



UNIVERSIDAD CENTRAL "MARTA ABREU" DE LAS VILLAS
VERITATE SOLA NOBIS IMPONETUR VIRILISTOGA. 1948

Facultad de Humanidades
Departamento de Periodismo

La (re) construcción del reportaje en el Estelar



Propuesta teórico-metodológica para la concepción,
realización, y montaje y edición del reportaje televisivo
en el Noticiero Estelar de la Televisión Cubana

Autora: Elizabeth Borrego Rodríguez

Tutora: MSc. Grettel Rodríguez Bazán

2016

Año 58 de la Revolución

Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas

Facultad de Humanidades

Departamento de Periodismo



La (re) construcción del reportaje en el Estelar

Propuesta teórico-metodológica para la concepción, realización, y montaje y edición del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la
Televisión Cubana

Autora: Elizabeth Borrego Rodríguez

Tutora: MSc. Grettel Rodríguez Bazán

2016

Año 58 de la Revolución

“Creo más en el periodista como agitador social que como policía”

Matín Caparrós

Creo que es la prisa y la restricción del espacio lo que ha minimizado el reportaje, que siempre tuvimos como el género estrella, pero que es también el que requiere más tiempo, más investigación, más reflexión, y un dominio certero (...) Es en realidad la reconstitución minuciosa y verídica del hecho. Es decir: la noticia completa, tal como sucedió en la realidad, (...) como si (el público) hubiera estado en el lugar de los hechos.

Gabriel García Márquez

A Aya, mi hermosa contadora de cuentos.

A mi mamá: ¡cuántas canciones y poemas te quisiera regalar!

A mi papá: en mis biografías siempre serás ejemplo.

A los periodistas del Sistema Informativo, con sus ganas de hacer.

A todos y cada uno de los integrantes de la genealogía Borrego-Rodríguez, mi equipo preferido durante 22 años. A Mariluz por su interés siempre.

A Gabriel porque no necesita más presentaciones.

A mi tutora (favorita): por celarme tanto te regalo la portada en exclusiva.

A los profesores Alberto Ardevol-Abreu y Omar Rincón por su interés y sus criterios válidos en la distancia.

A todos los reporteros y profesores de aquí y allá que tan en serio se tomaron su trabajo en esta investigación: Freddy Moros; Ismary Barcia; Omar George; Irma Cáceres; Belkys Pérez Cruz; Yoslei Carrero; Lázaro Manuel Alonso; Yeny Fleites; Gloria Ugás; Mylenys Torres; Lizet Márquez; Marel González; Alain Jiménez.

A Marielys y Mónica por apuntalar esta tesis una y mil veces cuando se venía abajo con investigadora incluida.

A Merly, mi rubia con tantas ganas: gracias por ayudarme a probar que podemos vivir solo de yogurt y pan. A Ailén y Regla, leche y canela, una por organizarme siempre la vida y otra por desorganizarla. A Yunier por los cafés y las peroratas periodísticas (verás que le ponen las ventanas al U5 ahora). A Leyanis: chinita, gracias por compartir conmigo al jefe del cuarto. Al *team* completo de Periodismo 2011-2016: ¿por qué será tan difícil escribir cosas lindas? A Dayenis, Lauris, Raúl, Lisvel, Enrique, Ana y Carlos. A Yisel, Mónica y Jorge Félix, porque sé que al otro lado del charco se me quiere.

A Andy la bala, y Laura, también de mi tripulación. De ustedes es el legado.

Resumen

La presente investigación elabora una propuesta teórico-metodológica para la construcción del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la Televisión Cubana (TVC) desde una perspectiva cualitativa. El estudio se justifica atendiendo a las potencialidades de este género interpretativo en el informativo de más audiencia y los cambios por los que atraviesan el SITVC. Desde el plano teórico, las técnicas revisión bibliográfico-documental y entrevista estructurada y semiestructurada permiten sistematizar los principales conceptos, tendencias y consideraciones actualizadas sobre el reportaje televisivo y sus tres etapas (concepción, realización, y montaje y edición), así como el devenir periodístico cubano en la realización del género. Los métodos teoría fundamentada y fenomenología, permiten la elaboración de los fundamentos teóricos a partir de los criterios coincidentes y contrapuestos de los periodistas cubanos y expertos en el tema, quienes a su vez, validan la propuesta de la investigación. El empleo de los diferentes métodos, técnicas y la validación de los expertos, garantizan la triangulación del estudio. Como resultado, la metodología establece una guía para cada una de las etapas del reportaje televisivo y constituye un consenso sintético entre la teoría y la praxis en función de una mejor implementación del género en el espacio Estelar. Esta propuesta representa una herramienta para el estudio y construcción del género en el contexto periodístico cubano.

Palabras claves: Reportaje televisivo, Concepción, Realización, Montaje y Edición, géneros periodísticos, periodismo televisivo, periodismo interpretativo, lenguaje audiovisual, Noticiero Estelar, Televisión Cubana.

Abstract

The present research develops a theoretical and methodological proposal for the construction of the television report at Noticiero Estelar de la Televisión Cubana (NTV newscast) from a qualitative perspective. From the theoretical level, the techniques of documentary research, bibliography review and the structured and semi-structured interview allow to systematize the main concepts, trends and updated considerations on TV report and its three stages (design, production, and post-production) as well as the Cuban journalistic evolution while producing the gender in question. Grounded theory methods and phenomenology allow the development of the theoretical foundations from the overlapping and conflicting criteria of Cuban journalists and experts in the field, who in turn, validate the research proposal. The use of different methods and techniques and the verification of the theory on the subject support the methodological triangulation of the study. As a result, the methodology establishes a guide for each of the stages of the television report and constitutes a synthetic vision between theory and practice in terms of a better implementation of the gender in the newscast. This proposal reaches consensus among the conflicting criteria between theory and practice on the television report in the in NTV newscast, the one largest audience in Cuba. Consequently, it represents a tool for the study and construction of the gender in the Cuban journalistic context

Keywords: TV Report, Design, Production and Post-production, journalistic genres, broadcast journalism, interpretive journalism, audiovisual language, NTV, Cuban television.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I: Una revisión teórica al reportaje televisivo	5
1.1 Conceptualizaciones sobre el género reportaje	5
1.1.1 El reportaje televisivo.....	8
1.1.1.1 Clasificaciones del reportaje televisivo.....	11
1.1.1.2 Primera fase del reportaje televisivo: concepción o preparación	13
1.1.1.3 Realización del reportaje televisivo	15
1.1.1.3.1 El guion audiovisual como discurso escrito del reportaje	17
1.1.1.3.2 Las fuentes y el periodista en cámara.....	18
1.1.1.4 Montaje y edición.....	20
1.1.1.4.1 Clasificaciones de montaje.....	24
Capítulo II: Apuntes referenciales sobre el reportaje audiovisual en el Noticiero de la Televisión Cubana.....	28
2.1 Reportaje y televisión: evolución hasta el siglo XXI.....	28
2.2 El teleperiodismo cubano	29
2.2.1.1 El reportaje en el Noticiero Estelar	35
Capítulo III: Precisiones metodológicas.....	37
Capítulo IV: Diseño de una propuesta teórico-metodológica para la construcción del reportaje y sus tres fases en el Noticiero Estelar de la TVC.....	44
4.1 Elementos generales del reportaje televisivo en Cuba	44
4.1.1 La concepción o preparación del reportaje en el Noticiero Estelar.....	55
4.1.2 La realización y sus componentes principales en el reportaje del Estelar.....	61
4.1.3 El montaje y la edición en el Estelar	67
4.2 La reconstrucción del reportaje en el Estelar	72
4.3 Validación de la propuesta	76
Conclusiones.....	78
Recomendaciones	80
Referencias bibliográficas	
Anexos	

Introducción

El reportaje es considerado como el más completo de todos los géneros periodísticos sin distinción del medio en que se utilice. Dentro de la teoría periodística, se le denomina “rey de géneros” por su capacidad de incluir a otros y su versatilidad para desarrollar temáticas sociales. En el formato televisivo, el reportaje ofrece la presentación de los hechos y, además, se encarga de la selección, valoración y exposición de las historias a contar.

Desde la propia etimología —del latín *reportare*: contar, anunciar, llevar la noticia— se presume su función narrativa. Sin embargo, autores como el cubano Freddy Moros (2003) aseguran que, sobre todo, el reportaje se encarga del análisis de hechos con mayor profundidad y no solo de informarlos como hace la noticia. De modo que la capacidad de presentar un suceso con profundidad le atribuye al reportaje televisivo potencialidades únicas y propias para el tratamiento a un variado espectro de temas. Estas características y su amplio uso en espacios informativos, sin distinción de televisora, no significan que resulte fácil su realización.

Precisamente la expresividad, la interpretación y la necesaria investigación lo convierten en una compleja forma de observar la realidad desde la labor periodística. Los requisitos para obtener un buen reportaje televisivo abarcan no solo el trabajo con los diferentes componentes—sonido, imagen y texto—, sino las relaciones que se establecen entre ellos.

Las investigaciones sobre géneros audiovisuales (Román Geraica, 2009; Sexto Gordillo, 2009; Gómez Hernández, 2008), particularmente del reportaje, escasean en los estudios cubanos y latinoamericanos. El periodismo de estos tiempos, en especial el televisivo, padece una crisis de profesionalidad, legitimidad y credibilidad, advierte el colombiano Omar Rincón (2003).

Según este profesor, las debilidades se evidencian en la conformación de una agenda pública homogénea, pequeña y monofónica; una perspectiva ética pobre y la pérdida de independencia tanto por parte del informador como del medio. Desde la década pasada las publicaciones sobre comunicación audiovisual promueven una revisión al reporterismo dentro de la pantalla chica latinoamericana. El propio Rincón reconoce como urgente asumir las especificidades periodísticas, narrativas y éticas propias de este medio, enfatizando en pensar el periodismo desde el adentro audiovisual (2003).

Introducción

Por otra parte, los trabajos de diploma de los periodistas Lisandra Sexto Gordillo (2009) y José Gabriel Martínez Rodríguez (2010) advierten de algunas digresiones en el quehacer de la prensa televisiva en Cuba. Según señalan ambos, el proceso de producción de este y otros géneros en los informativos cubanos se ve afectado por factores externos¹; la carencia de prácticas investigativas, a la vez que reconocen desconocimiento de los reporteros en cuanto a la construcción dramática de relatos periodísticos.

Estas ideas justifican la necesidad de prestar una atención diferenciada a la construcción de reportajes televisivos desde una perspectiva teórica y metodológica. Su capacidad de reflejar un suceso con disímiles perspectivas y criterios, así como las especificidades del lenguaje audiovisual lo ratifican como el más exigente de los relatos periodísticos en la pequeña pantalla.

En entrevistas realizadas para esta investigación, reporteros y directivos de prensa revelaron que actualmente el Sistema Informativo se encuentra en un proceso de reordenamiento para la modificación de aspectos formales y de contenido, tales como la infraestructura tecnológica y el tiempo de la programación informativa. Por ello se prevé que el Noticiero Estelar, espacio de mayor audiencia², se extienda de los 27 minutos actuales y cuente con un mejor provecho de los géneros periodísticos (B. Pérez Cruz, comunicación personal, febrero 24, 2016; G. Ugás, comunicación personal, febrero 22, 2016; Y. Carero, comunicación personal, febrero 24, 2016).

El presente trabajo de diploma escoge esta emisión como espacio de análisis, precisamente por tratarse del informativo con más televidentes de la TVC y que, por su horario prime time (8:00 p.m.), debe otorgar especial atención a temas de relevancia nacional, investigativos y de seguimiento a problemáticas sociales. Desde una perspectiva teórico-metodológica, esta tesis se propone construir un género complejo y sus etapas a partir de los criterios de periodistas, directivos y teóricos.

Teniendo en cuenta los requisitos anteriores, el estudio parte del siguiente **problema de investigación**: ¿Qué aspectos teórico-metodológicos deben tenerse en cuenta para la

¹Aunque en algunos momentos de esta investigación se haga alusión a estos factores, los mismos no constituyen objeto de estudio de la presente tesis.

²Según el Centro de Investigaciones del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), el índice promedio de audiencia del espacio es de 43,5 % de lunes a viernes y de un 27,35 % los fines de semana.

concepción, realización, y montaje y edición del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar del Sistema Informativo de la Televisión Cubana?

Para resolverlo se persiguen como objetivos:

Objetivo general:

- Elaborar una propuesta teórico-metodológica para la concepción, realización, y montaje y edición del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la Televisión Cubana (TVC).

Objetivos específicos:

1. Identificar los presupuestos para la concepción del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la TVC teniendo en cuenta los puntos de acuerdo y desacuerdo entre teóricos y periodistas experimentados.
2. Caracterizar la realización del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la TVC teniendo en cuenta los puntos de acuerdo y desacuerdo entre teóricos y periodistas experimentados.
3. Caracterizar el proceso de montaje y edición del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la TVC teniendo en cuenta los puntos de acuerdo y desacuerdo entre teóricos y periodistas experimentados.
4. Elaborar una metodología para la construcción del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la TVC.

La investigación cuenta con todos los elementos necesarios para llevarse a cabo: bibliografía tanto digital como impresa; recursos humanos y materiales. Existe la posibilidad de concretar los métodos y técnicas pues el estudio se desarrolla en Cuba. Además, se puede arribar a resultados en el tiempo establecido de su realización.

Para ello, se recogen los principales postulados teóricos en torno a la concepción, realización, y montaje y edición del reportaje televisivo. Con ese objetivo, se utiliza el método bibliográfico-documental para conocer los diferentes enfoques sobre el tema en textos de autores reconocidos como Mariano Cebrián Herreros; Omar Rincón; Pastora Moreno; Jaime Vilalta; Carles Marín; Freddy Moros; Maribel Acosta Damas; Martín Caparrós y otros que desarrollan reflexiones teóricas al respecto.

Introducción

El presente informe se estructura en cuatro capítulos: el primero, *Una revisión teórica al Reportaje televisivo*, propone un análisis a la teoría sobre el reportaje en la pequeña pantalla y en particular a sus tres etapas, además se detiene en el trabajo particular del periodista y su equipo. El segundo capítulo, *Apuntes referenciales sobre el Reportaje audiovisual en el NTV*, se aproxima a la historia y evolución de la categoría analítica —reportaje televisivo—, así como a sus características dentro del teleperiodismo cubano y, particularmente, en el espacio Estelar.

