones a los familiares y amigos de personas acusadas o condenadas por un delito” (principio general 5.A) y “Se evitará nombrar a las víctimas de un delito, así como la publicación de material que pueda contribuir a su identificación” (principio general 5.B). Cuando se trate de informar sobre personas reales, por tanto, existen unas normas que se deben respetar de forma rigurosa para evitar causar perjuicios. El daño que puede hacer un periodista a un ciudadano protagonista de una noticia falsa es muy alto, sobre todo en informaciones sobre violencia. “El ensañamiento por encontrar a toda costa un culpable, exponerlo al desprecio público y castigarlo, es símbolo de formas morbosas de resentimiento y frustración” (Bettetini y Fumagalli, 2006: 34). Los autores italianos reivindican evitar la calumnia y la difamación: “Mientras la calumnia

se refiere a noticias falsas, la difamación es un acto inmoral que está relacionado con la divulgación de noticias, también verdaderas, que lesionan la dignidad de las personas” (Bettetini y Fumagalli, 2006: 34).

En la ficción televisiva, por el contrario, y teniendo en cuenta que lo narrado no tiene necesariamente que tener un vínculo o relación con la realidad, no se precisa respetar las normas citadas anteriormente. Sin embargo, debido a la gran influencia que la televisión tiene sobre los espectadores y sus comportamientos, su presentación tampoco es completamente libre. Bernstein define nuestra época televisiva como la *era de la violencia*: “Las representaciones reales o imaginarias de la violencia, que no pocas veces se difuminan y se confunden, son ineludibles [...] este exceso de imágenes y discursos sobre la violencia embrutece y hasta inhibe el pensamiento” (Bernstein, 2015: 28). El *National Televisión Violence Study* (1997) señala 9 principales factores contextuales que participan en la construcción ficticia de los escenarios violentos:

- 1) la naturaleza del agresor (perpetrador)
- 2) la naturaleza de la víctima
- 3) las razones que conducen a la violencia
- 4) la presencia de armas
- 5) la dramatización y vivacidad de la representación de la violencia
- 6) el realismo
- 7) si la violencia es reforzada o castigada
- 8) las consecuencias de la violencia
- 9) el humor

En este sentido, los autores de este estudio manifiestan: “Un programa violento que contiene varios factores contextuales presumiblemente es más problemático que uno que muestra solo uno” (Seawell, 1997: 35).

La docuficción, como género limítrofe donde se intercala el trabajo ficcional con el periodístico, necesita de actores que respeten ambas restricciones, de forma que el contenido informativo se vea totalmente diferenciado del ficcional y ninguno de los dos sobrepase la frontera del sensacionalismo. Damián Fernández defiende la docuficción como la mejor forma para relatar acontecimientos violentos de los que no se cuenta con recursos suficientes. Fernández expone como ejemplo de buen uso periodístico aquel trabajo en el que el narrador se acerca al relato *libre de prejuicios*: “Para eso realiza un trabajo de reconstrucción de los acontecimientos a partir de todos los testimonios existentes hasta la fecha. Esta sujeción al documento es lo que distingue a un relato de

este género de un relato ficcional” (Fernández, 1999: 108). Define, por tanto, la docuficción como género periodístico donde debe primar la normativa periodística (exposición) frente a la ficcional (invención):

El relato está guiado por una conjectura pero se atiene a lo que dicen las fuentes más confiables, justamente este doble esfuerzo de “atenerse a los hechos”, por una parte, y de elaborar un acercamiento comprensivo, libre de prejuicios, por otra, es lo que hace de este texto literario (que perfectamente puede ser leído hoy como un relato de ficción) la mejor exposición del caso (Fernández, 1999: 108).

No solo es importante, por tanto, la base histórica y real de lo que se cuenta y recrea, sino el modo y el objetivo con en el que se hace.

Las noticias sobre asuntos violentos son el principal foco del sensacionalismo, donde la intención del texto puede inclinarse más hacia cuestiones anecdóticas morbosas o suposiciones que hacia aspectos esenciales o certezas. Damián Fernández explica que el sensacionalismo, en cuanto a violencia se refiere, persigue una *estrategia de verosimilización* con la que se trata de persuadir del carácter de verdad de las informaciones. Esta estrategia sensacionalista se basa en hipótesis superficiales, apelaciones a la defensa por mano propia o venganza o reivindicaciones a la necesidad de endurecer las penas contra los delincuentes, incluyendo la pena de muerte. En definitiva, apelar a las emociones más primarias de los seres humanos (espectadores) sin ofrecer argumentos firmes. “En los casos policiales extraños los medios ponen en acción estrategias de verosimilización, como la formulación de conjecturas explicativas simples o la conexión forzada de episodios violentos de distinta índole que tienden a neutralizar la incertidumbre del lector a costa de generar prejuicios sociales” (Fernández, 1999: 101).

Los medios de comunicación de masas, como la televisión, han encontrado en la violencia una herramienta con la que atraer a la audiencia por la variedad de sensaciones que es capaz de generar. “La capacidad para impresionar y conmover, impactar y aliviar al tiempo, hace que los acontecimientos que cuentan con el componente de la violencia tengan un puesto preponderante en los medios; preponderante y creciente” (Redondo, 2010: 28). Según Damián Fernández, las emociones que los casos policiales generan en el espectador son preocupación y sensación de escape de la saturación de nuestro propio yo. En este sentido, se deben distinguir los contenidos violentos que se utilizan como una forma de conocer el mundo y la maldad que le habita, a aquellos que buscan

manipular las emociones del espectador, cautivarlo y generar en él sensaciones, ya sean de fascinación o de rechazo.

La estructura de estos textos periodísticos sensacionalistas sobre la violencia, según el psicólogo estadounidense Jerome Brunner, muestra los acontecimientos desde el punto de vista de los personajes o de la perspectiva múltiple. Esta estructura consigue una subjetivación que invita al espectador a entrar al mundo, haciéndole creer que, en la misma proporción que en el relato, el hecho es relevante para su mundo vital y transformador del comportamiento social. Damián Fernández denomina esta estructura *estrategia de tenaza*: se seleccionan los acontecimientos violentos más fuertes, de forma que su impacto y novedad atrape las emociones del espectador y, al mismo tiempo, se reduce la extrañeza del fenómeno, presentándolo como habitual. “Se muestra siempre como algo externo al sistema, anómalo y fácil de condenar. El tipo de tratamiento conlleva un desplazamiento de las causas a las consecuencias” (Fernández, 1999: 104).

Se define como violencia sensacionalista aquella cuyo objetivo es captar la atención del espectador apelando a sus emociones, sin incitar al razonamiento, y le genera falsas expectativas o ideas. Este hecho contribuye a fomentar la capacidad de seducción y de asimilación de los actos violentos que se emiten a través de la pantalla así como despertar curiosidad y unas emociones en el espectador difíciles de sentir y experimentar en la vida cotidiana. Sanmartín especifica, en relación al *National Televisión Violence Study* que la imagen de la violencia más susceptible de ser imitada es la perpetrada por un agresor atractivo, que actúa por razones moralmente adecuadas, que es recompensado por sus actos violentos, que usa armas convencionales y que tiene cierto sentido del humor. “La cosa empeora cuando las acciones no llevan aparejadas consecuencias visibles que resulten desagradables” (Sanmartín, 2008: 184).

Esta necesidad de apelar a los sentimientos del espectador aparece, sobre todo, en el género de la ficción, ensalzada por recursos como la ralentización, los efectos especiales y la propia estructura narrativa del relato, de forma que el espectador incluso puede llegar a empatizar con los personajes violentos. Sin embargo, son recursos y estructuras que en ningún caso deben aparecer en relatos periodísticos. De su peligro advierte el teórico Bandura “se produce y comercializa algunas de las formas más brutales de la crueldad humana bajo las etiquetas esterilizadas de programas de acción y aventura” (Bandura, 2002: 105)

La docuficción debe ser un género trabajado meticulosamente en cuanto a contenidos violentos se refiere, de forma que se consiga aprovechar las oportunidades

de la ficción sin caer en la tentación del sensacionalismo. La dificultad se encuentra especialmente en la reconstrucción: el narrador artesanalmente debe intercalar citas sin romper la trama previamente elaborada. “Los recursos literarios le sirven al periodista para ampliar la verosimilitud de su versión, la mejor posible a la que ha podido llegar a la vez que le permite interpretar sin caer en el discurso moralizante” (Fernández, 1999: 108). La docuficción consiste, por tanto, en la realización de conjeturas fundamentadas y verosímiles que un actor transmite, gracias a los recursos propios de la ficción, tales como la repetición, el entramado de relaciones, palabras o acciones, con el objetivo de hacer reflexionar al espectador. “Y hay otras breves intervenciones del protagonista intercaladas en el momento oportuno, que insinúan la silueta del “monstruo” -un monstruo al que es importante comprender porque no es un ser extraño a nuestra sociedad- detrás del hermoso adolescente” (Fernández, 1999: 109).