En el tercer capítulo, *Precisiones metodológicas*, se detallan los métodos en los que se apoya el estudio: el bibliográfico-documental, la fenomenología y la teoría fundamentada. Además se explican las técnicas utilizadas como herramientas teóricas (revisión bibliográfica documental y entrevista estructurada y semiestructurada) y se definen la categoría y subcategorías a operacionalizar. Por último, el cuarto capítulo, *Diseño de una propuesta teórico-metodológica para la construcción del reportaje y sus tres fases en el Noticiero Estelar de la TVC*, recoge los resultados de la propuesta teórico-metodológica que elabora el estudio a partir de la contraposición de los criterios reunidos desde la teoría y la práctica.

Este trabajo de diploma aporta una propuesta referente a la construcción de reportajes televisivos, teniendo en cuenta sus tres etapas, en Cuba y particularmente en el Noticiero Estelar. Así, los periodistas del Sistema Informativo de la Televisión Cubana y los estudiantes y profesores de la carrera de Periodismo de todo el país contarán con una herramienta para consolidar sus conocimientos sobre el tema y la manera de llevarlos a la práctica.

Capítulo I: Una revisión teórica al reportaje televisivo

1.1 Conceptualizaciones sobre el género reportaje

Desde su surgimiento y hasta la centuria pasada los géneros periodísticos se consideran variantes y subgéneros de la literatura, a pesar de las diferencias sustanciales que introduce el periodismo en la escritura. Sin embargo, no fue hasta el siglo XX, con el desarrollo de los medios de comunicación y sus modalidades, que las investigaciones asumen la producción periodística de forma independiente.

El teórico Paul Hernadi (1971, como se citó en Cebrián Herreros, 1992) señala que las teorías y propuestas sobre las diferentes clasificaciones, tanto en la literatura como en el periodismo, varían sobremanera y crean muchas veces confusiones en torno a esto. Mauro Wolf, por su parte, reconoce los géneros como modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales (2006).

Mariano Cebrián Herreros (1992) define, de forma más completa, los géneros periodísticos como un conjunto de procedimientos combinados, de reglas de juego que producen textos conforme a estructuras convencionales, previamente establecidas, reconocidas y desarrolladas reiteradamente durante un tiempo por varios autores.

Dichas reglas persiguen como objetivo el establecimiento de una convención social para producir orden y concierto en el material informativo y legitimar asimismo la comunicación. Según Javier del Rey (1988), estas son como una red que los periodistas lanzan sobre el mundo para racionalizarlo y explicarlo, mientras que la teoría y sus categorías expresan ese esfuerzo para conseguir cada vez más precisión.

Partiendo de estos preceptos, la teoría concibe varias formas de clasificar los géneros periodísticos. La catedrática española Pastora Moreno (2000) los sitúa en dos grupos: los informativos, encargados de dar a conocer hechos utilizando las formas expositiva, descriptiva y narrativa, donde se incluyen la noticia, la entrevista, la crónica y el reportaje. El otro grupo contiene los de opinión, por lo que su característica principal constituye el empleo de la forma argumentativa en el discurso. Aquí están contenidos el artículo, editorial, comentario, columna y crítica periodística.

El boliviano Raúl Peñaranda (2000), por otra parte, concibe esta clasificación con un tercer grupo, donde se incluyen los géneros de entretenimiento, entendidos como las tiras cómicas y caricaturas, crucigramas, juegos y el horóscopo.

La presente investigación asume como más pertinentes los criterios de los catedráticos españoles Sonia Fernández Parrat (2012) y Jaume Vilalta (2006), quienes coinciden con la teoría normativa de los géneros periodísticos a través de la distinción de tres macrogéneros: géneros informativos, géneros interpretativos y géneros de opinión, unificando así las tradiciones europea y anglosajona de clasificación (Fernández Parrat, 2012).

Específicamente el modelo interpretativo —que contiene el reportaje interpretativo y la crónica— proviene de la dicotomía entre hechos noticiosos y juicios valorativos que desarrolla la prensa norteamericana en los años veinte del siglo XIX, evidenciado sobre todo en el periódico *Time*. Este cambio propone un nuevo enfoque periodístico: buscar más allá del mero relato aséptico de los hechos dando lugar a una nueva fórmula.

El semanario desarrolla una modalidad que supera el concepto clásico representado por el relato objetivo, con una nueva tipología que quedó reconocida en la tradición periodística anglosajona con el nombre de *interpretative report*. Desde su génesis, este pretende ampliar la exposición de los hechos con la controversia como método, para dar relevancia al significado de las noticias y explicarlas. Deviene en la búsqueda de una nueva dimensión de la información (Larrondo Ureta, 2009).

Según Concha Edo, a partir de entonces el periodismo no solo reproduce lo que ve y oye, sino que también lleva a cabo una investigación profunda de lo sucedido (2009). La mirada del reportero busca la relación del hecho con otros anteriores o recientes y con el contexto político-social para ofrecer un análisis. En estas nuevas condiciones, la descripción más o menos acabada que propone el relato objetivo resulta insuficiente y cada vez más se hace necesario un tratamiento adecuado de la información para llegar a la interpretación.

El *interpretative report* no busca el relato de hechos nuevos, sino que desde sucesos ya conocidos elabora las explicaciones pertinentes. La rutina no va directamente desde el hecho a la construcción del producto: el periodista se vale de una considerable cantidad de relatos previos para construir uno nuevo que los incluya a todos.

Señala Edo (2009) que para ello se hace necesario la referencia a determinadas noticias de actualidad aludiendo a datos ya conocidos (*background*), el análisis o la explicación de datos y la valoración o consecuencias. El mensaje, por tanto, posee una estructura distinta a la que distingue la pirámide invertida con el qué, quién, dónde, cuándo, cómo.

Dentro de los géneros interpretativos, el reportaje resulta el más completo y complejo por la profundidad con que trata los temas y la originalidad con que los presenta. De acuerdo con Cebrián Herreros (1992) este se considera como el “rey de géneros”, pues incluye y admite a otros como la entrevista, mientras que Vilalta (2006) resalta entre sus rasgos más destacables la profundidad y el criterio propio del periodista.

Por estas cualidades, el reportaje permite una mayor capacidad expresiva individual, además admite plena libertad de tratamiento, siempre teniendo en cuenta la exigencia de la objetividad³ y de la fidelidad a la realidad necesarias en el reportaje interpretativo.

Entre sus requerimientos destacan la exposición de hechos en el tiempo con mayor profundidad y un elevado uso de fuentes en entrevistas, datos bibliográficos y documentales. El reportaje resulta una escapada de la rutina de las redacciones para buscar otros aspectos de una noticia previamente emitida (Cebrián Herreros, 1992).

Pastora Moreno (2003), por su parte, lo describe como una profundización que supone el análisis y la interpretación de la información, aunque luego en el cuerpo dicha interpretación queda más diluida. Sin embargo, la autora insiste en que la acción interpretativa no puede confundirse con juicios valorativos u opinativos.

Un aspecto que promueve desacuerdos teóricos en cuanto a la caracterización del reportaje se refiere a lo asociado a la actualidad como valor noticia. Este estudio se adscribe a los criterios de los españoles Gonzalo Martín Vivaldi (1981) y Mariano Cebrián Herreros (1992) concediéndole a la actualidad una importancia medular dentro del proceso reporteril.

Aunque se reconoce acertadamente que estos relatos pueden publicarse con cierto interés retrospectivo, “se publicarán siempre que tengan alguna conexión con el presente o con el futuro” (Martín Vivaldi, 1981, p. 65). Mientras que Cebrián Herreros (1992) considera necesario que el género siempre gire en torno a la actualidad inmediata o permanente, entendida incluso como la que el periodista puede crear.

³La noción de objetividad en el relato interpretativo supera la concepción de un periodismo rigurosamente informativo. Estos preceptos confirman a los productos interpretativos como mensajes dotados de cuantos elementos explicativos sean indispensables para aportar al receptor plural una valoración sobre los hechos (Fagoaga, 1982, como se citó en Edo, 2009).

De modo que el reportaje se basa en un tema actual que puede ser noticioso o no en el contexto de emisión, sin embargo, sí debe presentar el contenido desde nuevas perspectivas y con profundidad.

Los teóricos en su mayoría coinciden en que se trata de un relato de actualidad; una reconstrucción de una noticia previamente emitida, pero con la mayor cantidad de detalles posibles. Según López Cubino, López Sobrino y Bernabeu Morón, (s/f), el género permite mayor extensión y se encarga, básicamente, de informar, describir, narrar e investigar el hecho en cuestión. No obstante, estos tres autores señalan, además, otras características propias del lenguaje: la libertad expresiva, la transparencia expositiva, el rigor lógico-sicológico; o sea, la precisión y, por último, la fluidez narrativa y expositiva.

Con estas premisas, el periodista posee más libertad para construir el reportaje. Su trabajo comienza acercándose al tema y a los protagonistas; reuniendo antecedentes, datos y diferentes puntos de vista y luego analizando las consecuencias. Se trata siempre de un tratamiento exhaustivo y profesional que conlleva a que el reportero sea preciso en su trabajo.

Como género interpretativo, este insiste en el análisis y la explicación del cómo y del porqué del hecho noticioso. Además, expone situaciones y realidades, interpretándolas en su marco social. Se trata de un producto contextualizado en un tema actual, noticioso o no, sin embargo, sí persigue como objetivo reconocer nuevas perspectivas en el relato, buscar con profundidad en los antecedentes e inferir las conclusiones y repercusiones del suceso.

1.1.1 El reportaje televisivo

En su versión televisiva, el reportaje supone una diferencia sustancial con respecto al de la prensa escrita: el cambio de medio —y por lo tanto de lenguaje— trae consigo nuevos componentes como la imagen, la voz y los efectos sonoros, por lo que el tiempo de transmisión también se convierte en un elemento determinante.

Las primeras diferencias se advierten en el propio lenguaje discurso que, según Cebrián Herreros, encierra una manera diferente de contemplar la realidad. La visión y la audición de los televidentes son apoyadas por las cámaras y micrófonos que introducen en la captación de la realidad modificaciones importantes (1992).

Siguiendo estos criterios, Maribel Acosta Damas (2009) y Carles Marín (2006) enfatizan, sobre todo, en la importancia de la palabra en el discurso televisivo informativo, en ocasiones desestimada por algunos teóricos de la postmodernidad audiovisual. La palabra constituye la

expresión máxima del lenguaje audiovisual; domina el proceso creativo de la transmisión y “es la principal premisa sobre la que se sustentan las demás, que le sirven de complemento o de refuerzo” (Marín, 2006, p. 100).

Teniendo en cuenta la importancia atribuida a la palabra dentro de los mensajes televisivos y del impacto social que alcanza la televisión como fenómeno de masas, el lenguaje debe procurar la claridad y la concisión en los textos alejándose de la expresión rebuscada o literaria, con el propósito de que el producto resulte entendible para la mayor cantidad de público.

Atendiendo a estos preceptos, los periodistas no deben descuidar el correcto empleo de la palabra, enfocado en “la misión y la obligación de preservar y dominar correctamente el idioma, ya que su buena o mala utilización podrá servir para condicionar, favorable o desfavorablemente, la audiencia masiva de que disponen” (Marín, 2006, p. 101).

La imagen también constituye un componente importante del lenguaje audiovisual. Freddy Moros (2003) explica al respecto cómo el reportaje cuenta con la imagen a su favor de manera muy destacada. Según el autor, “esta permite al televidente ubicarse en el lugar del acontecimiento y observar por su propia cuenta el desarrollo de lo que se le está informando” (p. 167).

Por sus características propias, estos relatos sobresalen por su complejidad con respecto a otros. Señala José Luis Martínez Albertos (1998) que los mejores éxitos del periodismo audiovisual se logran precisamente con reportajes “sensacionales, rápidos, completos y oportunos” (p. 496) y destaca que todas las leyes y las técnicas del reporterismo tradicional han sido completadas y superadas por este género.

Sin embargo, la presente investigación considera que, aunque se trate de un reporterismo audiovisual que busque informar con audacia, este debe alejarse del sensacionalismo; más bien enfocarse en la búsqueda de la interpretación objetiva del suceso.

Para el medio televisivo, el estilo literario que predomina en el escrito se transforma en un lenguaje acorde con las reglas de la “audiovisualidad”. Enrique Torán explica que el cambio principal ocurre en el código utilizado pues en su versión televisiva este género otorga más valor a la imagen que a cualquier otro elemento y resulta capaz de explayarse en toda su dimensión representativa y expresiva (Torán, 1982 como se citó en Moreno, 2003).

Se trata de un género que analiza en profundidad un tema, no necesariamente de la más estricta actualidad, como se refirió anteriormente, sino que busca la mirada de un reportero que actúa con libertad de concepción y con tiempo suficiente. Según Cebrián Herreros (1992), incluso en los casos en que el periodista esté apremiado nunca trabaja con la celeridad del informador de un telediario.

De esto se infiere que el reportaje audiovisual no busca precisamente descubrir noticias, sino profundizar en ellas, hacer recordar al público antecedentes y distintos aspectos de un acontecimiento. El propio autor señala que muchas veces no resulta suficiente con exponer los hechos mediante la noticia, sino que la audiencia necesita conocer más detalles, causas y repercusiones en el entorno próximo o lejano (1992).

Estos relatos llevan consigo un análisis, interpretación y estudio de la noticia en sí. Señala Moreno (2003) que el reportaje televisivo insiste en el qué, quién, cómo y porqué de los hechos más que en otras circunstancias. Otros, como Cebrián, lo definen como una exposición detallada de hechos en el tiempo y un elevado uso de las fuentes, tanto en entrevistas como con datos bibliográficos y documentales:

Con un criterio de sistematización más que de exhaustividad puede delimitarse como una narración en profundidad de hechos e ideas de interés y de actualidad mediante la intensificación de los recursos expresivos del medio por el que se difunde para una audiencia determinada (1992, p. 148).

El reportaje basa su fuerza en las imágenes y los sonidos captados de la realidad y puede presentar polémicas de una sociedad y confrontarlas, ya que lo más importante resulta el interés que suscita en la teleaudiencia. Su valor recae, en buena medida, en la originalidad de imágenes y sonidos.

Freddy Moros (2003) destaca el uso ampliado de este género periodístico en televisión por sus características particulares. El autor señala como importante que la exposición informativa se complemente con la presencia y voces de los principales participantes y del propio periodista.