A modo de conclusión, la televisión en general debe ser consciente de la responsabilidad social que posee en lo que a emisión de contenidos violentos se refiere, debido a la gran influencia que ejerce y que, según teóricos, resulta una gran amenaza: “Habría que evitar la tentación de celebrar y glorificar la violencia [...] no es creativa, por el contrario, es esencialmente destructiva” (Bernstein, 2015: 264). En particular, la docuficción, como género híbrido, debe representar el sentido común y buscar inquietar al espectador, hacerle reflexionar a través de la enseñanza de que el mal existe en la realidad: los asesinos son personas, no seres ajenos al sistema. “Una historia de violencia bien contada, [...], debiera provocar en los lectores una commoción que invite, (y no obture) la racionalización” (Fernández, 1999: 110). De esta forma, y siempre que el objetivo último sea razonar y no apelar a las emociones del espectador, se considerará válida la representación de la violencia en los géneros periodísticos o próximos a la información. Los discursos sensacionalistas, por el contrario, son aquellos que impiden extraer conclusiones válidas y razonadas sobre nuestra sociedad.

## **4. ELEMENTOS DE LA GRAMÁTICA AUDIOVISUAL**

Las producciones de ficción que dependen de la realidad, como la docuficción, buscan mostrar al espectador una información que ya se conoce pero desde otro punto de vista. “El cine documental presupone un enfoque totalmente distinto al filme de acción ya que sus circunstancias están vinculadas a la realidad inmediata. Sus protagonistas son los hechos reales, los personajes reales, las circunstancias reales” (Lamet, 1975: 120). Para lograrlo, el escritor debe manejar una gramática próxima al guión, sin salirse del marco del periodismo. “La diferencia entre los escritos de ficción y documental es que en el primero el guionista recreará una historia; en el segundo, la reconstruirá a partir de testimonios registrados en video y audio” (Peña, 2016: 14).

Así, en una docuficción este *guionista-periodista* se apoya en aspectos como la trama, su estructura, el conflicto, los agentes que conforman el relato y el propio montaje. Todos ellos deben aparecer mezclados con continuidad, de forma que se cree una historia fiel a los hechos acontecidos, siempre comprobados y justificados, y mantenga la atención del espectador desde el comienzo hasta el final.

### **4.1 Estructura: tiempos narrativos**

Un elemento muy importante en el género de la docuficción es la estructura que se elige. José Martínez Abadía la define como un programa apoyado en acontecimientos reales pero con la diferencia de que existe una manipulación creativa en la forma en que se presentan los hechos. El escritor en la docuficción, explica Abadía, “no se limita a esperar que las cosas sucedan sino que él mismo las provoca y decide el comienzo de las acciones reales para captar de modo más favorable” (Martínez Abadía, 1997: 145).

En la elaboración de una docuficción es muy importante tener claro qué contar y cómo contarla. Sergio Cobo Durán, en su artículo “Estructuras narrativas en nonfiction”, define tres tipos de estructura de un relato audiovisual:

-Estructura temporal. El motor que impulsa la narración es el tiempo. Es decir, la historia se ordena y avanza en función de factores temporales, principalmente. Esta estructura se puede encontrar especialmente en obras tradicionales como “*Nanook el esquimal*” (R. Flaherty, 1922) o “*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*” (Walter Ruttman, 1927).

A su vez, si el aspecto esencial es el tiempo, el libro “Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental” (2016) habla de dos sub-estructuras:

1. Tiempo lineal cronológico. El desarrollo de la historia nace, crece, llega al clímax y se resuelve en una sola línea de acción.

2. Narración paralela. El desarrollo de la historia puede dividirse en dos o más líneas de acción. Esta ocurre, por ejemplo, cuando los elementos de la acción ocurren en lugares distintos (secuencias distintas) pero al mismo tiempo, lo que equivale a un “mientras tanto”, y al final se encuentran en un solo tiempo y lugar.

-Estructura diegética. Tradicionalmente denominada *de bloques*. El peso narrativo lo llevan las acciones, el desarrollo está supeditado a cambios diegéticos o consecuencias directas de acciones provocadas por la causalidad. Dos ejemplos son “*Olimpia*” (Olimpia, L. Riefenstahl, 1938), donde las diferentes pruebas y deportes olímpicos son el esqueleto de la obra y “*Night mail*” (H.Watt, 1936), los distintos tipos de etapas en el correo, desde la carga a la clasificación, hasta su traslado y distribución.

-Estructura ficcional. Se caracteriza por la forma común de introducción, nudo y desenlace. Dos ejemplos son “*Los espigadores y la espigadora*” (Agnés Vardá, 2000) y “*La niebla de la Guerra*” (Errol Morris, 2004).

Se puede concluir, entonces, que la estructura otorga significado al relato. “La estructura es la pauta o patrón, es decir, la uniformidad observable, de acuerdo con la cual se desarrolla el relato en su conjunto” (García Jiménez, 1993: 16). Para conseguir crear afectos en el espectador, sin necesidad de seguir el orden cronológico lógico- histórico, como argumenta Quintiliano, el escritor se puede servir de una serie de recursos y tiempos. El libro “Diseño de guiones para audiovisual” los enumera (Peña, 2016: 83-34):

-Flash back. Una parte de la narración que corresponde al pasado es traído e insertado en la narración cronológica. Para que quede claro que se trata de un flash back, la acción pasa del presente al pasado y regresa al presente.

-Flash forward. Una parte de la narración en futuro se inserta en la narración presente. Para que quede claro que se trata de un flash forward, la acción va del presente al futuro y regresa al presente.

-Tiempo onírico. Interrupción del tiempo lineal cronológico para representar un sueño. Literalmente, el personaje está dormido y soñando. Por lo tanto, no corresponde al tiempo cronológico. Para que quede claro que se trata de un sueño, el personaje ha de despertar y con esto regresa al tiempo cronológico.

-Tiempo imaginario. Interrupción del tiempo lineal cronológico para representar lo que el personaje imagina, recuerda o alucina, ya sea por efecto natural de su imaginación, por alguna enfermedad o por el efecto de drogas. Es la realidad transformada o distorsionada. Para lograr la ensueñoación, la condición es que el personaje vaya de la realidad a la ensueñoación y regrese a la realidad.

Inmaculada Gordillo expone que la ficción y la realidad no son tan diferentes a la hora de ser reflejados en una construcción artificial mediatizada como, en definitiva, el discurso audiovisual. Esto hace posible la clasificación de tres tipos de estructuras en el género docuficción. Esta idea rompe con la tradicional teoría de negar una estructura preestablecida, guionizada, en el documental. “Los documentales no tienen una estructura determinada, así que la duración, forma y contenido están abiertos a la interpretación individual” (Yorke, 1991: 144). Feldman también rechaza la posibilidad de guion: “El guion de un documental se escribe justo después de ensamblar el vídeo y el audio” (Feldman, 1990: 72).

En definitiva, el guión y su estructura es, como se defiende desde el inicio, esencial para otorgar de sentido a una ordenación audiovisual y permitir que el espectador decodifique el mensaje de la narración.

#### **4.2 Trama y conflicto**

La docuficción es un género que quiere contar una historia y responder las cinco preguntas clásicas del periodismo: qué, quién, cuándo, dónde y por qué. A esta acción fundamental de la trama, imprescindible para que la historia avance, en la ficción se denomina conflicto. John Howard Lawson define el conflicto como la presentación de disputas particulares entre personas, los obstáculos que se le presentan y que evitan satisfacer sus deseos. “El conflicto es el elemento base de la dramaturgia, que nace del enfrentamiento de los personajes y que es de distinta intensidad y naturaleza” (Lavandier, 2003: 45). Para Lavandier, la mayoría de los conflictos son psicológicos.

En la ficción, a lo largo de la trama se deben situar puntos donde el conflicto cobra fuerza, se intensifica y se complica. A estos puntos se les conoce como nudos o actos dramáticos. “Los nudos dramáticos son elementos que nacen del conflicto, pero pueden ser enfatizados por sucesos azarosos” (Peña, 2016: 50). Lavandier (2003) describe que en la actualidad toda obra audiovisual se compone de cinco actos (Lavandier, 2003: 160):

-El gancho. Es un nudo ubicado al inicio del guión. Su función es atraer la atención del espectador e interesarlo. En los largometrajes suele ocurrir durante los primeros diez o quince minutos.

-Nudo 1. Es un conflicto de mayor énfasis que el gancho, ubicado al final del primer acto. En este nudo cambia la situación y lanza la acción al segundo acto.

-Punto medio. Se trata del nudo que se encuentra a la mitad de toda la estructura. A partir del punto medio se revelan los personajes y las circunstancias que darán desarrollo pleno al conflicto.

-Nudo 2. Ubicado al final del segundo acto, se genera a raíz del conflicto, que es llevado a consecuencias más complicadas, y sirve para dar pie al clímax.

-Clímax. El nudo dramático más importante de una historia es el acontecimiento final, que aporta la resolución al conflicto. Se ubica al final del tercer acto y lo cierra.

En la docuficción, al igual que el documental, el guionista no puede elegir los nudos, conflictos o gancho de la historia, por lo que deberá jugar con la estructura para conseguir atrapar al espectador y mantener su atención hasta el final de la historia. Se trata, por tanto, de ordenar la información y testimonios recopilados de la forma más próxima a la ficción.

#### **4.3 Los agentes del relato**

La composición del relato ha sido un asunto de estudio desde los inicios de la literatura. Platón en *La República* (Libro III) distingue tres modos narrativos: La diégesis o narración simple, donde “Habla el propio poeta y no trata de hacernos creer que sea otro y no él quien se expresa así” (Platón, 1977: 705), la mimesis o narración imitativa, cuando el poeta crea la sensación de que es otra persona quien habla, y la mezcla de ambas o epopeya.

Aristóteles, por su parte, rompe esta oposición entre mimesis y diégesis. En su *Poética* señala que todas las artes son miméticas y que la diferencia se encuentra en la forma de la imitación. Así, Aristóteles distingue tres grados: la imitación mínima, donde el narrador nunca sale de su persona, la imitación máxima, donde lo que se reproducen son directamente diálogos (esta imitación corresponde al drama) y una imitación intermedia, donde el narrador en ocasiones sale de su papel para hablar en estilo directo.

En este sentido, la docuficción como género híbrido aceptaría a la mínima imitación y la imitación intermedia, ya que son las dos únicas interpretaciones alejadas de la ficción.

Según María Ortiz, el responsable de decidir qué tipo de narración va a llevarse a cabo es el autor real. “El autor real es el diseñador de la obra narrativa, el que decide si habrá o no narrador y en qué forma intervendrá en el relato” (Ortiz, 2018: 56). Además, señala que la narración será más transparente si el autor real elige que no haya narrador, ya que la historia se cuenta por sí misma a través de acciones, sin necesidad de intermediarios. En este sentido, y siguiendo la distinción de Aristóteles entre mimesis y diégesis, Gaudreault denomina *mostración* cuando no hay narrador y *narración* cuando sí existe narrador. En la actualidad, estos términos se han modernizado con los conceptos *showing* cuando no hay narrador y *telling* cuando sí lo hay.

En función de la relación entre el narrador con la historia y su participación, o no, como personaje, María Ortiz (2018) clasifica cuatro tipos de narradores:

- Narrador extra-heterodiegético. Está ausente de la diégesis. Es una voz impersonal que narra la historia en tercera persona y cuya procedencia es incierta.
- Narrador extra-homodiegético. Es un narrador que cuenta una historia en la que él participa como personaje, bien como observador (narrador testigo), bien como protagonista (narrador autodiegético).

-Narrador intra-heterodiegético. Es un narrador que cuenta algo que sucede en una diégesis diferente a la que él, como personaje, está protagonizando.

-Narrador intra-homodiegético. Un personaje de la propia historia se constituye en narrador, desde dentro de la diégesis, de una historia que narra a otro personaje también situado dentro de la diégesis.

En la actualidad, estos narradores se pueden situar en todo tipo de textos, ya sea audiovisual o no. En el documental, sin embargo, es común el narrador extra-heterodiegético, donde de manera impersonal relata un acontecimiento. De esta manera, cuánto más implicado se encuentre el narrador con la diégesis de la historia, más próximo se situará el relato al género de ficción, proporcionando en el espectador una percepción mayor de confidencia, en ocasiones incluso próxima al testimonio.

#### **4.4 Montaje**

El montaje nació con la aparición del cine a principios de los años 90. Nöel Burch lo define como una planificación: “El montaje es la operación que consiste en descomponer las acciones del relato en planos de manera más o menos precisa, antes de grabar” (Burch, 1996: 19). El concepto montaje, por tanto, no coincide con el de edición: “Conjunto de operaciones para ordenar, cortar y ajustar sincrónicamente un material ya grabado”. (Sánchez, 1994: 53-54). Una vez comprendida la diferencia entre estos dos conceptos, a menudo nombrados indistintamente, se puede decir que es el montaje, como asociación visual, el que otorga sentido a las imágenes. “Los procedimientos de montaje permiten establecer nuevas relaciones espacio-temporales entre los planos [...] y le otorga un sentido” (Ortiz, 2018: 58). Y que la edición hace referencia al conjunto de operaciones necesarias para lograrlo, tales como cortes, fundidos o cortinillas.

Según Jesús González Requena, con el montaje se transmite un punto de vista visual al espectador: “el punto de vista visual viene determinada por la relación entre la información visual de la que el dispone el espectador en cada momento del devenir de la narración y la información visual con la que cuentan los diversos personajes u otras instancias de visión implicados en ese devenir” (González Requena, 2015: 6). Se trata, en definitiva, de que en una obra audiovisual el espectador pueda captar la visión del personaje de ficción y la mirada del autor. “La temática del punto de vista visual responde al modo y al grado en el que la cámara-spectador comparte la mirada con unas u otras instancias de visión o por el contrario se mantiene distante de ellas” (Requena, 2015: 6). En muchas ocasiones, sin embargo, las miradas se trenzan, de forma que el espectador en ocasiones ve lo mismo que el personaje de ficción y otras no. Por ello, González Requena (2015) diferencia dos tipos de planos:

-Planos de punto de vista exterior a la diégesis: aquellos planos que constituyen un punto de vista visual exterior a la diégesis, en la medida en que lo que muestran no corresponde a lo visto por ninguna instancia visual dietética (personaje de ficción). Estos planos son comúnmente denominados “Planos objetivos” o “Neutros”. Sin embargo, este término tropieza con la idea de Requena de una elección implícita en todo punto de vista.

-Planos de punto de vista interior a la diégesis: aquellos planos que suscitan, de manera total o parcial, un punto de vista interior a la diégesis, en la medida en que lo que muestran corresponde total o parcialmente a lo visto por alguna instancia visual

diegética. Los planos de punto de vista interior a la diégesis, a su vez, pueden ser diferenciados en subjetivos, si el espectador percibe que la cámara se encuentra en el mismo lugar que la instancia de visión, y semisubjetivos, cuando presenta el contenido visual de lo que en un momento dado ve una o más instancias diegéticas de visión. Por ejemplo, cuando se muestra el fondo de un vaso cuando un personaje se asoma a mirar. Si personaje se encuentra en el plano, se denominará “plano semisubjetivo interno”, mientras que si el personaje no se encuentra en el plano se llamará “plano semisubjetivo externo”.

González Requena, además, en su texto descompone el plano subjetivo en Plano subjetivo homogéneo, el personaje mira a un elemento o personaje de dentro del universo diegético; Plano subjetivo heterogéneo, el personaje mira a un elemento o personaje de fuera del universo diegético, como por ejemplo la propia cámara para interpelar al espectador, y Plano hipersubjetivo, cuando se focaliza a través de un zoom o travelling, generalmente el eje mirada de la instancia de visión.

La docuficción es un género que permite mostrar lo que Requena denomina “punto de vista interior a la diégesis”. Es decir, no solo se muestra la imagen de lo que ocurrió de forma ajena a través de imágenes de archivo o recursos grabadas para el propio documental sino además permite al espectador entender qué verían y simular cómo se sentían los personajes del relato. La docuficción consigue dotar de un carácter íntimo y personal en sus imágenes, que permite mostrar un acontecimiento desde un punto de vista imposible en el documental, donde solo se muestra el “punto de vista exterior a la diégesis”.

## **5. CASO PRÁCTICO: *Grupo 2, Homicidios***

A continuación se va a tratar de observar cómo la teoría recopilada en los anteriores apartados se lleva a la práctica. Para ello, se ha elegido la docuficción “*Grupo 2: Homicidios*”. Concretamente se van a analizar tres capítulos elegidos de forma aleatoria: El primero, el último y el del medio. Se ha considerado suficiente analizar la mitad de episodios que forman la serie ya que, por pertenecer a un mismo grupo, su composición se repite en numerosos aspectos.

### **5.1 Contextualización**

*Grupo 2: Homicidios* es una docuficción española, dirigida por el aragonés Roberto Roldán y producida por Factoría Plural (Grupo HENNEO) para Aragón Televisión primero, y para Cuatro, después. La Corporación Aragonesa de Radio y Televisión encargó en diciembre de 2016 a Factoría Plural materializar la idea de Roberto Roldán con un episodio piloto de 100 minutos de duración. A consecuencia del éxito de audiencia, con una cuota de pantalla de 22.6%, Mediaset España compró en 2017 los derechos a la productora aragonesa, encargándose una primera temporada de 6 episodios de 1 hora de duración.

El Grupo 2 Homicidios fue uno de los cinco grupos del Cuerpo Nacional de Policía especializados en homicidios que existieron en España durante 1980 y 1990. Su sede se ubicó en la Jefatura Superior de Policía de Aragón, en Zaragoza, siendo su jurisdicción la comunidad aragonesa y áreas próximas. A lo largo de sus 20 años de servicio, Grupo 2 se encargó de más de 200 casos de los cuales resolvió el 90%, tal y como se informa en la página de Aragón Televisión.

*Grupo 2: Homicidios* relata algunos de los crímenes más destacados que resolvió esta unidad policial combinando la recreación ficticia de esos hechos con la exposición de los mismos a través de testimonios reales de los implicados, como investigadores del Grupo 2, familiares de las víctimas, abogados acusadores y defensores y jueces.

Se trata de una serie que se basa en hechos reales y, por tanto, sus personajes tratan de replicar a los auténticos implicados, aunque con nombres ficticios en la mayoría de casos. Como reparto principal se puede destacar a Jorge Usón y Rubén Martínez, quienes interpretan a los inspectores protagonistas.