Al respecto, Pastora Moreno puntualiza que cuando el periodista aparece en cámara, este debe expresarse de manera sencilla para, a través de esta, llegar a los espectadores. Además, “elegir el fondo adecuado es esencial para dar credibilidad y probar a los espectadores que los

reportajes están realizados desde el lugar en que se desarrollan los acontecimientos” (2003, p. 278).

El medio televisivo se prestigia por su posibilidad para descubrir primicias que le son privativas, así como por agregar a las noticias una nueva dimensión que antes no existía. Para ello se vale del reportaje, donde la realidad se manifiesta en imágenes y sonidos, y el reportero incorpora la capacidad expresiva de la técnica.

Se trata de un género periodístico interpretativo utilizado ampliamente en televisión y desarrollado en tres etapas fundamentales: la concepción, realización y montaje. En términos generales, comprende un proceso complejo de exposición informativa que se complementa con el criterio de las fuentes vivas.

El reportaje televisivo refleja la realidad, a partir de la selección, valoración y expresividad de los hechos. En el medio audiovisual el género ofrece un tratamiento específico a los sucesos que para otros poseen escaso interés. Asimismo, su versatilidad le concede un lugar privilegiado entre los relatos periodísticos audiovisuales, toda vez que le permite valerse de los recursos disponibles y proyectar la información de manera diferente y más elaborada que con cualquier otro género.

1.1.1.1 Clasificaciones del reportaje televisivo

Aunque numerosos teóricos han planteado la clasificación de diferentes variantes del reportaje, no existe en la bibliografía consultada un consenso sobre una tipología definida para este género. Por el contrario, los autores estudiados para este epígrafe —José Luis Martínez Albertos (1983), Mariano Cebrián Herreros (1992) y Jaume Vilalta (2006)— proponen diferentes variantes que no se reconocen entre sí.

El teórico José Luis Martínez Albertos concibe dentro del género seis formas de representaciones: el reportaje habitual, el gran reportaje, la entrevista (filmada o en estudio), la encuesta, los programas coloquiales (conferencias de prensa, ruedas de prensa, coloquios) y los informativos especiales(1983).

Esta clasificación resulta obsoleta para un género tan versátil, que posee mucha más riqueza en su composición; sin obviar que, aunque puede incluir la entrevista o la encuesta, estas no constituyen una de sus variantes. Del mismo modo, tampoco lo son los programas informativos, las conferencias, ruedas de prensa o coloquios.

A diferencia de Martínez Albertos, Jaume Vilalta (2006) detalla de forma más sintética y objetiva dos formas de clasificación, una en función del intermediario y otra en función del objetivo. Para la primera de estas, el autor define tres grandes tipos de reportaje según la posición que ocupa el periodista como mediador de la realidad y el receptor: intermediario discreto; intermediario declarado e intermediario neutro.

Con la otra clasificación, el autor propone dos formas de reportaje en función del objetivo: los que se centran en los hechos y los que lo hacen en las vivencias personales. En ambos casos el reportero se basa en los implicados para describir mejor los sucesos y resalta que un acontecimiento expuesto sin testigos puede ser noticia, pero no un reportaje (2006).

Al respecto explica Beatriz Cancelo Chamorro que, según su objetivo, el reportaje puede enfocarse en los hechos o los personajes. Cuando la historia se concentra en los hechos, la autora recomienda que la atención no vaya hacia una sola persona, sino a los propios acontecimientos. Por otra parte, cuando el interés sea lo ocurrido, resulta más recomendable optar por una historia personal y las consecuencias que ha tenido (2010).

Una visión más compleja propone Mariano Cebrián Herreros (1992) con cuatro formas de clasificar el género. En primer lugar, el español agrupa según la materia y narración el reportaje de hechos y acontecimientos; el reportaje de opiniones, declaraciones, ideas; y el reportaje de convivencia y relaciones sociales.

De acuerdo con el destino y la duración, el autor reconoce tres formas: el reportaje de poca duración provocado por una noticia inmediata, el de ampliación de una noticia prolongada y el gran reportaje o reportaje programa.

Asimismo, en dependencia de la programación y difusión se clasifican en reportaje captado en vivo y difundido en directo; reportaje captado en vivo pero difundido en diferido sin reelaboración; reportaje captado en vivo y difundido en diferido tras una reelaboración; y la técnica de reportaje en directo aplicada a hechos no informativos (publirreportaje).

Esta propuesta de Cebrián Herreros (1992), además, incluye —según la fuente o escenario donde se realiza— el reportaje de mesa (se elabora con imágenes de noticias ya emitidas en el momento en que ocurrió), el reportaje de calle (sonido e imagen totalmente originales), y el reportaje de archivo.

Las clasificaciones para el “rey de géneros” en el medio audiovisual expresan la divergencia de criterios sobre el mismo. Aun así, esta investigación considera más acertado en

función de sus propósitos adscribirse a los criterios de Cebrián Herreros (1992), que se centra en la materia y narración y la fuente o escenario.

1.1.1.2 Primera fase del reportaje televisivo: concepción o preparación

Debido a su libertad de tratamiento, el reportaje televisivo admite todas aquellas técnicas que aporten a su calidad, así como la plena libertad en la narración. No obstante, las clasificaciones aportadas por Cebrián Herreros (1992) reconocen por igual tres pasos fundamentales en la organización del trabajo periodístico: la concepción, la realización, y el montaje y edición⁴. El presente estudio asume así el principal criterio para la estructuración de la labor reporteril, esencial en los relatos de este género.

Autores como Martín Caparrós (2002) consideran indispensable a la primera de las tres fases expuestas. Incluso cuando el trabajo se realice a causa de sucesos imprevistos en los que el reportero cuenta con escaso tiempo para prepararse, no se justifica que se prescinda de la concepción. Por el contrario, en esos casos esta fase constituye una aplicación de la experiencia profesional.

La selección del tema consiste el paso inicial de la investigación reporteril, sobre todo cuando el producto no se determina por la actualidad inmediata. La historia a tratar resulta fundamental, por lo que el periodista debe reparar con interés en la conformación de su diégesis. A pesar de que no exista un criterio exacto para dicha selección, el realizador debe valerse de los temas que más preocupan a la sociedad. De modo que, estos surgen, en buena medida, por iniciativa propia:

Está claro que no siempre daremos con grandes historias a la hora de escoger el tema para un reportaje, pero la actitud abierta, positiva e investigadora del periodista es clave para capturar el tema cuando se acerca a nosotros (Cancelo Chamorro 2010, p. 37).

Por tanto, esta fase también implica que el reportero trabaje en la recopilación de información, el análisis de diversos puntos de vista que se presenten y la comprobación y

⁴ Algunos teóricos asocian el término “montaje” como proceso exclusivo del cine, mientras que para televisión es más frecuente el empleo de la terminología “edición”. Aunque existan desencuentros conceptuales entre ambos, esta investigación asume a la edición como un proceso mismo dentro del trabajo de montaje. Sin embargo, por su importancia y la participación de otros factores dentro de la edición, como el trabajo del editor y la tecnología utilizada, esta investigación presta especial atención al proceder en la edición como fenómeno particular dentro del montaje.

selección de los elementos que se adecúen al enfoque y demás criterios generales que permitan conseguir la valoración y selección de los datos (Cebrián Herreros, 1992).

María Marina Fuster Martínez (2011) describe cómo una vez escogido el tema, el periodista debe buscar además la mejor forma de contar la historia: encontrar la trama. Para esta autora, el conflicto del reportaje debe ser primeramente “fotografiable” y “dramático”, ya que va a “constituir el motor de las acciones que se suceden en la diégesis y de la relación entre los personajes” (p. 15).

En estos relatos no se trata solo de conseguir datos, sino también de buscar la manera de contar la historia lo más atractiva posible: “un periodista va a un lugar, reporta, posiblemente también busca más datos en su centro de documentación y su resultado es una información muy completa pero no una historia” (Artero, 2004, como se citó en Fuster Martínez, 2011, p. 15). En estos casos el relato no posee conflicto, sino que solo hay descripción.

Otro aspecto a tener en cuenta durante la concepción consiste en la búsqueda de los valores noticia de la historia seleccionada. Al decir del filósofo y ensayista francés Roland Barthes, “la historia es el principio absoluto de todo arte narrativo” (s/f, como se citó en Fuster Martínez, 2011, p. 46), y en el caso de la historia de un reportaje, esta puede tratar cualquier tema siempre que se posea una carga de interés social, político, económico, etc., generalmente vinculado a la actualidad.

El tema debe cumplir con valores noticia probados, ya que se trata de un género que, casi siempre, deriva de un tratamiento anterior a través de la información u otro género informativo. Entre los posibles criterios de noticiabilidad, Fuster Martínez (2011) propone el impacto social, cuando se trata de hechos que puedan incluir a muchas personas. Asimismo, señala la inmediatez, cuando las noticias aún son de actualidad inminente, y la preeminencia, cuando las instituciones o personas protagonistas son de relevancia social.

Además, añade la proximidad entre los hechos y el área de cobertura; la existencia de un conflicto entendido como enfrentamientos entre personas o instituciones y, por último, lo insólito o inesperado del suceso. Estos criterios permitirán al reportero apostar por un punto de vista lo más acertado posible, de modo que resulte de interés para la audiencia.

Todavía en la fase preparatoria, de la selección del tema y su tratamiento se derivan la organización del plan de trabajo—previo a la propia labor de campo—, por lo que supone un

estudio de posibles variantes de fuentes y datos a usar. La misión del reportero entonces será valorarlo y sistematizarlo conforme a sus objetivos.

En estos pasos destacan dos aspectos fundamentales: la documentación y la planificación. La primera permite recoger todo tipo de información sobre los hechos y sus antecedentes, (programas o productos emitidos con anterioridad); o sea, conseguir un conocimiento hondo sobre lo ocurrido y demás circunstancias (*background*) de interés para tenerlo en cuenta a la hora de elaborar el reportaje.

La planificación se centra en hacer posible al género en sí. Para ello el periodista debe conocer los recursos con que cuenta para la producción y elaborar un proyecto objetivo en cuanto a tiempo, espacios, equipos, etc. Esto significa investigar los sujetos y realidades a contar; establecer las condiciones de producción y determinar qué historias se van a buscar (Caparrós, 2002).

Para esta primera fase, el reportero se enfrenta al inicio de la investigación, diseña un posible plan que incluye desde fuentes a consultar hasta sugerencias de planos. Se trata de un trabajo de mesa concreto que comprende la elaboración de un preguion o escaleta donde se puntualice lo que se busca, cómo y con quién, además de los recursos disponibles.

1.1.1.3 Realización del reportaje televisivo

La realización comprende la concreción de las ideas iniciales en planos y sonidos. Se trata de captar el suceso en cuestión a través del audio y el video, atendiendo a no confundir ni manipular los hechos. En esta fase el reportero aprovecha todo el estudio previo durante la concepción para realizar el trabajo de campo, tanto de filmación como de redacción. Por tanto, la realización comprende el momento también de la elaboración del guion y de la entrevista a las fuentes en cámara.

En dependencia de la forma de transmisión se distinguen dos maneras de concebir el momento de la realización: una cuando se trata de un reportaje en vivo y otra en diferido. Sobre la primera señala Cebrián: “exige a todo el equipo grandes reflejos para captar lo imprevisto, el instante fugaz e irrepitable. La combinación y entendimiento entre el realizador, los sonidistas, los cámaras y los comentaristas debe ser perfecta” (1992, p. 171).

En el segundo caso, resulta indispensable conocer el tema a tratar. No basta con la preparación del periodista, también el equipo técnico debe dominar el contexto y los sucesos. Esto permite optar por el punto de mayor interés informativo, anticiparse a la evolución de los

hechos para captar el instante informativo. Para ello se evita el plano general y los detalles son presentados con variedad de sonidos e imágenes.

Cuando se trata de un reportaje diferido el equipo cuenta con más tiempo, la edición se concibe en un tercer momento y no en tiempo real de transmisión. En estos casos el periodista comienza la investigación en el escenario de los hechos. Indaga y, sobre todo, dirige la captación de planos sonoros y visuales para luego revisar minuciosamente lo recogido.

En esta fase, el reportero debe ser capaz de establecer el tratamiento y ritmo del reportaje, así como decidir el número de planos que se pueden captar en el tiempo que contempla la grabación y edición. Para tener en cuenta todos estos aspectos, el reportero estructura un guion, donde prevé la organización de la historia, los planos y la administración de los recursos una vez que conoció el escenario de los hechos.

Freddy Moros propone lograr durante la grabación “planos más cerrados, apoyándose fundamentalmente en escenas más concluyentes visualmente” (p. 2). Esta recomendación atiende a que la televisión no constituye el medio idóneo para los planos abiertos o generales, debido precisamente al formato de sus pantallas (1994). Se exhorta, por tanto, a aprovechar la variedad de planos sonoros y visuales en detalle. Aunque lo más importante no resulta precisamente la composición visual, sino conseguir la complementariedad del sonido, la imagen y la voz para transmitir la información.

El propio Cebrián insiste sobre eso: “No importa que haya encuadres estéticamente deficientes, si lo recogido tiene fuerza y carga informativas. La combinación del peso informativo con la calidad estética y técnica mejorarán el resultado final” (Cebrián Herreros, 1992, p. 172).

Durante la realización, el periodista guía a su equipo técnico para que posteriormente el trabajo sea complementado en un tercer momento: el montaje y edición. Deben valerse de la dinámica del equipo en función de la calidad del reportaje, ya que este tipo de relatos supone no solo de la capacidad de cada uno por separado, sino del esfuerzo en conjunto.

Moros (2003) explica que el camarógrafo, en particular, debe contar con el talento artístico necesario para encuadrar, enfocar, seleccionar los mejores planos y tener sensibilidad para filmar o grabar las mejores escenas o ángulos de lo que se desea. Mientras que el luminotécnico debe adiestrarse en las tareas de iluminación más complejas, ya sea en exteriores o dentro del estudio.

La realización del reportaje se inicia con el trabajo activo del reportero en el lugar de los hechos y culmina con la obtención de las imágenes y los sonidos. En pos de conseguir estos objetivos el trabajo en equipo se considera indispensable, principalmente en la grabación de los planos. Por otra parte, constituyen momentos fundamentales de esta fase la elaboración del discurso escrito y la entrevista de fuentes, así como la aparición en cámara del periodista, en los casos necesarios.

1.1.1.3.1 El guion audiovisual como discurso escrito del reportaje

La preparación del texto periodístico resulta uno de los pasos más importantes del proceso en la segunda etapa del reportaje. El realizador aprovecha para ello todo lo condensado durante el desarrollo de la investigación, incluso las imágenes captadas.

Caparrós (2002) califica como fundamental que el reportero establezca previamente un “mapa de lo grabado” (p. 12), ejecutando una revisión y sistematización cuidadosa de los planos. Una vez establecidos estos, su labor se centra en la selección y búsqueda de las imágenes y sonidos a usar para la elaboración del texto.

Syd Field entiende al guion audiovisual como “una historia contada en imágenes” (1995, como se citó en Gómez Tarín, 2009, p. 15), mientras que Jean-Claude Carrière y Pascal Bonitzer lo conciben como la “descripción más o menos precisa, coherente, sistemática y, en lo posible, comprensible y atrayente, de un suceso o de una serie de sucesos, cualesquiera que éstos sean” (1991, como se citó en Gómez Tarín, 2009, p. 15).

Ambas definiciones confieren cierta indeterminación a un concepto clave en el audiovisual. Aunque aparentemente abren un espectro ilimitado a los guionistas, el primero de los autores apuesta por la acción en el guion con una “historia contada”, los segundos se refieren a él como una descripción contada.

Para conceptualizar el guion audiovisual, el profesor Francisco Javier Gómez Tarín (2009) se basa en los antecedentes de la escuela norteamericana, representada por Field, y la europea, por Carrière y Bonitzer. Al decir de Gómez Tarín, en la búsqueda de un consenso entre ambos presupuestos, el concepto de guion se define como “un discurso escrito a través del cual es posible describir en imágenes algún hecho, acción o sensación” (p. 15).

El primer aspecto a destacar de esta conceptualización consiste en el reconocimiento del guion como discurso escrito, lo que implica que su finalidad sea meramente práctica, donde no

hay otro destino que el uso y la superación. El guion nunca se convierte en un “producto final” (Gómez Tarín, 2009, p. 16).

En consecuencia, esta característica repercute en la estructura narrativa del reportaje, toda vez que el guion se vuelve más flexible. Al respecto señala Fuster Martínez (2011) que el periodista entonces puede realizar distintas pruebas y decidir sobre la marcha los cambios de tiempos y orden de la historia. No obstante, esta flexibilidad puede generar muchas veces productos caóticos donde se pierde el hilo conductor y la coherencia, o se produce un bombardeo de información que desenfoca el mensaje.

El guion se entiende entonces como la plasmación escrita de la historia, —o de la parte de la historia que se habrá de visualizar, conocida como diégesis— y se convertirá en relato mediante un trabajo posterior que el equipo de producción y el reportero llevarán a cabo sobre él para generar el producto audiovisual (Gómez Tarín, 2009).

Tradicionalmente los reportajes se estructuran presentando de forma narrativa el argumento del tema con el orden de introducción-desarrollo-conclusión. Aunque todos los autores coinciden en que la manera más eficaz de lograr un relato atractivo se consigue al contar la historia más dramática y menos descriptiva o enumerativa.

Gómez Tarín (2009) insiste también en otros aspectos formales, tales como que el tema encauce todo el trabajo del guionista, con la narración en presente (sin valoraciones ni elementos que no sean “visualizables”); y recomienda además evitar esquemas lingüísticos, ya que, en ningún caso, se concibe una obra literaria.

El guion representa en definitiva la organización y relación de planos con el texto, la lógica del tratamiento al tema elegido, la selección de la historia a visualizar y organiza el trabajo del reportero para la posterior fase de montaje y edición. En cualquier caso, el objetivo del periodista con el discurso escrito será desarrollar la diégesis de su reportaje, valiéndose además de todos los componentes del lenguaje audiovisual y componiendo el texto, la imagen y el sonido en función de la historia que expone.

1.1.1.3.2 Las fuentes y el periodista en cámara

Durante la fase de realización, el reportero busca solucionar vacíos pendientes en la investigación a la vez que legitimar su trabajo, valiéndose de entrevistas a protagonistas o testigos que se convierten en fuentes directas del suceso. El uso de estas le aporta a la historia credibilidad e información, pero sobre todo sentido humano:

El reportaje se carga de fuerza por la presencia de los protagonistas. Se integran mediante entrevistas o encuestas en las que aparecen con el poder informativo de protagonistas y testigos, pero no como un subterfugio de narración verbal de hechos en sustitución de imágenes y sonidos. Se inyecta de este modo la intensidad y el calor humanos que dan otra dimensión al reportaje, le humanizan (Cebrián Herreros, 1992, pp. 174-175).

De modo que la utilización de las fuentes debe estar, en primer lugar, justificada y, en segundo, intencionada en función la diégesis. El periodista debe velar que la elección del entrevistado y el momento en que se sitúa resulten adecuados y garantizar que se entienda su aparición como legitimación del producto periodístico a través de los implicados.

El uso directo de las fuentes, sin embargo, representa una dificultad cuando se trata de personas no habituadas a declarar a las cámaras, que actúan con artificialidad. En esos casos el periodista busca la manera de eliminar la artificialidad que provoca la técnica y trata de lograr una familiarización con los equipos.

El periodista debe lograr, sobre todo, que la cámara se note lo menos posible, con movimientos discretos, para conseguir un comportamiento natural y espontáneo. Según Caparrós (2002) existen variantes para que el periodista logre empatía entre el entrevistado y la cámara, entre ellas la adopción de una postura cómplice frente al entrevistado para generar confianza y espontaneidad en el testimonio y de esta forma lograr credibilidad.

Otra alternativa propone el vínculo de la fuente en función de la historia, o sea, que conozca que está siendo grabada para ser emitida y conseguir así un testimonio más certero. El autor también sugiere que el periodista no intervenga nunca, aunque sí debe mostrar interés en lo que dice la fuente mientras esta sea grabada, así como elaborar preguntas que no lleven implícitas sus respuestas para que la fuente las elabore completas. De este modo se evita incluir las preguntas del periodista en el reportaje (Caparrós, 2002).

El uso de las fuentes resulta vital para este género televisivo. Todos los autores consultados para este estudio coinciden en la importancia de usar al menos dos fuentes activas que proyecten preferentemente puntos de vista diferentes. Su aparición en pantalla otorga al producto interés periodístico y humano, pero esta no debe ser de forma gratuita, sino en concordancia con el relato.

Del mismo modo, la aparición del periodista en cámara confirma su presencia en el lugar de los hechos a la par que contribuye a presentar el suceso y sus consecuencias. Sin embargo, el empleo o no de este recurso también debe estar justificado.

Para el profesor Omar Rincón (2003), el periodista no debe exhibirse ni buscar salir en cámara, sino que su presencia debe estar en el estilo, tono y mirada plasmada en la información. Según este catedrático, la técnica del periodista en cámara se ha utilizado más en función de la “espectacularización” de la noticia que con fines informativos. Por el contrario, en todo caso, el reportero debe buscar el interés por contar el lado menos conocido de la información con su presencia.

Al respecto, Mariano Cebrián Herreros explica que la presencia fija o de paso en un movimiento de cámara del reportero estará justificada “en cuanto aporte información como testimonio de su presencia en el lugar, o como protagonista de determinadas situaciones. No obstante, no debe caerse en el error de suplantar la realidad con su imagen” (1992, p. 175).

La figura del reportero en el lugar aporta veracidad a la noticia, a la vez que compromete al periodista televisivo “a convertirse a sí mismo en narrador, en objeto y sujeto del relato” (Rincón, 2003, p.14). Sin embargo, este debe velar porque las condiciones sean las propicias para ponerlo en práctica, incluso cuando se trate de una situación justificada. Pastora Moreno (2012) expone, como norma general, las apariciones en pantalla pueden ser realizadas si cuentan con el fondo adecuado y no en una localización anónima.

El periodista debe tomarse el tiempo necesario en el lugar desde donde reporta para investigar la ubicación más apropiada, velando además porque sea propicio para la captación del audio y la correcta iluminación. Si presenta problemas para esto último, debe valerse entonces del luminotécnico. La propia Moreno destaca que aunque resulta más usual la ubicación a uno de los lados de la pantalla, esto no equivale a una regla fija (2003).

Un adecuado empleo de fuentes orales y de la presencia del periodista en el reportaje posibilita un enfoque más humano, creíble y atractivo del relato en sí, pero para lograrlo debe cuidarse la pertinencia de su uso y las condiciones técnicas para hacerlo.

1.1.1.4 Montaje y edición

La combinación de sonidos e imágenes constituye el cierre de la construcción de cualquier relato periodístico televisivo. La unión de todos los componentes del lenguaje audiovisual tiene lugar allí. No obstante, esta fase no se encarga solamente de reunir y ordenar escenas

cronológicamente, sino que con el montaje el periodista tiene un instrumento útil para conseguir efectos deseados.

Como narrador audiovisual, el reportero utiliza el montaje para experimentar con las imágenes, los puntos de vista, las estructuras del relato, innovar y explorar la narrativa de lo televisivo. Según Omar Rincón (2003), el periodista de estos tiempos “hace de su cámara el lugar narrativo” y durante esta fase aplica los modos dramáticos de la televisión (p. 14).

Este proceso, que el periodismo hereda de la cinematografía, encuentra dentro de sí puntos de vista diametralmente diferentes para su conceptualización. Aunque expertos del cine y la pequñapantalla divergen sobre objetos, modalidades, funciones e ideologías del montaje, el presente estudio no pretende constatar a fondo tales cuestiones; sino analizar al montaje como un proceso de análisis, selección y fragmentación de espacios y de tiempos.

La última fase del reportaje comprende, por tanto, la consolidación del trabajo analizado en las dos fases anteriores. Una vez pensado el proyecto durante la concepción y obtenidos los sonidos e imágenes durante la realización, el tercer momento resulta necesario para comprobar la validez de la labor reporteril: se comparan las tomas para elegir la mejor y luego se ordenan secuencial y lógicamente según la intención.

El trabajo de edición, más próximo al empleo de la tecnología en el proceso creativo, resulta fundamental para lograr esos objetivos. Este posibilita la inserción de los efectos sonoros y visuales ya previstos como resultado de la concepción del montaje, así como el orden de los planos a través del uso de *softwares* o del *switchery* la inserción de textos e infografías para apoyar el contenido del producto.

La edición se asocia a la selección del tiempo de cada toma —conocido como el punto de corte—, la mezcla de estas, las transiciones y la secuencia de las tomas. Permite crear una suave sucesión de imágenes, eliminar momentos de poca trascendencia y acortar o alargar la duración de la acción (Hernández, 2006 como se citó en Gómez Hernández, 2008).

El proceso de editar puede propiciar además el ejercicio de una alteración consciente sobre el tiempo y el espacio en función de la narrativa. Estas acciones, por supuesto, solamente se justifican en los relatos audiovisuales televisivos cuando persiguen un criterio periodístico.

Diversos autores han conceptualizado al montaje por su importancia en la construcción del relato. Maribel Acosta Damas lo reconoce como un elemento decisivo en la presentación y

difusión de mensajes audiovisuales. Según sus palabras, se trata de “la articulación de unos planos con otros para producir una narración y expresión” (2009, p. 41).

Sin embargo, esta conceptualización se considera limitada, ya que obvia un componente básico del lenguaje audiovisual: el texto y el sonido, comprendido como la voz, banda o efectos sonoros. El montaje no solo articula planos, sino además sonidos, y comprende la vinculación entre sí de todos los elementos propios del medio para conseguir la narración del hecho de forma impecable.

Freddy Moros (2003) enuncia de forma más completa el proceso, atribuyéndole fines artísticos. Según explica, se trata de la combinación armónica o el contraste de imágenes y sonidos que dan lugar a la expresión más correcta de una idea concebida artísticamente para lograr mejores resultados. Este acoplamiento debe expresar de forma clara una idea o una sugerencia: “La adecuada composición de un montaje de audio y video, da como resultado una combinación representativa del complejo audiovisual” (p. 124).

Según Cebrián, el ordenamiento de imágenes constituye el momento en que se genera la cadencia rítmica del reportaje y la máxima fuerza expresiva, ya que por sí solas, estas ofrecen “una expresividad muy pobre, vaga y a veces nula por su incomprendibilidad. Unidas unas imágenes a otras, alcanzan su expresividad, se apoyan, se dan sentido, crean nuevas situaciones, destacan ideas y organizan una narración” (1992, p. 176).

Los sonidos también aportan rasgos singulares pues, al combinarse entre sí, ofrecen una narración lógica, incluso sin texto que los acompañe. Según el propio autor, cuando el montaje de sonidos se efectúa para ser ensamblado con las imágenes, además de la lógica que por sí tenga, adquiere otra nueva porque se crea una expresión audiovisual.

La adecuada selección y montaje de imágenes y sonidos desempeña un papel definitivo en el producto final. El proceso de montaje busca la sincronización expresiva que surge de la combinación de dos lenguajes: visual y sonoro. Cada uno debe adaptarse a los elementos que introduce el otro para reforzarse entre sí. Varios de los autores consultados, (Moros, 1994 y Rincón, 2003) sostienen que durante la grabación, los reporteros realizan alguna variante de montaje de forma mental o con notas elementales. Esta labor de pre-montaje asegura mayor fluidez al trabajo con el editor.

La teoría consultada insiste precisamente en la importancia del trabajo conjunto entre el realizador-periodista y el editor, debido a las particularidades del uso de la tecnología y los

cambios frecuentes de esta; los conocimientos necesarios sobre el proceso de edición y el ordenamiento correcto de los planos y sonidos. La figura del editor acompañando al reportero resulta fundamental para realizar materiales de óptima calidad.

Este debe reunir los requisitos necesarios para conseguir en equipo la combinación de conocimientos con el fin de lograr mejores resultados en el trabajo creativo (Moros, 1994). El trabajo en conjunto permite el entendimiento mutuo entre ambos y por tanto optimiza el resultado final, ya que “por muy buenas que sean las imágenes y sonidos obtenidos si al final del proceso falla el montaje, el resultado será un mal reportaje” (Cebrián Herreros, 1992, p. 175).

Freddy Moros destaca que para conseguir un buen montaje resulta necesario contar con editores preparados, “los que con su práctica y conocimientos teóricos, enriquecen notablemente el resultado de los materiales filmados, incluyendo los casos de programas, documentales, noticias, reportajes y otros géneros (...) del periodismo en la televisión” (1994, p. 2).