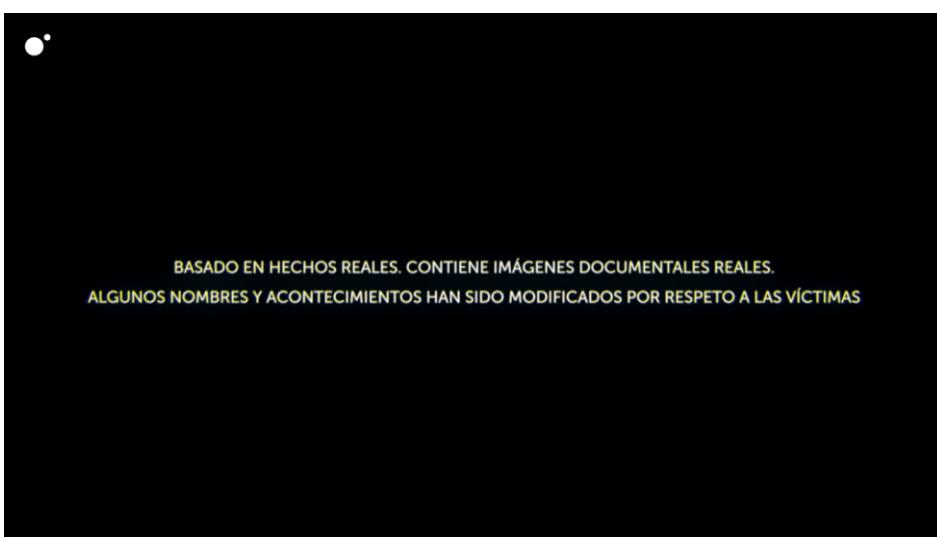
## 5.2 Episodios y audiencias

Nº Episodio	Nombre	Cuota de pantalla
Piloto	“El crimen de la Laboral”	22.6 %
1	“El crimen de Caspe”	5.5%
2	“El asesinato de Lady Alcón”	3.7 %
3	“Premonición”	4%
4	“El buen samaritano”	3.5%
5	“El crimen de la pensión”	4.4%
6	“Quini, la historia de un secuestro”	4.6%

### 5.3 Análisis de “Crimen de Caspe”

FICHA TÉCNICA	
<b>Título</b>	‘Crimen de Caspe’: En 1988, una joven embarazada desaparece. Nueve años después, su madre llama a un programa de radio donde una vidente le dice que su hija fue asesinada. Es entonces cuando Grupo 2 retoma la investigación del caso hasta descubrir a su asesino.
<b>Número de Capítulo</b>	Primero
<b>Duración</b>	1 hora y 2 minutos
<b>Año de producción</b>	2017
<b>Personajes protagonistas</b>	Antonia: joven embarazada, desaparecida y asesinada Fermín: novio y asesino de la víctima
<b>Localización</b>	Pantano de Caspe, Comisaría de Grupo Dos, Casa de Fermín, Estudio de radio, Casa de Antonia y Casa de la amiga de Antonia
<b>Cuota de audiencia</b>	5.5 %
<b>Dirección</b>	Roberto Roldán
<b>Web</b>	Cuatro ( <a href="https://www.cuatro.com/grupo2homicidios/Grupo-Homicidios-completo-HD_2_2436030001.html">https://www.cuatro.com/grupo2homicidios/Grupo-Homicidios-completo-HD_2_2436030001.html</a> )

-La docuficción comienza con un rótulo sobre fondo negro en el que se avisa al espectador del género al que se enfrenta: “*Basado en hechos reales. Contiene imágenes documentales reales. Algunos nombres y acontecimientos han sido modificados por respeto a las víctimas*” (00:00:10). De esta manera se firma un pacto y se respeta el principio general 5.A del Código de la Profesión Periodística en España (1993), que advierte que se debe evitar nombrar a las víctimas de un delito, así como la publicación de material que pueda contribuir a su identificación.



-Los rótulos son una constante en el capítulo. Se utilizan como conectores de la historia, con un objetivo meramente informativo, como informar de quién habla o de un lugar y fecha; para explicar escenas o ampliar información y así evitar generar confusión, como “*'La cueva' era como denominaban la caseta que frecuentaban en el pantano de Caspe*” (00:28:04). También se usan para enfatizar el carácter documental de la serie: “*Declaración transcrita del sumario*” (00:32:21) o “*Conversaciones basadas en cartas cruzadas entre ambas familias*” (00:06:33).

-Es importante la verosimilitud que la docuficción consigue entre los personajes entrevistados y su representación ficcional. Los personajes protagonistas que se repetirán durante todos los capítulos son los inspectores del Grupo 2 de Homicidios.



-Durante todo el capítulo se combinan escenas de ficción con vídeos e imágenes de archivo que justifican la escena representada. Algunos ejemplos son los vídeos policiales de la reconstrucción y búsqueda de restos (00:39:30- 00:43:03) o fotografías del Heraldo de Aragón que informaba del crimen (00:59:28). También hay constantes referencias a informes policiales.

-La estructura del capítulo es, según la clasificación de Cobo Durán, temporal y, concretamente, paralela. Hay dos líneas de acción: la de la investigación policial y la de los hechos reales. Ambas se van entremezclando de manera simultánea hasta reestructurar los hechos y descubrir al asesino.

-Como recursos destaca el uso del Flash forward. El capítulo comienza con la denuncia de la madre por la desaparición de su hija, y se retoma el comienzo de la historia hasta la muerte de la joven. Por último, el capítulo termina relatando la historia hasta casi el presente, con el rótulo: “*El acusado ya ha cumplido condena, continua viviendo en Zaragoza*” (00:59:54).

-El capítulo hace referencia al tiempo imaginario y al tiempo onírico aunque nunca se representan, con lo que se persigue la fidelidad a los hechos, ya que nunca aparece algo que no ocurrió en el pasado. Un ejemplo de tiempo onírico es cuando la madre de la amiga de Antonia cuenta que todas las noches sueña que la queman mientras se oye un niño llorar (00:30:16). Esta es una escena en la que la mujer, desde el salón de su casa lo cuenta, pero no se interpreta. Con esto además se anticipa lo que después ocurrirá. Con respecto al tiempo imaginario, destaca cuando el asesino cuenta cómo supuestamente había muerto Antonia. Se representa parte de la escena, pero después se describe que era mentira (00:35:13- 00:37:15). Es una escena relevante porque solo se escenifica el momento del enterramiento de Antonia, que después se descubrirá que es real, pero no aquellos momentos en los que él está mintiendo.

-En cuanto al montaje, según la clasificación de González Requena, predomina el plano de punto de vista interior a la diégesis. Durante el relato ficcionado se muestra lo que ve alguna instancia visual diegética. Hay planos subjetivos, como por ejemplo la escena de la cocina donde el asesino discute con su madre por Antonia, y la cámara entra y sale de la escena con ligeros movimientos, como escondida entre las cortinas (00:06:30- 00:09:15). Y planos semisubjetivos, como la secuencia donde el detective coge una foto del asesino de la casa de su madre y el plano muestra lo que está viendo (00:17:48) o la imagen en la que se ve a la madre desde el agujero de la mirilla de la puerta (00:03:09). Durante el capítulo los protagonistas nunca miran a la cámara. Además, destaca el uso del Steadycam (00:48:00), de forma que la cámara parece ser un espectador que mira la escena y el cual los personajes desconocen que está, así como el uso del dron para mostrar paisajes con gran plano general (00:11:15- 00:11:34).



-Las entrevistas son un elemento fundamental. La mayor parte de los diálogos forman parte de la voz en off de los entrevistados que se acompañan con imágenes que anclan sobre lo que se relata. Los personajes entrevistados son: la madre de la víctima y su hermana, que aparecen en primer plano, y los dos inspectores del Grupo Dos, la vidente, el juez de instrucción del caso, el dueño actual del arma con el que se mató a Antonia y el abogado del acusado, para los que se utiliza el plano medio.



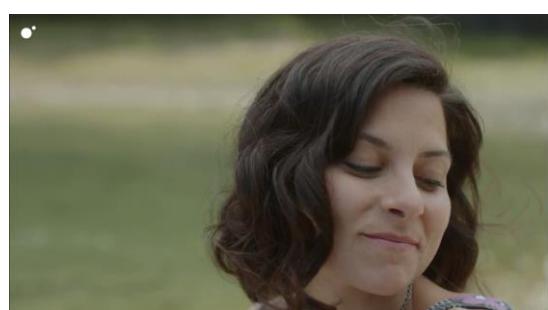
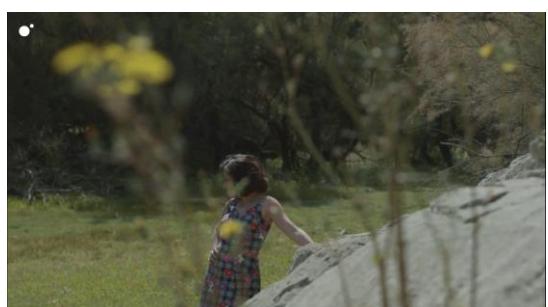
-El narrador de la historia es extra-homodiegético. Es el comisario de policía quien cuenta historia en la que él participa como personaje. En ocasiones como observador (narrador testigo) y otras como protagonista (narrador autodiegético). En este sentido, el capítulo comienza con la voz off del Inspector jefe Grupo Dos presentando al resto de personajes (00:01:26).

-El capítulo hace referencia a una historia violenta del pasado, ya que se trata de un crimen ocurrido en Zaragoza en 1988. Por ello se pueden ver elementos que aportan verosimilitud al relato como el uso de coches o teléfonos de la época durante la historia. En cuanto a la violencia, y en relación a los 9 factores que señala el *National Television Violence Study* (1997) se puede decir que no hay una dramatización en las escenas, ya que apenas hay presencia de armas. Durante el momento en el que muere la víctima, el

espectador solo escucha el ruido del disparo sobre fondo negro y posteriormente ve a ella tumbada en el suelo (00:55:35- 00:56:26). Del mismo modo, la historia se ciñe tanto al realismo de lo ocurrido que se utilizan los vídeos del sumario de la investigación para mostrar los huesos de la víctima, sin interpretación (00:42:52). También, mediante una entrevista, el actual dueño muestra el arma con el que se mató a Antonia y la bala (00:45:50).



-Respecto al sensacionalismo, esta docuficción busca apelar a las emociones del espectador a través de la historia. Para conseguir que la audiencia empatice con la familia de la víctima y la propia fallecida, sin sobrepasar la frontera de los hechos probados, utilizan recursos como la voz en off del narrador “*Hay miradas que convierten, miradas que suplican ayuda, hay ayudas que lo dicen todo. En este caso todo se resumía en una única palabra: encuéntrame*” (00:04:46); el uso de música, por ejemplo la imagen de la caseta en llamas que se acompaña con sonidos de latidos del corazón (00:58:38), o con un homenaje final a la víctima, donde se combinan imágenes reales y ficticias de la fallecida mientras su madre llora su muerte (00:48:50- 00: 50:17).



#### 5.4 Análisis de “Quini, la historia de un secuestro”

FICHA TÉCNICA	
<b>Título</b>	‘Quini, la historia de un secuestro’: En 1981 Enrique Castro, Quini, delantero centro del FC Barcelona y de la Selección española, es secuestrado a punta de pistola al terminar un exitoso partido contra el Hércules en la capital.
<b>Número de Capítulo</b>	Sexto
<b>Duración</b>	1 hora y 5 minutos
<b>Año de producción</b>	2017
<b>Personajes protagonistas</b>	‘Quini’: futbolista secuestrado Mari Nieves: mujer del futbolista Javier, Eugenio y Adolfo: los tres secuestradores
<b>Localización</b>	Playa de Gijón, casa de Quini, zulo de los atracadores, jefatura de policía de Zaragoza
<b>Cuota de audiencia</b>	5.5 %
<b>Dirección</b>	Roberto Roldán
<b>Web</b>	Cuatro ( <a href="https://www.cuatro.com/grupo2homicidios/Grupo-Homicidios-T01xC06-completo_2_2454405056.html">https://www.cuatro.com/grupo2homicidios/Grupo-Homicidios-T01xC06-completo_2_2454405056.html</a> )

-Este episodio también empieza con el rótulo sobre fondo negro en el que se avisa al espectador del género al que se enfrenta. *“Basado en hechos reales. Contiene imágenes documentales reales. Algunos nombres y acontecimientos han sido modificados por respeto a las víctimas”* (00:00:10), con el que se respeta el principio general 5.A del Código de la Profesión Periodística en España (1993). Además, el uso de rótulos durante el relato sigue siendo constante. Algunos ejemplos son *“Un trabajador del restaurante Can Fusté vio la furgoneta en la que trasladaron a Quini”* (00:04:20), *“La colaboración policial entre Barcelona y Zaragoza fue muy estrecha”* (00:27:23) o *“El zulo tenía 15 metros cuadrados”* (00:14:44). Se aprovechan los rótulos para dar información que no se puede en los diálogos.

-En la historia hay dos tipos de narrador. Se encuentra un narrador extra-homodiegetico, que cuenta una historia en la que él participa como personaje. Esto ocurre cuando las voces en off relatan lo que a la vez se está interpretando en imagen con autores. Pero, además, en este capítulo hay un narrador intra-heterodiegetico. Es decir, una voz que narra algunos aspectos de la historia en la que no participa, pero que no es impersonal, ya que utiliza la primera persona, y por tanto no puede ser un narrador extra-heterodiegetico. Se utiliza sobre todo al final del capítulo: *“3 días después detuvimos al tercer secuestrador en una cabina telefónica (...) paradójicamente aún hoy pienso que Quini había tenido mucha suerte. En la España de 1981 había mucha*

*gente con ganas de matar y Quini cayó en las manos de 3 chavales, probablemente los únicos delincuentes de España que no querían apretar el gatillo y matar a nadie”* (1:02:32).

-La estructura del capítulo es diegética o ‘de bloques’. El episodio está dividido en 4 bloques marcados por un rótulo sobre fondo negro, de forma que, en cada uno de ellos, se presenta a los personajes protagonistas y cómo se enteraron del secuestro del futbolista. Así, el capítulo empieza con el propio Quini siendo secuestrado a la salida del partido y, respetando la línea de tiempo, nos va enseñando el secuestro desde las diferentes perspectivas: “*Quini*” (00:48:00) “*La policía*” (00:02:30) “*Los secuestradores*” (00:05:36), “*Mari Nieves*” (00:15:44).



-Entre los personajes entrevistados aparecen: Enrique Castro, el propio secuestrado, una testigo del secuestro, dos inspector de homicidios en Aragón, tres vecinos de los secuestradores, el inspector del grupo de atracos de Barcelona, un periodista de Heraldo de Aragón en 1981 y un compañero futbolista. Las entrevistas tienen una notable presencia durante todo el capítulo, de manera que apenas hay diálogos ficticios y la representación se superpone a la voz en off de los entrevistados.

-Destaca el uso abundante de recursos, como vídeos de archivo de Quini jugando al fútbol, declaraciones de él en ruedas de prensa o noticias en periódicos. También hay constantes referencias históricas, como atentados de ETA y el golpe de estado (00:03:08), así como futbolísticas. Un ejemplo es la rueda de prensa de Quini a pocas

horas de ser liberado (01:01:21). Este fue un caso con mucha repercusión en la prensa del momento y, por tanto, de fácil acceso en la actualidad.



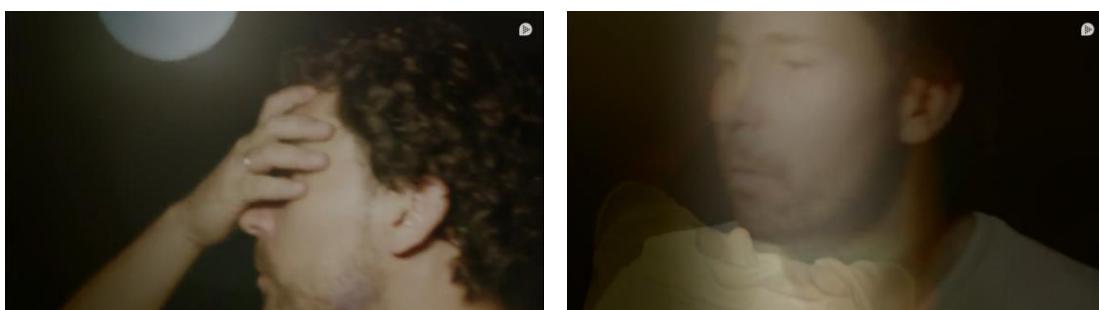
-El capítulo tiene un carácter netamente documental. Predomina el uso de la entrevista y los documentos que ratifican la veracidad de lo narrado. Se muestra, por ejemplo, la conversación real grabada por la policía entre la mujer de Quini y los secuestradores negociando su rescate (00:19:00- 00:19:30). Este hecho también se ve en las localizaciones. La mayor parte de ellas son las mismas donde sucedieron los hechos. Así, se muestra el sótano donde se encontraba el zulo de Quini en la actualidad (00:05:28) y el propio zulo cuando Quini fue rescatado (00:13:33).



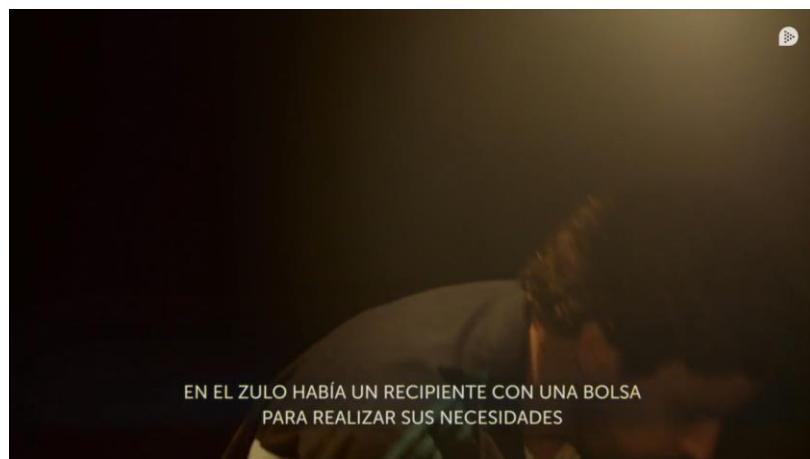
-A pesar de ceñirse a los hechos ocurridos durante todo el capítulo, destaca la representación del tiempo onírico. Mientras Quini está secuestrado, se representa con actores un sueño en el que le apuntan con una pistola y cuando van a dispararle, se despierta (00:26:48). Esta escena de la pistola es la más dramática y violenta de todo el capítulo, con la que se trata de captar la atención del espectador que no sabe que es un sueño hasta que Quini se despierta.