El papel del editor no equivale por tanto al de un técnico de aparatos. Su labor comprende también la síntesis y eliminación de planos; la sugerencia de un orden acorde con la idea del realizador y la obtención de un ritmo adecuado. El editor resulta un profesional que con dominio de la tecnología posee una sensibilidad expresiva y un sentido del ritmo narrativo.

Martín Caparrós (2002) insiste en este sentido en la correcta selección de las secuencias, caracterizadas por la unidad de estilo, tono, código visual y ritmo. Estas deben estar determinada no siempre de la misma manera; sus intenciones pueden ser informativa, dramática, metafórica, afectivo-emocional y la relación entre cada una resulta medular para el mensaje del reportaje.

El autor puntualiza además algunos recursos que el periodista no debe obviar en esta fase. Entre ellos, la transmisión de emociones empleando a los protagonistas, las imágenes y el ritmo, la eficiencia comunicativa de los planos, las secuencias y los recursos de edición.

La selección de los efectos audiovisuales también constituye una parte del proceso de montaje. En palabras de Moros (2003), estos no son más que recursos técnico-artísticos utilizados para dar agilidad, ritmo y movimiento. “Existe el efecto sonoro (música o sonido ambiente) y el visual, conseguido este último mediante elementos electrónicos proporcionados, principalmente, o por el uso adecuado del switcher” (p. 74).

No obstante, el trabajo del equipo debe procurar no abusar en demasía de estos recursos pues como resultado el producto puede parecer demasiado cargado y, en el peor de los casos, poco creíble. El uso medido de los efectos audiovisuales también influye en la percepción espacio-temporal del espectador antes descrita, por lo que no se puede olvidar que el extremo tratamiento digital de las imágenes y sonidos puede conllevar la distorsión innecesaria de la realidad.

Otras condiciones a tener en cuenta para la edición son la presentación o síntesis de la historia con un *opening* fuerte; contextualizar visualmente al televidente; tener en cuenta las condiciones de emisión (formato, estilo, audiencia, cultura); emplear al máximo las posibilidades narrativas visuales y utilizar la voz en off en función de informar, comentar, reflexionar o conectar imágenes (Caparrós, 2002).

La forma más común, sin embargo, continúa siendo en la que, con un tratamiento tradicional, se incluye la voz narrativa del periodista para vincular unas situaciones con otras y aportar datos y clarificaciones que no aparecen en las imágenes ni en la banda sonora. Para que el reportaje adquiera más conexión suele emplearse una sola voz narradora, casi siempre la del reportero.

1.1.1.4.1 Clasificaciones de montaje

El montaje se configura como la integración y sincronización de los tres componentes del audiovisual que incluye imágenes, sonidos y el texto. Por ello, durante la tercera fase, el reportero se encarga de seleccionar el material a usar definitivamente y lo organiza según la idea expresiva. Para efectuar dicho orden, existen varias clasificaciones propuestas, que tienen en cuenta tanto aspectos formales (planos, movimientos, cortes y otros), como psicológicos (transmisión de emociones, cambios espacio-temporales, etc.).

Este estudio analiza, en primer lugar, la propuesta de Moros (1994), que establece cuatro formas de montaje: por semejanza de movimientos, por acción filmica, por orden cronológico y por oposición de movimiento. Para el primero, las escenas se presentan alternas de uno u otro protagonista como ocurre en una conversación, mientras que el enlace por acción filmica se vale de la transición entre una imagen final y el comienzo de la siguiente desde un sitio similar al del primer plano en su fase culminante.

El montaje por orden cronológico, por su parte, consiste en editar breves escenas de un hecho con planos de gran detalle y, paralelamente, mostrar el sitio donde se desenvuelve la

escena o el protagonista de ella. El encadenamiento por oposición de movimiento consiste en un plano de objeto en movimiento que se acerca a la cámara, hasta que “el objeto o persona queda desenfocado, dando una imagen de disolvenca que pasa a una transición; posteriormente el plano que le sigue presenta el mismo objeto o persona en sentido inverso, o sea, de alejamiento” (Moros, 1994, p. 4).

En una investigación posterior, el propio autor (2003) reconoce otras cinco formas que difieren de las antes explicadas, exceptuando el montaje lineal o cronológico que coincide en ambas. Los cuatro restantes son los montajes paralelo, reiterativo, retrospectivo y de contrapunto, todos con sus funciones y objetivos diferenciados.

El montaje lineal se efectúa mediante imágenes alternas de dos actos —armónicos o contrastantes—, de forma que el televidente pueda tener una idea conjunta de ambos relacionados entre sí; mientras que el reiterativo insiste en una idea determinada valiéndose de las imágenes, por lo que en la edición se utilizan planos de corta duración, similares o en ocasiones el mismo de forma que el espectador advierta la reiteración (Moros, 2006).

El montaje retrospectivo, por otro lado, se basa casi en su totalidad en imágenes de archivo y, según, Caridad Gómez Hernández (2008), permite la inclusión de imágenes nuevas dentro de otras filmadas anteriormente, transmitiendo la idea de que se captaron en el pasado. La autora señala que este recurso cinematográfico se utiliza mayormente en documentales y en películas de ficción y no tanto para el periodismo audiovisual.

Por último, el montaje de contrapunto se vale de la confrontación de dos situaciones gracias a las imágenes claras y expresivas. Moros (2006) lo ejemplifica con la yuxtaposición de la escena de un banquete y la de un niño rebuscando en un basurero; o la imagen de una casucha en un barrio miserable y la de una elegante residencia.

Mariano Cebrián Herreros (1992) condensa más acertadamente algunas clasificaciones para el montaje. Como primer modo concibe al montaje relato como aquel que reúne los elementos audiovisuales en una secuencia lógica o cronológica que contiene la historia y avanza dramáticamente. Esta forma el montaje propicia la acción y el diálogo, por lo que conviene emplearlo en las historias periodísticas.

Otro caso lo constituye el montaje expresivo, el cual se basa en la yuxtaposición de planos en combinaciones que procuren un efecto psicológico o ideológico; o sea que puede romper con la lógica narrativa común. Por otro lado, el montaje mixto responde a concepciones más

modernas: puede mezclar otros modos de montaje (como el relato y el expresivo), utilizar el *cutback* y las retrospectivas rápidas, y le concede especial atención al ritmo.

El propio autor aporta otras clasificaciones en cuanto al tratamiento temporal que puede tener el montaje. Cebrián Herreros (1992) reconoce al montaje rítmico como más indicado para captar el significado de cada plano, acción o palabra. Sobre la pertinencia de esta clasificación señala Acosta Damas (2009, p. 42): “Si cada plano termina exactamente cuando baja la atención, siendo reemplazado por otro, esta se mantendrá siempre interesada en una de ritmo total”. De modo que la duración de los planos, los elementos propios, el ritmo interno, el uso de movimientos en escena, así como el cambio brusco de un plano a otro posee una relevante importancia en esta forma de montaje.

Por último Cebrián describe el montaje narrativo, que a su vez contiene una forma lineal y otra invertida. El primero desarrolla una sucesión de escenas en un orden lógico y cronológico, similar a la propuesta de Moros (2006), pero además se caracteriza por expresar continuamente sin interposiciones una historia y rehuir complicaciones expresivas.

De modo que en esta forma el montaje resulta básicamente informativo, utilizando aquellos elementos esenciales para la comprensión de la narración. Por supuesto, requiere de selección y por ello puede dar saltos temporales sin dejar de ser lineal. El montaje narrativo invertido, por su parte, narra la historia del presente al pasado y viceversa; haciendo que el concepto de tiempo sea subjetivo y dramático.

Aunque las tres clasificaciones aquí expuestas pueden identificarse de una forma u otra en los informativos e incluso en los reportajes, el propio Moros (1994) reconoce que sus propuestas se aplican mayormente al cine y los dramatizados en TV. Según el investigador, dentro de los relatos audiovisuales, estas “no son tan generalizadas y han sufrido interesantes variantes a través de su uso informativo inmediato en los noticieros de televisión” (p. 11).

Por ello, esta investigación coincide con las clasificaciones expuestas por Cebrián Herreros (1992), considerándolas más propicias y abarcadoras para el montaje del reportaje televisivo, categoría principal del estudio.

Con este epígrafe queda detallado cómo el montaje aporta orden y sentido al relato periodístico. Se trata del principal mecanismo u operación con el que cuenta el periodista para garantizar continuidad y el entendimiento de la exposición de los hechos. De esta forma y como se verá en otros capítulos estas variantes y las antes asumidas guiarán las pautas del

presente trabajo con vistas a aplicarlas en la concepción, realización, y montaje y edición de reportajes televisivos en Cuba.

La fase de edición y montaje cierra el proceso de creación del género. En ella el reportero se alía con el editor para seleccionar y organizar el empleo de diferentes formas de lenguajes (sonora y visual) y las relaciones que ahí se establecen. Ambas partes deben velar por el uso de recursos en función de la dramaturgia, así como por lograr el interés de la audiencia en el producto.

Luego de una sistematización teórica sobre este género televisivo, los criterios divergentes sobre la conformación de sus etapas, particularidades, variantes y técnicas quedan establecidas las pautas de la presente investigación. La disposición de este corpus teórico identifica los criterios a tomar sobre el género más versátil y complejo del espectro periodístico en televisión.

Capítulo II: Apuntes referenciales sobre el reportaje audiovisual en el Noticiero de la Televisión Cubana

2.1 Reportaje y televisión: evolución hasta el siglo XXI

Cualquier acercamiento al género reportaje involucra un esbozo de su evolución y antecedentes en el periodismo. Tal y como se conoce hoy, este tipo de relato se caracteriza por la diversidad funcional, temática, compositiva y estilística, por lo que su historia está asociada a la necesidad humana de narrar los sucesos que se consideran dignos de ser conocidos y, por tanto, vinculados al desarrollo de la vida en sociedad.

Así lo señala el español Gonzalo Martín Vivaldi (1987, como se citó en Fernández Parrat, 1998), al asegurar que "el reportaje es tan antiguo como la Humanidad" (p. 2), mientras que Albert Chillón sitúa la consolidación del género entre los siglos XIX y XX, a partir de la literatura testimonial tradicional, tomando particularidades de las crónicas, epístolas, estampas costumbristas y relatos salvajes. En esta evolución, el género se establece a medida que la cultura periodística diversifica sus funciones y refina sus técnicas (1994, como se citó en Fernández Parrat, 1998).

El reportaje audiovisual, por su parte, se configura determinado por el poder de la televisión como medio de comunicación. Su aparición se asocia al peregrinaje y la experimentación por diferentes formatos, vinculada a los adelantos tecnológicos: de la prensa escrita hasta el cine, la televisión y más recientemente Internet. De ahí que sus primeros pasos se relacionen con el desarrollo de la pantalla grande:

(...) el embrión del reportaje audiovisual nace en 1895, cuando los hermanos Lumière crean la tecnología que hace posible mostrar la realidad como en un espejo: el cinematógrafo, un invento capaz de reflejar las cosas aparentemente tal cual son y los procesos en movimiento (Fuster Martínez, 2011, p. 20).

Desde las primeras filmaciones realizadas por los Lumière alrededor del mundo, su labor adquiere un marcado compromiso con la realidad y el documental. Esto hace que el cine se convierta a mediados de la Segunda Guerra Mundial en el principal canal de información para el público que buscaba saber sobre los acontecimientos bélicos. En este contexto, señala Fuster Martínez (2011), surge la figura del reportero de guerra y el reportaje cinematográfico.

La llegada de la TV en la década del 50 marca la separación de ambos géneros — documental y reportaje— con el surgimiento de los primeros programas informativos. Según

Lorenzo Soler (1998), en este contexto se formaliza una ruptura entre el concepto de documental, herencia de las corrientes estilísticas del cine, y el reportaje, nuevo género que se desarrolla en las redacciones de informativos de TV como arma de información y claridad (como se citó en Fuster Martínez, 2011).

Los elementos definitorios del reportaje se configuran desde los primeros intentos: el género se periodiza diaria o semanalmente y se utiliza para profundizar en las noticias desde perspectivas interpretativas con la inmediatez de la televisión. Al mismo tiempo, el discurso se concibe con menos elaboración pues se adecúa a las metodologías de los noticiarios; sobre la marcha se generan los recursos narrativos propios (uso de la cámara al hombro, estilo directo), se evitan los cambios de ritmo narrativo y silencios y se incluyen la presencia del reportero y otras voces (Fuster Martínez, 2011).

Algunos teóricos (Bernardo Panigua y Pellisser Rossell, 2009; Fuster Martínez, 2011, Rincón, 2003) destacan que como el resto de las modalidades informativas audiovisuales, el reportaje está sometido a un permanente proceso de transformación, que se ha hecho patente, sobre todo, en el formato más corto; es decir, dentro de los informativos diarios.

Los cambios mencionados se asocian fundamentalmente con la banalización de la información televisiva, la trivialización de los contenidos, que se proyecta, particularmente, en las temáticas y, por tanto, en la selección de las voces, lo que afecta el enfoque del relato. Esto se convierte en una demanda de los últimos años, que llama a revisiones en las televisoras públicas sobre la responsabilidad social de los medios y la apertura de sus agendas.

2.2 El teleperiodismo cubano

Como fue usual en el mundo, la televisión en Cuba cuenta desde sus inicios⁵ con una rudimentaria programación de telediarios. Las principales cadenas poseen varios noticieros en su parrilla, que compiten entre sí por la audiencia y los anunciantes. Luego del triunfo revolucionario, estos espacios legan su personal, infraestructura y formas de hacer al naciente sistema de comunicación gestado.

⁵ La televisión llega a Cuba en 1950 por gestiones de Gaspar Pumarejo, dueño de Unión Radio y magnate de la información. Fue el sexto país en el mundo en transmitir por este medio y el tercero en América Latina, luego de Brasil y México. La fecha prevista por Pumarejo fue el 24 de octubre, porque en esa fecha se celebraba el día de la prensa en la isla.

Una vez establecida, la posesión de la TV en la isla se reparte en tres grandes consorcios comerciales⁶, por lo que su desarrollo se solventa rápidamente. Para 1959 existen en el país siete canales nacionales y uno en la ciudad de Camagüey, que se veía solo en ese territorio, y desde 1958 se transmite en colores en varias habitaciones del hotel Habana Libre, entonces hotel Hilton (F. Moros, comunicación personal, febrero 22, 2016).