-En lo que a montaje se refiere, predomina el uso de planos fijos, sin Steadycam. Son en su mayoría, según la clasificación de González Requena, planos de punto de vista exterior a la diégesis. Es decir, que lo que muestran no corresponde a lo visto por ninguna instancia visual dietética. Dan un punto de vista objetivo y neutro, más próximo al estilo del documental que de la ficción. Puntualmente se puede encontrar algún plano de punto de vista interior a la diégesis, como por ejemplo cuando se siguen los movimientos de los secuestradores, generando un cierto clima de tensión (00:54:08). Destaca, además, una secuencia de planos de punto de vista interior a la diégesis subjetivos con los que muestran el mareo y la desubicación de Quini tras el secuestro, que se consiguen con juegos de luces y sombras, desenfocando la cámara (01:03:16).



-El capítulo hace referencia a una historia del pasado con connotaciones violentas, ya que se trata de un secuestro ocurrido en Zaragoza en 1981. Por ello se pueden ver elementos que aportan verosimilitud al relato como el uso de coches o teléfonos de ese tiempo. También la vestimenta y costumbres de los personajes denotan esta vuelta al pasado, como por ejemplo ver a los policías fumar en la comisaría. En cuanto a la violencia, y en relación a los 9 factores que señala el *National Television Violence Study* (1997) se puede decir que no hay una dramatización en las escenas. La historia de por sí no fue violenta por lo que apenas hay armas o peleas. La violencia, en este caso psicológica, se muestra con la dureza de los días de Quini secuestrado. Para ello se muestran escenas que consiguen que el espectador empatice con la historia como el colchón mojado sobre el que dormía Quini o cómo cada día hacía sus necesidades en una garrafa. Este hecho lo destacan además con un rótulo: “*En el zulo había un recipiente con una bolsa para realizar sus necesidades*” (00:40:25).



-Respecto al sensacionalismo, la docuficción busca apelar a las emociones del espectador a través de recursos como la voz en off de un personaje no identificado en la trama. Con esta voz se consiguen crear momentos de tensión y poner en duda al espectador sobre qué ocurrirá más adelante. Un ejemplo es “*en 5 días de cautiverio los secuestradores realizaron 21 llamadas a la familia. Conforme pasaban los días, la tensión aumentaba y Mari Nieves pagó las consecuencias*” (00:33:11- 00:33:21) o “*por suerte los secuestradores no se dieron cuenta del engaño*” (00:34:10). Con esta voz no identificada se incluyen adjetivos valorativos y exageraciones. También destaca como elemento próximo al sensacionalismo y con el que se pretende apelar a las emociones del espectador el uso de música, por ejemplo el sonido de las saetas de un reloj moviéndose mientras Quini aparece desesperado en el zulo (00:40:21) o el montaje donde se combina el mensaje real que Quini mandó a su mujer avisando de que estaba vivo desde el sótano, con imágenes de sus hijos pequeños y su mujer llorando, con música lenta (00:29:44). En ocasiones el uso de la música también denota alegría y emoción, como la música de acción que acompaña la detención (00:46:56) o el vídeo real en el que Quini se reencuentra con su familia que se acompaña con música alegre. A esta última escena se añade una voz en off impersonal con un mensaje que le proporciona un cierto rasgo heroico al futbolista, próximo al homenaje: “*Miles de aficionados esperaban a quina en Barcelona. Se habían congregado espontáneamente tras conocer la noticia de la liberación. Quini llegó visiblemente afectado, pero a pesar de su cansancio llegó con fuerzas suficientes para saludar a la multitud*” (1:00:37).

## 5.5 Análisis de “Premonición”

FICHA TÉCNICA	
<b>Título</b>	‘Premonición’: En 1990, una hija preocupada por no saber nada de su madre, viuda y de 65 años, el día de su cumpleaños, acude a su casa. Allí la encuentra muerta con un charco de sangre a su alrededor. La mujer estaba obsesionada con que algún día le iban a robar.
<b>Número de Capítulo</b>	Tercero
<b>Duración</b>	1 hora
<b>Año de producción</b>	2018
<b>Personajes protagonistas</b>	Dña. Mercedes: mujer asesinada ‘Popeye’: asesino toxicómano Jaime: hijo de la viuda asesinada
<b>Localización</b>	Casa de la mujer asesinada, jefatura de policía de Zaragoza
<b>Cuota de audiencia</b>	4%
<b>Dirección</b>	Roberto Roldán
<b>Web</b>	Cuatro ( <a href="https://www.mitele.es/series-online/grupo-2-homicidios/59cbc4968bd4e58ebd8b4637/player/">https://www.mitele.es/series-online/grupo-2-homicidios/59cbc4968bd4e58ebd8b4637/player/</a> )

-El capítulo empieza con el mismo rótulo que cumple con el principio general 5.A del Código de la Profesión Periodística en España (1993): “*Basado en hechos reales. Contiene imágenes documentales reales. Algunos nombres y acontecimientos han sido modificados por respeto a las víctimas*” (00:00:10).

-Los rótulos mantienen la función de informar de lo que no se puede contar en diálogos, así como de aclarar información sobre datos y fechas. Algunos ejemplos son: “*11 de enero de 1990*” (00:23:00) o “*Las joyas iban a ser fundidas en un plazo de 15 días*” (00:49:20).



-El episodio se centra en relatar la investigación del caso y tiene una estructura cronológica. La historia comienza cuando los policías descubren el crimen y termina con la detención del asesino. Como nexo conductor de la historia se utiliza una clase magistral que el inspector de policía imparte en la actualidad a alumnos de investigación de la Escuela Nacional de Policía (00:03:06). Concluye con la situación del asesino en la actualidad: “*Salió de prisión en 2015*” (1:01:03).

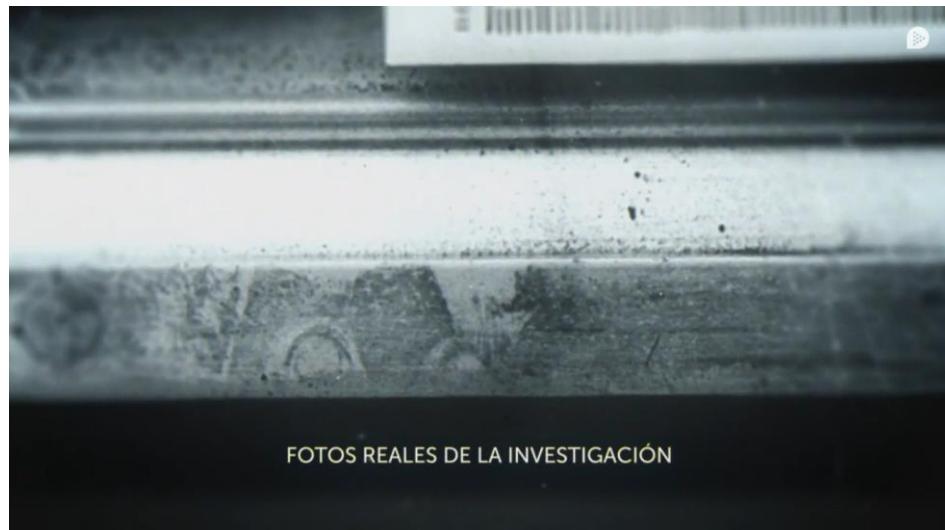


-Como recurso se utiliza el Flashback. Toda la historia guarda el orden cronológico y en los diez últimos minutos, cuando el asesino es detenido por la policía, se repite la secuencia de planos con la que comienza el capítulo, donde la víctima aparece cerrando la puerta de su casa y sentándose en el sofá, hasta que el ladrón la mata (51:52).

-La reconstrucción del robo ocupa, por tanto, el tiempo imaginario. El capítulo relata la investigación que la policía realizó sobre el caso y el robo representa lo que estos creen que pasó, algo que nunca se sabrá con seguridad (52:35- 56:42). Así, los diferentes entrevistados cuentan lo que se cree que pasó, la hipótesis, y, mientras tanto, estos hechos aparecen interpretados por actores.

-En lo que a entrevistas se refiere, destaca el reducido número de fuentes. Los personajes entrevistados son: la hija de la víctima, el portero de la comunidad, un médico forense, un periodista Heraldo de Aragón, el juez de instrucción del caso y el jefe de sección de anatomía forense. Es importante señalar que en la ficción aparecen personajes como el hijo de la señora asesinada y una amiga del asesino, que finalmente le delata, quienes no son entrevistados. Su participación es contada por el resto de entrevistas, sin embargo no colaboran en el relato.

-Para justificar lo narrado, además, se hace uso de material de archivo como noticias de periódicos (00:12:00) o el mapa real de la casa que dibujaron los policías para la investigación (11:26). Otra prueba real del caso que se muestran es la huella de las zapatillas que los policías encontraron en la ventana y con la pudieron detener al ladrón (00:24:25).



-Es un capítulo donde predomina más la reconstrucción que la entrevista. El capítulo se centra más en anécdotas de la historia, como que durante la investigación un policía flirtea con una camarera (00:40:50) o que el día que murió la señora era también el cumpleaños de su hijo y su nieto. Datos que no se justifican con la entrevista y que parecen provenir de una necesidad por completar el tiempo de duración del capítulo, sin tener información suficiente sobre lo ocurrido. Probablemente no fuera un crimen muy mediático.

-El nombre del capítulo resulta más subjetivo y ficcional que el resto. Se titula “Premonición”, porque todos los entrevistados coinciden en que la señora estaba obsesionada con que le iban a robar y matar. Es un nombre poco descriptivo y con el que se pretende despertar la imaginación del espectador.

-De forma puntual para dar continuidad a la historia se utiliza como recurso la voz en off del comisario, que habla en primera persona: “*Aunque trabajemos en departamentos diferentes todos los policías tenemos un objetivo común: atrapar a los malos*” (00:30:31). Con esta voz a la que no se le atribuye relación directa se permite la licencia de pronunciar frases más próximas al drama e incluso a la poesía.

-En lo que a imagen se refiere destaca el uso de Steadycam, con planos que sitúan al espectador como si viera la escena desde fuera o estuviera espiando (17:12). Con este tipo de plano se hace partícipe al espectador de la historia. En este capítulo, además, se utiliza el recurso del dibujo para representar lo que los policías están investigando y todavía no tienen claro si pasó. Así, aparece representado en blanco y negro y con rasgos de boceto las hipótesis que plantean en comisaría, algunas de ellas falsas (00:09:63).



-Destaca además un plano secuencia en el que se rodea al policía mientras habla por teléfono (00:36:59). Una referencia clara a la película “*Top Secret*” (1984), de Jim Abrahams, David Zucker y Jerry Zucker, es el plano en que el comprador de oro muestra su ojo a través de una lupa.

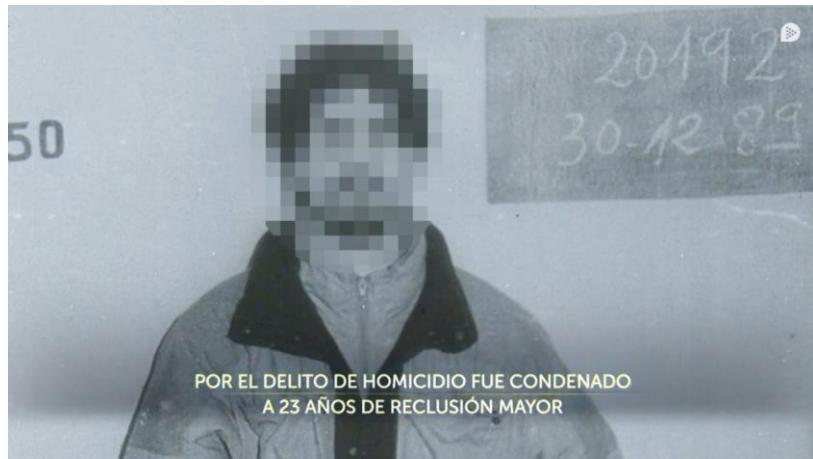


Plano “Grupo 2: Homicidios” (2018)



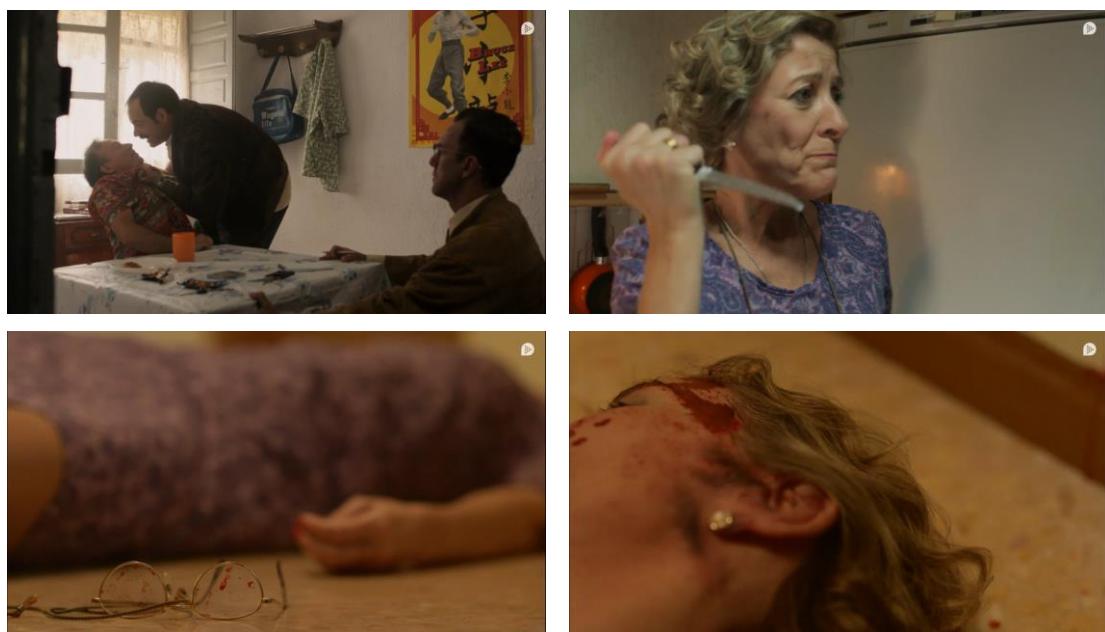
Plano “*Top Secret*” (1984)

-Como recurso también aparece la fotografía del asesino cuando es detenido, con la cara pixelada (00:31:28). Una vez que la condena es firme, pixelar la cara del asesino no es obligatorio, sin embargo es una muestra de que la serie no busca el ensañamiento.



-El uso de la música, además de la voz en off, se puede considerar próximo al sensacionalismo. Algunos ejemplos son la escena en la que los policías corren detrás del asesino para detenerlo, que se acompaña con música de acción (00:34:48) o música de ambiente fiestero mientras están por la noche hablando con una prostituta (00:55:32).

-El asesinato de la señora de 65 años fue violento. El ladrón la mató a golpes con una llave inglesa, llegándole a pisar la cara varias veces. La historia es relatada así por los entrevistados. Aunque durante la docuficción no aparecen escenas que puedan dañar la sensibilidad del espectador, hay numerosas referencias a sangre y peleas (00:46:37). Además, también se muestran fotos reales del arma con el que se mató a la mujer (00:36:08).



## 6. CONCLUSIONES

Tras completar el estudio, se puede concluir que la docuficción es un *género nuevo* que está en auge en la televisión y en las plataformas de contenidos audiovisuales. Nació como consecuencia del tránsito de la ‘Paleotelevisión’ a la ‘Neotelevisión’, donde los medios de comunicación compiten en el mercado y necesitan captar la atención del espectador y sorprenderle.

Se trata, además, de un género que permite ilustrar aquellos acontecimientos ocurridos en el pasado y de los que no se tienen recursos audiovisuales suficientes. Por ello, se combina la entrevista con la interpretación de los hechos contados por actores para conseguir un punto de vista más completo y atractivo.

Es un género limítrofe entre el documental y la ficción. En este sentido, a pesar de conceder a la persona que lo escribe mayor libertad de creación en la interpretación con actores, es necesario que respete el código de actuación que establece la ética periodística. Como se indica en el proyecto, la docuficción tiene como tema central la representación de acontecimientos violentos ocurridos en el pasado, ya son los que más interés despiertan en la audiencia y de los que, por lo general, es más difícil recopilar información. Por ello debe tener especial cuidado con el tratamiento de las fuentes. Con su interpretación, no debe sobrepasar nunca las fronteras del sensacionalismo. La docuficción se puede definir, por tanto, como un género que busca conseguir un relato verosímil y objetivo, que se ajuste a los acontecimientos narrados.

Todos los teóricos coinciden en que la ficción de la que hace uso la docuficción debe ser moderada, solo se debe utilizar para completar una realidad de la que no se dispone de material fílmico. Del mismo modo, debe ser verosímil para la audiencia. Se debe buscar la máxima semejanza entre los testimonios de los entrevistados y su interpretación.

El escritor de la docuficción es una especie de *guion-periodista* que, además de realizar entrevistas exhaustivas, donde los entrevistados relaten la mayor cantidad de información posible, debe poseer conocimientos de los elementos básicos del lenguaje audiovisual. Es decir, combinará aquellos aspectos propios de la ficción, como la estructura, el tipo de narrador o el montaje para conseguir crear una trama atractiva que cautive al espectador y mantenga su atención hasta el final. Esta es una hipótesis que, posteriormente, se confirma con el estudio de caso.

Además, es importante destacar la diferencia entre la docuficción y otros géneros híbridos también en auge en la actualidad. El estudio demuestra que hoy en día todavía se confunden en medios de comunicación. En este sentido, la docuficción es la combinación de actores y testimonios extraídos de entrevistas; el falso documental es la interpretación de testimonios sobre hechos que no han ocurrido en la realidad; el docudrama es la interpretación de hechos que sí han ocurrido sin testimonios de entrevistas, y la autoficción es un derivado de la docuficción que posee la particularidad de que es el propio protagonista quien relata su historia pasada, generalmente su infancia.