Algunos estudiosos como Maribel Acosta Damas (2009) y Freddy Moros (comunicación personal, febrero 22, 2016) coinciden al destacar que el teleperiodismo cubano se forma a la par que el desarrollo social, económico y político en el contexto revolucionario, atendiendo a que la pantalla chica llega a la isla apenas nueve años antes del triunfo rebelde. De modo que, a pesar de la rivalidad y competencia entre los canales que coexisten, estos apenas cuentan con tiempo para los primeros pasos en el periodismo audiovisual.

La importancia de los informativos en función de intereses económicos y políticos lleva a las grandes cadenas a preocuparse por controlar esos espacios. Es por ello que los primeros noticiarios surgen y se desarrollan vinculados a grandes negocios, distinguiéndose por un empaque modesto. De este modo, lo más común es la presencia mayoritaria de los locutores-anunciantes del consorcio patrocinador leyendo las noticias recortadas de los periódicos, pues las imágenes escasean (Acosta Damas, 2013).

La tecnología utilizada marca las rutinas productivas del teleperiodismo desde su génesis hasta el presente⁷. Adelantos como el uso de la cámara Auricón sobre las fundadoras *Bell and Howell*, *Bolex* y *Pailar* de tecnología norteamericana y francesa evidencian un cambio importante, por la posibilidad de grabar sonido e imagen a la vez:

Significó un paso notable en el ejercicio profesional, porque anteriormente el locutor explicaba lo que las personas entrevistadas le habían dicho. Pero la nueva tecnología representó que los públicos podían ver y escuchar sincronizadamente los testimonios filmados (Moros, como se citó en Acosta Damas, 2013, p. 82).

El propio autor señala que en los inicios la labor reporteril resulta bastante básica, teniendo en cuenta que el periodista quien filma las imágenes para realizar varias noticias en la mañana.

⁶ La TV en Cuba estuvo bajo los intereses de los hermanos Mestre; Gaspar Pumarejo y Barletta.

⁷ El replazo tecnológico determina además otros momentos claves para el periodismo televisivo en Cuba: la sustitución de la película de video por el video-tape, la recepción del satélite, ambos en la década del 70, y posteriormente la digitalización de la señal televisiva en el siglo XXI.

Los corresponsales, ubicados en seis provincias, envían los materiales utilizando el transporte público (ómnibus o avión), en latas de cien pies de película, con algunos datos de lo ocurrido.

Una vez en los canales, se revela el material en un laboratorio y se pasa a los periodistas de las redacciones, quienes usan los textos que traen las películas de las provincias y le añaden más información obtenida en la capital para ampliar el contenido de la pieza (F. Moros, comunicación personal, febrero 22, 2016).

La televisión en Cuba rápidamente se convierte en un suceso sociocultural, así los principales canales cuentan dentro de su personal con destacados protagonistas de la cultura y el periodismo como Lisandro Otero, Carlos Lechuga; Luis Gómez-Wangüemert, Jorge Mañach; Gregorio Ortega; José Rodríguez Méndez o Nicolás Bravo.

A pesar de todo el interés que genera el nuevo medio, para 1958 solo un diez por ciento de la programación se destina a informativos, según estudios efectuados por Carmelina Rey y que resultan referente único sobre aquellos años⁸. Los programas como noticiarios y otros de orientación pública fueron los más afectados por la censura luego del golpe de Estado de 1952 (Rey, 1958, como se citó en Acosta Damas, 2013).

Con el triunfo del Primero de Enero la situación se revierte y los contenidos se transforman en función de los intereses sociales. Según F. Moros (comunicación personal, febrero 22, 2016), si en la década del 50 la presencia de este medio en nuestro país se considera “un suceso tecnológico y cultural significativo. Luego del 59 nuestros noticieros se mantienen a la altura de los mejores del orbe con adelantos como el cine, los rollos de 16 mm y redacciones bien calificadas”.

De esta forma, la infraestructura mediática que en la etapa pre revolucionaria proyectaba contenidos comercializados y amarillistas, con el cambio de poder responde al nuevo contexto, donde el pueblo trabajador y sus conquistas constituyen el centro de la información. La pequeña pantalla deviene el medio ideal para informar sobre los avances, medidas y cambios en cada sector que transforma la realidad cubana, así como para conectar a las principales figuras de la dirección del país con el pueblo.

El resto de la programación no sufre cambios sustanciales en la forma o el contenido, excepto la disminución gradual de personal dentro de los canales y la escasa presencia de

⁸ La profesora Maribel Acosta Damas en su libro *¿Tiene cascabel el gato?* califica las investigaciones de Carmelina Rey como “antológicas” (2013, p. 19)

talento foráneo. En 1960 las televisoras Telemundo S.A., CMQ-TV y Unión Radio son intervenidas como resultado del proceso de nacionalización⁹. En ese año desaparece definitivamente la publicidad en los informativos cubanos:

La suspensión de la propaganda debilitó la estructura económica que sostenía la producción televisiva. Los principales directivos y profesionales abandonaron (...) el país a causa de las grandes pérdidas de ganancias y la incompreensión hacia el proceso emergente. La nacionalización de canales y emisoras radiales constituyó una maniobra estratégica para evitar la distorsión y desinformación (Sexto Gordillo, 2009, p. 63).

Como consecuencia, Telemundo se convierte en Televisión Revolución y Unión Radio reaparece como CMBF-TV. En mayo del 60 comienzan a trabajar en cadena para determinados espacios. La fusión definitiva se produce dando nombre a CMBF-TV Revolución (Rosquete, 2010).

La televisión se convierte entonces en una difusora más de la nueva sociedad, bajo la dirección de diferentes organismos según la evolución de estos. En 1960 se subordina al Ministerio de Comunicaciones y en junio pasa a manos de la Oficina de Orientación y Coordinación de la Radiodifusión. Dos años más tarde, el Instituto Cubano de Radiodifusión absorbe dicha oficina y en 1976 cambia su nombre por Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), dando fin al proceso de institucionalización de la TV.

En esta etapa se conforman el Noticiero Revolución¹⁰ de CMBF-TV Revolución con tres emisiones diarias de treinta minutos, y el CMQ (Canal 6), ambos de alcance nacional. Sin embargo, la bibliografía consultada señala como el momento culminante de la institucionalización de los informativos, la creación del Noticiero de la Televisión Cubana (NTV) en 1961.

2.2.1 El Noticiero de la Televisión Cubana

El 2 de noviembre de 1961 nace de la fusión del Noticiero Revolución y CMQ el “rostro principal del teleperiodismo cubano revolucionario” (Acosta Damas, 2013, p. 23): el Noticiero de la Televisión Cubana. Desde su fundación el espacio cuenta con una estructura productiva relativamente independiente del resto, con tres emisiones diarias (el Noticiero del mediodía, la

⁹ En 1960, como resultado del proceso de nacionalizaciones, se intervienen además grandes monopolios principalmente estadounidenses, entre ellos el del petróleo, teléfono, electricidad, azúcar, tabaco y la banca.

¹⁰ Este espacio se hace popular, entre otras causas, porque entre su personal se distinguen figuras como los conductores Manolo Ortega y Eddy Martin.

Emisión estelar y el Noticiero del Cierre). El Estelar, en particular, comienza transmitido por los dos canales nacionales y en el horario todavía establecido de las ocho de la noche.

En su desarrollo hasta nuestros días, el NTV ha transitado por los avatares económicos y sociales de la isla. Por el propio devenir de más de medio siglo, la profesora Maribel Acosta Damas (2013) considera su evolución en tres etapas fundamentales: la primera desde su fundación hasta la década del setenta; la segunda desde entonces hasta finales de los ochenta y la tercera desde la desaparición del campo socialista hasta la segunda década del 2000.

En la primera etapa, señala la autora (2013), resulta destacable la prevalencia del concepto noticia y los intentos de experimentación para la búsqueda de un lenguaje propio en respuesta a los nuevos tiempos. Todo ello sin renunciar a una construcción periodística televisiva con profesionalidad y bajo el concepto de servicio público. Se trata de un momento de transformación, de la televisión capitalista a los nuevos tiempos revolucionarios, por lo que el apoyo de organismos como la Comisión de Orientación Revolucionaria (ORI)¹¹ se considera indispensable.

En su segunda etapa, el NTV se distingue por dos momentos importantes en su configuración y diferentes entre sí: los setenta y los ochenta desde su mitad. Si el primero de estos se caracteriza por la sectorialización del trabajo periodístico, la construcción de una agenda con nuevos criterios de noticiabilidad y la desmedida prioridad a las políticas informativas de interés para el Estado; el segundo representa una apertura informativa, con el reconocimiento de la autoridad social de la prensa, respaldada en la creación de organizaciones y ministerios.

Otros adelantos como la entrada del video-tape, el satélite y de la TV a color determinan los principales cambios en la década del 70. La llegada de estas tecnologías provee al periodismo televisivo de nuevos recursos técnicos que influyen en las rutinas productivas y la inmediatez de la información. El profesor Freddy Moros (comunicación personal, febrero 22, 2016) los considera una verdadera “revolución”.

Antes llegaba una película de 100 pies, tú ibas a un laboratorio y había que revelarla; después que la revelabas había que secarla; y después se editaba. Aquí todo

¹¹Las Organizaciones Revolucionarias Integradas fueron de las organizaciones revolucionarias primigenias que luego darían lugar al Partido Unido de la Revolución Socialista (PURS, 1963) y en 1965, al Partido Comunista de Cuba. Las ORI contaban con el Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR, 1974), que en 1990 devendrían en el Departamento Ideológico del Comité Central del Partido, instancia todavía supervisora de los vínculos entre el PCC y los medios de comunicación.

ese proceso vuela en pedazos. Tú filmas, llegas, editas y sacas al aire: no hay proceso de laboratorio.

En la década de los 80 ocurren otras transformaciones que provocan cambios estructurales en la parrilla informativa. Entre ellos, la salida al aire de la Revista de la Mañana, fuera del tradicional NTV, y la constitución de los Servicios Informativos de la TVC y la Redacción de Programas Informativos, así como los primeros impulsos para la creación de telecentros (G. Ugás, comunicación personal, febrero 21, 2016).

Por lo que durante esta época los informativos y la prensa en general se concentran en fomentar el debate, respaldado por el proceso de rectificación de errores y de la nueva estructura que garantiza un ejercicio legitimado socialmente. Sin embargo, con la tercera etapa las posibilidades de dicha apertura recaen. Este es el momento del período especial¹² (marcado por la escasez económica y la casi extinción de los espacios al aire) y el reajuste de los 2000, desarrollado dentro de la economía, la sociedad y, por tanto, la prensa.

En el devenir de Cuba por esos años, la programación informativa no se recupera hasta la llegada del segundo quinquenio de los 2000, cuando aparecen nuevos canales nacionales y se fomenta el desarrollo de una televisión local sin precedentes:

(...) el 2007 marca un punto de giro en el comienzo de nuevos intentos de cambios en el teleperiodismo, pautados por las convocatorias del Partido a “incrementar la eficacia informativa en el país” (...) y presionados por las opiniones populares sobre el papel de estos en la sociedad (Acosta Damas, 2013, p. 46).

Sin embargo, periodistas y estudiosos insisten en que todavía la producción de géneros, en especial del reportaje, se ve afectada por el desarrollo deforme del teleperiodismo, sobre todo durante el período especial (L.M. Alonso, comunicación personal, febrero 24, 2016 y O. George, comunicación personal, febrero 12, 2016). Los aspectos estructurales heredados de esa etapa entorpecen las rutinas productivas del Sistema Informativo de la Televisión Cubana (SITVC) y provocan desviaciones que hasta hoy afectan el ejercicio profesional y sus resultados en pantalla.

¹² El Período Especial se entiende como la etapa de crisis económica acaecida luego del derrumbe de la Unión Soviética y el recrudecimiento del bloqueo económico de EEUU a Cuba en 1992 (Bell, 1999). Tanto teóricos como periodistas reconocen que los aspectos estructurales heredados de esos años entorpecieron las rutinas productivas del periodismo cubano en general, y provocaron desviaciones que hasta hoy afectan el ejercicio profesional (Maribel Acosta Damas, 2009; O. George, comunicación personal, febrero 12, 2016).

Indira Román Geraica señala que, impactado negativamente desde el punto de vista tecnológico por el éxodo de algunos de sus mejores profesionales y por políticas informativas cerradas, el periodismo televisivo cubano cayó en un deterioro aún sin rehacer (2009). Actualmente el SITVC se encuentra en medio de un cambio de discurso intencionado, anti hegemónico y, sobre todo, más acorde con las necesidades del público y las nuevas tendencias del audiovisual.

El Noticiero de esta época todavía posee características similares desde su fundación. El Estelar, en particular, se identifica por su horario de las ocho de la noche; periodicidad diaria; tiempo en pantalla de 27 minutos; transmisión simultánea en varios canales (Cubavisión Canal Educativo y Canal Educativo 2) y contenidos que se alternan entre informaciones, crónicas, comentarios y reportajes.

No obstante, en entrevista a reporteros y directivos del NTV y de la Unión de Periodistas de Cuba para la presente investigación (I. Barcia, comunicación personal, febrero 12, 2016; B. Pérez Cruz, comunicación personal, febrero 24, 2016; y G. Ugás, comunicación personal febrero 21, 2016), estos develaron la existencia de un proyecto que prevé la creación de un canal de noticias con 18 horas de transmisión totalmente cubano. Bajo esas nuevas condiciones, el Estelar tomará más tiempo de transmisión diaria y modificará sus contenidos a conveniencia del nuevo formato.

2.2.1.1 El reportaje en el Noticiero Estelar

El género reportaje, al igual que los informativos televisivos, está vinculado al contexto económico, social y político de la nación desde los primeros intentos de realización. Su empleo y desarrollo en los espacios noticiosos se ven afectados o favorecidos en la misma medida en que los noticieros lo hacen con respecto a la realidad nacional.

Aunque autores como Freddy Moros (comunicación personal, febrero 22, 2016) lo sitúan entre los géneros fundadores de los noticiarios nacionales, otros como Indira Román Geraica (2009) y José Gabriel Martínez Rodríguez (2010) aseguran que las épocas de esplendor fueron las mismas que para el periodismo crítico y de debate: los ochenta con la política de rectificación de errores; el 93 con la descentralización y apertura de la economía y la construcción de una nueva realidad; y a partir del 2006 con la aprobación de *las Orientaciones del Buró Político del Comité Central del Partido Comunista de Cuba para incrementar la eficacia informativa de los medios de comunicación del país*.

Según Froilán Arencibia¹³, actualmente el quehacer de los medios televisivos en Cuba transita por un proceso donde intenta desprenderse del “periodismo divulgativo y asirnos de lo que verdaderamente es el ejercicio periodístico. Estamos en esa transición de dejar atrás ciertas prácticas que nos fue necesario desarrollar durante el período especial y al propio tiempo asumir las características de esta etapa”(2009, como se citó en Román Geraica, 2009, p. 48).

A pesar de estos intentos, tanto periodistas como estudiosos coinciden en que el reportaje nacional carece de características señaladas en los estudios de la comunicación para este tipo de relatos. Así lo confirma Román Geraica (2009) cuando asegura que en el sentido de su factura profesional y de las tendencias del audiovisual contemporáneo, el periodismo en las pantallas chicas cubanas “no se inserta en la realización y presentación de los géneros periodísticos (...) y en particular en el reportaje, que es género de géneros” (p. 47).

Esta investigación coincide con los criterios expuestos para reconocer al reportaje cubano, y particularmente el de la emisión estelar, como un producto periodístico con características propias, desarrolladas por el propio devenir de la política informativa y la situación del país. Entonces resulta importante aclarar que cuando esta investigación asume al dicho relato en la emisión estelar lo hace reconociéndole particularidades que no coinciden con las de la teoría general del audiovisual.

El espacio además posee, por su duración, desventajas para la proyección de relatos profundos y de mayor tiempo al aire, con respecto a otros informativos como la revista Buenos Días, el Noticiero del Mediodía o la Mesa Redonda.

Sin embargo, los rasgos del Estelar lo hacen merecer especial atención por tratarse del espacio informativo con más audiencia¹⁴ y por los nuevos cambios que se avizoran para la programación informativa en general. Teniendo en cuenta la importancia de los géneros interpretativos y del reportaje en específico para la sociedad cubana actual, las peculiaridades del reportaje cubano merecen la revisión de sus aspectos fundamentales.

¹³Periodista y locutor. También dirigió durante varios años el Noticiero Nacional de Televisión. Actualmente se desempeña como conductor del Noticiero del Mediodía.

¹⁴ Según Freddy Moros, el Noticiero Estelar mantiene su audiencia por encima del 40% de televidentes desde hace décadas.

Capítulo III: Precisiones metodológicas

El presente estudio se acerca desde una perspectiva cualitativa al fenómeno de la construcción de reportajes de televisión en Cuba, y las tres etapas a tener en cuenta: concepción, realización, y montaje y edición, específicamente en el Noticiero Estelar. Las Ciencias Sociales se valen del análisis cualitativo para concebir y mirar las distintas realidades que componen la sociedad, así como comprender la lógica de las producciones de conocimientos sobre estas (Sandoval 1995).

Según la profesora cubana Margarita Alonso (s/f), entre los rasgos fundamentales de esta perspectiva destacan la variedad de métodos y técnicas teórico-metodológicas en dependencia del objeto de investigación y el énfasis en los contextos y prácticas culturales en que se realiza la acción social. Esto permite, por tanto, el desarrollo de un amplio análisis a la par que brinda las herramientas para una descripción exhaustiva del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de Televisión Cubana.

La investigación propone asimismo un diseño teórico-metodológico para la concepción, realización, y montaje y edición del reportaje de televisión en el Noticiero Estelar de la TVC. De manera que el estudio se considera explicativo, toda vez que no solo presenta la propuesta, sino que argumenta además por qué dicha teoría y metodología resultan idóneas para cumplir los objetivos.

Por medio de entrevistas a 13 periodistas experimentados y los criterios seleccionados en el Capítulo I, la investigación expone el reportaje televisivo en Cuba a través de la elaboración de conceptos y de una metodología propia para el género en la emisión estelar del Noticiero de la Televisión Cubana, que abarcó cada una de las tres etapas mencionadas. También se hace especial énfasis en la labor del periodista y de otros actores como los editores, camarógrafos y luminotécnicos en la elaboración de reportajes para el medio televisivo.

Esta tesis de diploma indaga en la construcción del género reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la TVC y sus tres etapas, por lo que este constituye la categoría principal, mientras que la concepción, realización, y montaje y edición se corresponden con las subcategorías analizadas.

Categoría analítica:

- Reportaje televisivo.

Definición conceptual:

Para la conceptualización del reportaje televisivo se tuvieron en cuenta los criterios propuestos por Cebrián (1992), Moreno (2003), Moros (2003) y Vilalta (2006) para entenderlo como un género periodístico interpretativo utilizado ampliamente en televisión. En términos generales comprende un proceso complejo de exposición informativa que se complementa con la presencia y voces de los principales participantes. Posee tres etapas fundamentales: la concepción, realización y montaje. Aunque el género sigue una técnica similar a la que se desarrolla por otros medios, se vale de manera muy destacada de la imagen. Trata en profundidad un tema de interés humano y social, pero no necesariamente de estricta actualidad. Se nutre de la entrevista y la presencia del reportero en el lugar de los hechos. El reportaje además, contiene el análisis y la interpretación del suceso que se expone. Insiste en el qué, quién, cómo y porqué de los hechos.

Operacionalización:

1. Reportaje televisivo

1.1 Clasificaciones de reportaje

1.1.1 Según la materia y narración

1.1.2 Según la fuente y escenario

1.2 Etapas del reportaje

1.2.1 Concepción: esta investigación entiende por concepción a la primera fase de construcción de reportajes televisivos, donde el reportero trabaja en la selección y documentación del tema, organización del plan de trabajo, estudio de las fuentes, así como la planificación a través de un pre guion de los recursos humanos y materiales indispensables para construir el reportaje. El periodista debe reunir información, analizar los diversos puntos de vista que se presenta con el tema (documentación), optar por uno y seleccionar aquellos elementos que se adecuen al enfoque y demás criterios generales para la valoración y selección de los datos y recursos (planificación).

1.2.1.1 Selección del tema

1.2.1.1.1 Selección del conflicto e historia a tratar

1.2.1.2 Documentación

1.2.1.2.1 Revisión bibliográfica

1.2.1.2.2 Consulta a investigaciones previas

1.2.1.3 Selección de los valores noticia

1.2.1.4 Planificación

1.2.1.4.1 Selección de las fuentes a utilizar

1.2.1.4.2 Preguion o escaleta

1.2.1.4.3 Delimitación de los recursos materiales y humanos a utilizar

1.2.2 Realización: comprende la concreción de las ideas iniciales en planos y sonidos. Se trata de captar el suceso en cuestión a través del audio y el video cuidando la plasmación de la realidad y no confundir ni ficcionar los hechos. Incluye los momentos de elaboración del guion, de las entrevistas a las fuentes y la utilización del periodista en cámara. Durante esta fase resulta vital la complementación del trabajo del camarógrafo y luminotécnico, así como la estructuración del producto.

1.2.2.1 Revisión de la secuencia de planos más importantes a utilizar

1.2.2.2 Filmación de las imágenes y sonidos

1.2.2.2.1 Trabajo en equipo (camarógrafo- luminotécnico)

1.2.2.2.2 Empleo o no del periodista en cámara

1.2.2.2.3 Entrevista y contraste de fuentes vivas

1.2.2.4 Revisión de planos filmados

1.2.2.5 Elaboración del discurso escrito

1.2.2.6 Estructuración del reportaje o pre montaje.

1.2.3 Montaje y edición: proceso de articulación armónica o contraste de imágenes y sonidos que den lugar a la expresión más correcta de una idea concebida artísticamente para lograr mejores resultados. Dicha combinación debe expresar de forma clara una idea o una sugerencia. De la adecuada composición de un montaje de audio y video se obtiene como resultado una combinación representativa del complejo audiovisual. Esta etapa incluye, por tanto, la selección y empleo de los recursos audiovisuales a utilizar, así como la grabación de la voz. El papel del editor como profesional también resulta vital.

1.2.3.1 Selección del tipo de montaje

1.2.3.2 Selección y empleo de elementos audiovisuales de la edición

1.2.3.2.1 Efectos sonoros

- 1.2.3.2.2 Musicalización
- 1.2.3.2.3 Efectos visuales
- 1.2.3.3 Grabación del audio
- 1.2.3.4 Trabajo del editor
- 1.2.3.5 Revisión final del producto

Para lograr los objetivos propuestos, la presente investigación se vale de los siguientes métodos y técnicas:

El método bibliográfico documental, fundamental para cualquier investigación científica, posibilita en este estudio la revisión de variedad de fuentes documentales que proporcionan teoría y tendencias actualizadas sobre el periodismo audiovisual, y específicamente, del reportaje televisivo dentro y fuera de Cuba. El empleo de este método, por un lado, conforma el marco teórico de la tesis y, por otro, brinda una mejor comprensión de las pautas metodológicas de la investigación.

A través del estudio de la subjetividad, la fenomenología permite conocer las experiencias de los reporteros que suelen enfrentarse a la elaboración de reportajes en el medio televisivo. Resulta vital en ello el empleo de la entrevista y la descripción anecdótica en la que los reporteros del NTV esbozan los significados de su experiencia empírica en la construcción del género en cuestión.

El método de la teoría fundamentada ofrece la generación de postulados teóricos sobre la categoría y subcategorías de la investigación a partir de la recogida de datos y su interpretación. Mediante este método el estudio explica el reportaje televisivo en Cuba, valiéndose de los criterios de expertos teóricos y empíricos para analizar las incidencias y particularidades del reportaje televisivo en el Noticiero Estelar de la TVC. Con este fin se utilizó el método de comparación constante, descrito como estrategia válida para la conformación de la teoría.

Este método consta de cuatro etapas: a) comparación de los datos, b) integración de cada categoría con sus propiedades, c) delimitación de la teoría y d) redacción de la teoría. Cada una de las etapas posibilita la construcción de conceptos partiendo de categorías abstractas y la relación entre ellas. Esto, a su vez, contribuye a conformar la teoría de la que parte la metodología propuesta.

La técnica de la revisión bibliográfico-documental permite la recogida de información teórico-histórica de diferentes autores cubanos y extranjeros acerca de la categoría y las subcategorías operacionalizadas, así como los puntos de acuerdo y desacuerdo que existen al respecto.

La entrevista estructurada y semiestructurada (Ver Anexo #2) facilita la recogida directa de información, datos y criterios de quienes se consideran informantes en esta investigación. Estos, además, contribuyen a la conformación de la teoría y metodología sobre el reportaje de televisión en el Noticiero Estelar de la TVC que propone esta investigación. Esta técnica ofrece la posibilidad de conocer las experiencias de los entrevistados, tanto desde el punto de vista práctico como teórico y contribuye al acercamiento de la historia del reportaje de televisión en Cuba y en el Noticiero Estelar en particular. Para ello se consultan reporteros de probada experiencia para el género en Cuba.

A partir de la aplicación de estos métodos y técnicas propios de las ciencias sociales y humanísticas y de la validación por especialistas teórico-prácticos de la comunicación audiovisual, la investigación queda triangulada metodológicamente y por la validación de expertos.

Con el objetivo de generar postulados más precisos en la conformación de la propuesta sobre el reportaje televisivo y sus tres etapas en el Noticiero Estelar de la TVC, este estudio utiliza una muestra de expertos teóricos y empíricos para su validación. La selección de los expertos teóricos tuvo en consideración su producción de teoría sobre comunicación audiovisual.

Por otra parte, la selección de los expertos empíricos se realizó valiéndose de un muestreo intencional, atendiendo a los criterios de Bárbara Betancourt y Rolando del Barrio, directora general y jefe de Corresponsales del SITVC, respectivamente. Ambos propusieron a periodistas experimentados cuyo trabajo con el género reportaje en el Noticiero Estelar destaca por su calidad y frecuencia de publicación.

La selección muestral de los expertos se implementa a partir del Método de Evaluación de Expertos, donde se calcula el coeficiente de competencia experta o coeficiente K, enunciado en la fórmula:

$K = \frac{1}{2} (K_c + K_a)$, donde:

K- es el coeficiente de competencia

K_c - es el coeficiente de conocimiento o información que tiene el experto acerca del tema de la evaluación

K_a - es el coeficiente de argumentación o fundamentación sobre el tema tratado.

Ambas variables son puestas a consideración de los propios expertos a través de dos tablas (Ver Anexo 1). La información obtenida se tabula y con los valores de K_c y K_a se calcula el coeficiente de competencia (K). El resultado está en el rango $0.2 \leq K \leq 1$ y su variación calificará a los expertos en Alto (A), Medio (M) o Bajo (B) coeficiente de competencia.

En esta investigación participan como expertos:

Dr. Omar Rincón, catedrático colombiano asociado de las Universidades de los Andes (Colombia) y la Pontificia Universidad Javeriana, además es director de Posgrado del Centro de Estudios en Periodismo (CEPER) y crítico de Televisión para el periódico *El Tiempo*, de Colombia. Ha dictado conferencias en Cuba en el marco de Festival de la Radio y la Televisión celebrado en 2013 sobre la televisión pública en el continente.

Dr. Alberto Arevol-Abreu, profesor del departamento de Comunicación de la Universidad de Viena y del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Trabajo Social de la Universidad de La Laguna (ULL), España. Como investigador participa en proyectos en Estados Unidos, España y América Latina. Integra el Observatorio de Revistas Científicas de Ciencias Sociales.

Lic. Freddy Moros, Profesor Titular de la Universidad de La Habana. Ha escrito cerca de ocho textos sobre Comunicación Audiovisual y el papel de los reporteros en el medio. Cuenta con más de 45 años de experiencia en la TVC.

Lic. Omar George, Premio Nacional de Periodismo “José Martí” (2008). Fundador de la red de corresponsalías provinciales del NTV. Profesor de Periodismo Audiovisual en el Instituto Internacional de Periodismo de La Habana y de la Universidad Carlos Rafael Rodríguez de Cienfuegos. En varias ocasiones ha integrado el jurado de los premios nacionales de periodismo “José Martí” y “Juan Gualberto Gómez”, en la especialidad de televisión.

MSc. Ismary Barcia, periodista del SITVC con más de 20 años de experiencia. Ha sido laureada con varios premios provinciales y nacionales, donde destacan el “26 de Julio” y “Juan Gualberto Gómez”, además de haber integrado los jurados de los mismos en reiteradas

ocasiones. Es docente de la Cátedra de Periodismo en televisión del Instituto Internacional de Periodismo “José Martí”.

MSc. Yenelys Fleites, periodista del SITVC con más de quince años de experiencia en la Televisión Nacional. Ha sido laureada con reconocimientos provinciales y nacionales por su labor reporteril. Se desempeñó como profesora de la Universidad “José Martí” de Sancti Spíritus.