Por otro lado, y una vez completado el análisis de “*Homicidios: Grupo 2*”, se puede concluir que su contenido se ajusta a todos los elementos propios de una docuficción, donde la representación de los actores depende por completo del relato de los entrevistados. Todas sus escenas respetan, además, el Código de la Profesión Periodística (1993).

“*Homicidios: Grupo 2*” tiene como temática principal la violencia de acontecimientos históricos y la representa sin dramatización de sus escenas. En ella se puede observar como la interpretación se utiliza para cubrir aquellos aspectos que no se pueden cubrir con imágenes de archivo. En este sentido, se encuentra que el capítulo de “*Quin, la historia de un secuestro*” tiene una presencia mayor de entrevista que de ficción, ya que fue un crimen muy polémico y mediático del que sería fácil recabar información, mientras que en el capítulo “*Premonición*”, donde una señora que no era famosa fue asesinada en su domicilio, se ha incluido más parte de ficción que de entrevista. “*Crimen de Caspe*”, por su parte, está compuesto por un montaje con gran variedad de planos subjetivos, típicos del lenguaje de ficción. Se demuestra, por tanto, que no es tan importante la cantidad de ficción o entrevista que componga una docuficción, ni su tipo de montaje, sino que la ficción se ajuste siempre a lo relatado por los testigos y no sobrepase los límites del periodismo.

Para finalizar, se puede decir que la docuficción es un género que permite mostrar un punto de vista más completo sobre un hecho ocurrido, lo cual no sería posible con herramientas propias del periodismo. Un ejemplo de ello es poner voz a una persona fallecida. “*Homicidios: Grupo 2*” es un ejemplo de una docuficción bien elaborada y demuestra que se pueden crear géneros híbridos de calidad.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, J. M. (2003). *La Gorgona y el espejo: sobre las implicaciones socioculturales de la representación de la violencia*. En *Violencia y medios de comunicación: recursos y discursos*. II Congreso Internacional Comunicación y Realidad (pp. 59-83). Barcelona: Trípodos.
- Bandura, A. (2002). *Selective moral disengagement in the exercise of moral agency*. *Journal of moral education*, 31 (2), 101-119.
- Bernstein, R. J. (2015). *Violencia. Pensar sin barandillas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bettetini, G. y Fumagalli, A. (2006). *Lo que queda de los medios. Ideas para una ética de la comunicación*. Buenos Aires: La Crujía.
- Burch, N. *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1996.
- Bustamante, E. (2001). *La televisión económica. Financiación, Estrategias y Mercado*. Barcelona: Gedisa.
- Castellblanque, M. (2003). *La violencia y su comercialización en los medios de comunicación y de entretenimiento*. En *Violencia y medios de comunicación: recursos y discursos*. II Congreso Internacional Comunicación y Realidad (pp. 623631). Barcelona: Trípodos
- Cobo Durán, S. (2010). *Estructuras narrativas en nonfiction*. En *Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual* (219-242). Universidad de Sevilla
- Corner, J. (1996). *Formatos de acción: docudrama y verité*. En *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción* (38-40). Madrid: T&B.
- Deltell, L. (2006). *El documental de ficción: Entretenimiento y manifiesto*. 02/03/2019, de Dialnet Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2339661>
- Eco, U. (1893). *La estrategia de la ilusión. Tv: La transparencia perdida*. 02/03/2019, de Omega Alfa Sitio web: <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/t-v-la-transparencia-perdida.pdf>
- Espada, A. (2008). *Periodismo Práctico*. Madrid: Espasa.
- Feldman, S. (1990): *Guión Argumental. Guión Documental*. Serie Práctica. Gedisa editorial.
- Farré, M. (1999). *El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales en la información audiovisual*. Argentina: La Crujía.
- Fernández, D. (1999). *La violencia de los signos. Sensacionalismo y carencia de los recursos narrativos*. 06/03/2019, de Universidad Austral Sitio web: <https://riu.austral.edu.ar/bitstream/handle/123456789/390/La-violencia-de-los-signos-sensacionalismo.pdf?sequence=1>

- Fullat, O. (2002). *El siglo postmoderno*. Barcelona: Crítica.
- García Jiménez, J. (1993): *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- García Jiménez, Jesús. (2000). *Información Audiovisual. Los géneros*. Madrid: Paraninfo.
- Giddens, A. (1991), *Modernidad e Identidad del yo*. Barcelona: ediciones Península.
- Gordillo, I. (1999): *Narrativa y televisión*. Sevilla. Editorial Mad.
- González Requena, J. (2010). *La destrucción de la realidad en el espectáculo televisivo*. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Número 10, 19- 20. <http://www.gonzalezrequena.com/resources/2010+La+destrucci%C3%B3n+de+la+realidad+en+el+espect%C3%A1culo+televisivo.pdf>
- González Requena, J. (2015). *En punto de vista visual*. 10/07/2019, de gonzalezrequena.com Sitio web: <http://gonzalezrequena.com/el-punto-de-vista-en-el-texto-audiovisual/#4>
- Guardiola, I. (2012). *Nuevos formatos en la ficción televisiva*. En *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas* (75-103). Barcelona: Gedisa.
- Imbert, G. (2002). *Violencia e imaginarios sociales en el cine actual*. *Comunicación y política*, 18, 27-51. Sitio web: Dialnet.
- Julià, M. (2006). *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica postmoderna*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Lamet, P. M. (1975). *Lecciones de Cine*. Bilbao; Madrid; Santander: Mensajero ; Razón y Fé ; Sal Terrae.
- Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgia*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lawson, J. H. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), UNAM.
- Maqua, Javier. (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- Martinez Abadía, J. (1997). *Introducción a la tecnología audiovisual: televisión, video, radio*. Barcelona: Paidos Iberica Ediciones S A.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1967). *The medium is the message: An inventory of effectsm*, Nueva York: Bantam
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. Versión pdf: [http://metamentaldoc.com/9\\_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad\\_Bill%20Nichols.pdf](http://metamentaldoc.com/9_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad_Bill%20Nichols.pdf)

Ortiz, M. J. (2018). *Narrativa Audiovisual Aplicada a la Publicidad*. RUA Universidad de Alicante.

Peña, D. C. (2016). *Diseño de guiones para audiovisual: ficción y documental*. México: UAM: Unidad Cuajimalpa.

Platón. (1997). *La República*. Libro III: Diálogos

Pérez Fuentes, J. C. (2004). España: *Código deontológico de la profesión periodística (Federación de Asociaciones de la Prensa de España, FAPE)*. En *Ética periodística. Principios, códigos deontológicos y normas complementarias* (87-93). País Vasco: Universidad del País Vasco.

Pérez Fuentes, J. C. (2004). UNESCO: *Principios generales de la ética profesional del periodismo*. En *Ética periodística. Principios, códigos deontológicos y normas complementarias* (87-93). País Vasco: Universidad del País Vasco.

Quintiliano, M. F. (1999) *Institución Oratoria*. México: CONACULTA.

Redondo, M. (2010). *El valor mediático de la violencia*. Vivat Academica, (111), 25-33.

Sanmartín, J. (2008) *¿Hay violencia justa? Reflexiones sobre la violencia y la justicia basada en los derechos humanos*. Daimon Revista Internacional de Filosofía, (43), 5-14.

Seawell, M. (1997). *National Television Violence Study*. California: SAGE publications.

Senabre, R. (1975). *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo

Sánchez, R. C. (1994). *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), UNAM.

Sémelin, J. (1983). *Pour sortir de la violence*. Paris: Les éditions ouvrières.

Torrico, E. R. (2000). *El sensacionalismo. Algunos elementos para su comprensión y análisis*. 16/03/2019, de Alianza Editorial Sitio web:  
[https://www.alianzaeditorial.es/minisites/manual\\_web/3491295/CAP3/3\\_Sensacionalismo.pdf](https://www.alianzaeditorial.es/minisites/manual_web/3491295/CAP3/3_Sensacionalismo.pdf)

Veres, L. (2012). *Ficción televisiva, historia y cultura digital: la recuperación de lo histórico tras los ecos de la postmodernidad*. En *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*. (119-131). Barcelona: Gedisa.

Yorke, I. (1991): *Principios básicos del reportaje televisivo*. Madrid Centro de Formación RTVE.

## Páginas Web recomendadas

UNESCO. Código internacional de la Ética periodística:

[http://www.editorialdigitaltecdemonterrey.com/materialadicional/p002/cap1/el\\_unesco.pdf](http://www.editorialdigitaltecdemonterrey.com/materialadicional/p002/cap1/el_unesco.pdf)

FILMAFFINITY. Falso documental:

[https://www.filmaffinity.com/es/movietopic.php?topic=548806&attr=topic\\_count](https://www.filmaffinity.com/es/movietopic.php?topic=548806&attr=topic_count)

HERALDO. Noticia 11-D:

<https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/2018/06/27/la-emite-esta-noche-docuficcion-una-manana-invierno-factoria-henneo-1251505-2261126.html>

RTVE. Noticia Centro Médico:

<http://www.rtve.es/television/20181026/centro-medico-3-anos-mas-1000-capitulos-ficcion-vida-saludable/1827285.shtml>

Real Academia Española:

<http://www.rae.es/>