MSc. Alain Jiménez, periodista del SITVC durante 21 años, corresponsal nacional del NTV en Sancti Spíritus y profesor de la Universidad “José Martí”. Entre los premios obtenidos por su trabajo en el medio destacan el nacional “Primero de Mayo” y el provincial “José Camellón”.

MSc. Lizet Márquez, corresponsal nacional de la provincia de Granma con dos décadas de trabajo en el SITVC.

Lic. Belkys Pérez Cruz, reportera corresponsal de Pinar del Río durante veinte años. Actualmente se desempeña como vicepresidenta de la UPEC.

Resulta pertinente aclarar que este estudio cuenta con los criterios de otros periodistas del SITVC (además de los expertos empíricos seleccionados), cuyo trabajo se considera estimable por su activa labor reporteril en el informativo estelar o el cargo que desempeñan. Así, participan en calidad de informantes: Gloria Ugás, periodista con más de 40 años de experiencia quien actualmente dirige las tres emisiones de fin de semana del NTV; Lázaro Manuel Alonso y Mylenys Torres, periodistas de la Redacción Nacional del SITVC, esta última laureada con el premio Juan Gualberto Gómez 2016; Marel González, corresponsal en la provincia de Holguín del NTV; Irma Cáceres, periodista por más de cuatro décadas y antigua jefa de Redacción del NTV; Yoslei Carrero, periodista del SITVC durante los últimos 11 años, dirigió las emisiones de fines de semana durante el 2012.

Capítulo IV: Diseño de una propuesta teórico-metodológica para la construcción del reportaje y sus tres fases en el Noticiero Estelar de la TVC

4.1 Elementos generales del reportaje televisivo en Cuba

La construcción del reportaje televisivo en Cuba se caracteriza, según sus realizadores, como un proceso influenciado tanto por factores propios de la praxis periodística como de naturaleza externa. Entre ellos basta mencionar la escasa preparación de una parte del personal y de líneas editoriales específicas (o carta de estilo¹⁵), las carencias económicas, la tecnología obsoleta, el desacuerdo abierto entre las agendas políticas y públicas, y la complicada estructura mediática¹⁶.

El teleperiodismo cubano está determinado por la propia constitución del medio. La condición de servicio público de la TVC, específicamente, propicia que los informativos respondan a políticas preestablecidas, evadiendo muchas veces el conflicto y la diversidad de voces. Por el contrario, su interés se torna más hacia el adoctrinamiento (O. George, comunicación personal, febrero 12, 2016), lo que repercute sobremanera en la elaboración del reportaje, caracterizado por la búsqueda de una interpretación múltiple de la realidad.

El teórico Arturo Merayo alerta sobre la importancia de alejar el reportaje de los comentarios y juicios “editorializantes” y valerse de hechos y opiniones para su conformación (2000, como se citó en Marín, 2006). En todo caso se trata de un género interpretativo donde el periodista tiene la máxima libertad profesional para su realización.

En América Latina otros autores como Ricardo Corredor y Omar Rincón explican la necesidad de un “nuevo periodismo televisivo”, denominado así por su intención de usar los recursos narrativos propios de la ficción y el documental audiovisual para contar los hechos desde perspectivas periodísticas con el interés informativo de describir, comprender y explicar la realidad (Corredor, s/f, como se citó en Rincón, 2003).

Este primer acápite se acerca de modo genérico a las principales características del reportaje televisivo y sus peculiaridades en Cuba en contraposición con la teoría consultada

¹⁵ La carta de estilo por la que se rigen los reporteros del NTV permanece vigente desde el año 2007, aunque según los criterios de Yoslei Carrero esta se refiere básicamente al uso del lenguaje y los principios deontológicos del la labor reporteril. No focaliza en las maneras concretas de asumir el periodismo en cuestión.

¹⁶ En esta estructura, el Noticiero Nacional de Televisión se subordina al Sistema Informativo de la Televisión Cubana y este, a su vez, constituye el sistema comunicativo del Instituto Cubano de Radio y Televisión.

por el estudio. Para ello, este informe reúne el consenso de los criterios obtenidos al respecto, luego de analizar más de una veintena de textos y 13 entrevistas, y así elaborar una propuesta sobre este género audiovisual en la emisión estelar del NTV.

En la configuración del reportaje en el Estelar, esta investigación tiene en cuenta las transformaciones por las que atraviesa el SITVC, inmerso en la creación de un canal de noticias que transmitirá 18 horas diarias, con el propósito de satisfacer de forma más amplia las necesidades informativas de la audiencia. De modo que actualmente se renuevan no solo los espacios de noticias; los cambios alcanzan la infraestructura tecnológica, las rutinas productivas, el personal técnico-periodístico y los géneros en sí.

Por ello, el reportaje y el resto de los relatos, experimentan una nueva realidad. Incluso antes de concretados estos proyectos se advierte una mayor producción en el Noticiero Estelar, a pesar de su poco tiempo al aire (F. Moros, comunicación personal, febrero 22, 2016). En medio de estas transformaciones, la definición de elementos importantes (el tiempo de la puesta, el uso de recursos de edición y la presencia del periodista en cámara) se complejiza, al no detallarse oficialmente la duración del nuevo Estelar o una carta de estilo completa. No obstante, esta propuesta reúne los criterios suficientes para elaborar una metodología a seguir en la construcción del género reportaje en dicho teleinformativo.

En el desarrollo de este diseño, resulta necesario adscribir a la emisión de las ocho dentro de una clasificación pertinente para los espacios de noticias. Según Carles Marín (2006), existen cuatro tipos de programas para radio y TV: informativos, de entretenimiento, formativos y de persuasión. Dentro de los informativos aparecen el informativo diario, el boletín horario, el avance, el flash, la información del tiempo, el informativo no diario, los espacios de entrevistas, el debate y la retransmisión en directo.

Dentro de esta categorización puede ubicarse con facilidad al Noticiero Estelar como informativo diario, atendiendo a que sus características—tales como el horario de transmisión, los géneros en parrilla, el tiempo al aire y su estructura dramática—, se adecúan con esa tipología. Según explica el autor, se trata de producciones de corte generalista pues su cometido es informar sobre la actualidad, valiéndose de sonidos e imágenes que proporcionen el conocimiento más completo de la realidad (Marín, 2006).

La puesta en pantalla de los noticieros puede variar desde 12 minutos hasta noticieros generales de 45, y en el caso de los matinales, de 120 a 180 minutos. Los horarios más

comunes de la noche están entre las 20:00 y las 23:00 horas. La emisión estelar transmite, desde su fundación, 27 minutos a las ocho de la noche por tres canales nacionales, ubicación conveniente por su probada audiencia y permanencia al aire.

En cuanto al género reportaje en el teleinformativo, los realizadores entrevistados identifican como características distintivas la corta duración, la inestabilidad en la programación semanal, así como el privilegio de temas con la capital como única locación (L. Márquez, comunicación personal, mayo 2, 2016). Dicha realidad se debe, entre otras causas, “a las debilidades que padecen la crítica y el periodismo de gestión en la isla, expuestos a revisiones constantes y limitados en cuanto a investigación y polémica” (F. Moros, comunicación personal, febrero 22, 2016).

Entre los requerimientos que, desde la teoría y la praxis, exige el reportaje se encuentra la formación académica y cultural del reportero, quien en estos casos deviene un realizador televisivo también pues debe dominar a la par los códigos audiovisuales y el lenguaje reporteril, así como contar con habilidades de dirección para liderar su equipo de trabajo.

La profesora Concha Edo reconoce que en un porcentaje alto la experiencia se logra con la práctica, si el realizador logra superarse sin afianzar la rutina:

No basta con aprender los trucos del oficio aunque sea necesario. Se trata de comprender y saber explicar los acontecimientos, y para eso hace falta un nivel cultural suficiente, que no se adquiere en unos meses sino después de años de trabajo (2009, p. 108).

La labor interpretativa propia del reportaje requiere, además, experticia para concebir las producciones. El género en cuestión demanda una búsqueda intencionada de datos y fuentes, la delimitación del tiempo de la puesta en pantalla y de recursos de edición propios del medio. Para ello resulta indispensable un conocimiento sobre el tema o conflicto a reportar y de los instrumentos para construirlo. No basta con que el reportero domine el contenido de su investigación si no posee las herramientas técnicas para la elaboración del “rey de géneros”.

Todos los reporteros contactados (13) reconocen características generales del reportaje e incluso las particularidades desarrolladas en los informativos cubanos, y específicamente en el Estelar. Esto confirma la competencia de los informantes consultados, quienes

distinguiendo diferencias entre la teoría y sus prácticas en el contacto con la realidad de los escenarios informativos.

Sin embargo, las rutinas en la producción de reportajes dejan brechas entre el conocimiento de lo correcto y la realidad del ejercicio. Según Y. Carrero, los periodistas cubanos reconocen su capacidad para posicionar criterios diversos, pero en la práctica no respetan su verdadera esencia, por falta de iniciativa o de dominio profesional (comunicación personal, febrero 24, 2016). Dichas deficiencias se derivan, entre otras causas, de la sectorialización y el intrusismo profesional heredados del período especial.

Este estudio reconoce en los relatos reporteriles características exclusivas del género, que exigen el dominio, por una parte, de las herramientas técnicas de la pequeña pantalla y, por otra, del manejo intencionado de la información. La construcción de reportajes reclama de realizadores con una cultura general sobre el tema a tratar y la capacidad de apropiarse de los recursos audiovisuales para su manejo óptimo.

El periodista de televisión debe valerse de la creatividad, en particular en los reportajes, para mezclar los componentes del lenguaje del medio, logrando sentido, coherencia y frescura en el relato. No basta con narrar la historia tal cual es en pocos minutos; el mejor resultado depende del aprovechamiento máximo de los elementos al alcance del realizador. Según Cebrián (1992), la televisión se vale, en los reportajes, de la viveza y atractivo de sus componentes. Entre estos, la imagen resulta el elemento de primera importancia, según Román (2009) y Marín (2006).

Algunos periodistas encuestados también definen la imagen como el elemento primario de los relatos. De acuerdo con L. M. Alonso esta no es la confirmación del texto, sino viceversa. De modo que lo visual debe exponer lo que se pretende demostrar. “Si el relato no tiene esa visualidad la investigación está vacía porque ningún directivo va a publicar el reportaje donde, por ejemplo, se esté denunciando algo que no aparezca en la grabación” (comunicación personal, febrero 24, 2016).

Por otro lado, el lenguaje hablado también resulta determinante en la composición de reportajes para teóricos y realizadores. Se trata de un recurso asequible a todo el público, lo que conlleva estudio y análisis del periodista sobre el tema a reportar. La palabra no es sustituible en ningún caso, aunque lo ideal es la coexistencia de los tres elementos (texto, imagen y sonido) (Cantavaella, 2004, como se citó en Román, 2009).

Al respecto B. Pérez Cruz destaca como una debilidad el desconocimiento del correcto empleo del lenguaje oral por algunos realizadores. “Existen determinadas exigencias que un material que no las cumpla no consigue transmitir el mensaje que se propone. Estoy hablando de claridad, densidad de la información y contextualización” (comunicación personal, febrero 24, 2016). Del mismo modo, I. Cáceres considera oportuno lograr con el componente oral “la profundidad suficiente, la agilidad requerida y la concreción inmediata” (comunicación personal, febrero 25, 2016).

Como tercer elemento, el sonido también requiere de atención, pues su correcta captación y empleo determinan que el mensaje llegue de forma completa. Lo auditivo en el lenguaje audiovisual permite recrear el ambiente de los escenarios, las voces de los protagonistas y complementar así la imagen y la palabra.

Los tres elementos constituyen, a juicio de esta investigación, formas inseparables y complementarias entre sí para elaborar el producto. La imagen, como elemento primario del teleperiodismo, guía la atención del televidente, por lo que debe velarse, en primer lugar, su correcto manejo durante el proceso. No obstante, el resultado resulta mejor con la fusión de todos.

Para esta propuesta, el reportaje se conforma con todos esos preceptos: desde la mayor explotación de la visualidad y los sonidos hasta la claridad del mensaje para la interpretación, que en definitiva es su principio. No se trata de atiborrar de datos, cifras o valoraciones al material. Lo más conveniente resulta el empleo de un lenguaje sencillo tanto por el reportero como por los entrevistados, y el acoplamiento oportuno de los componentes televisivos para la puesta.

El trabajo con los elementos audiovisuales en conjunto permite al realizador experimentar con diferentes lenguajes en la búsqueda de una intencionalidad para su producto. Según la catedrática Pastora Moreno (2000), el reportaje resulta el más permisivo de los géneros televisivos para intensificar los recursos expresivos.

Al ser el relato más libre en sus formas expositivas, favorece el uso de nuevas técnicas narrativas. Los criterios de Rincón señalan que:

El periodista televisivo se atreve a convertirse a sí mismo en narrador, en objeto y sujeto (...) para ganar el relato audiovisual, encontrar las historias, convertir los detalles en experiencias universales, sacar emoción aún a la peor tragedia y encontrar

belleza en lo cotidiano. Sus recursos: la ironía, el humor, el sarcasmo, la autenticidad para acercarse a la gente y mucho sentido común (Rincón, 2003, p. 14).

La praxis periodística en el NTV difiere de estas concepciones. A juicio de O. George, “un reportaje significa más de lo que habitualmente se nos vende como tal en los informativos nacionales porque existe una carencia de elementos de realización y de recursos expresivos que pudieran contribuir a consolidar cuál es realmente su concepto” (comunicación personal, febrero 12, 2016).

Entre otras consecuencias de ello aparece la evasión de temas polémicos aprovechando las posibilidades del reportaje. De acuerdo con I. Barcia, se malinterpreta al periodista que usa, por ejemplo, la ironía o algún montaje novedoso como herramienta (comunicación personal, febrero 12, 2016).

Esta propuesta coincide con los criterios según los cuales el reportaje televisivo en el Estelar debe aprovechar en toda su dimensión cualquier recurso que aporte a su contenido y que se adecúe al medio audiovisual. Asimismo el realizador puede valerse de la edición — uso de transiciones, efectos de sonido, música, etc.—, atendiendo a la pertinencia de estos dentro del relato para conseguirlo lo más auténtico y humano posible.

Para el noticiero de las ocho, los reportajes deben buscar atractivo tanto en su contenido como en su forma, tratándose del informativo con más alta audiencia nacional. Por ello resulta muy importante el interés y la preparación de los realizadores para conseguir productos de mejor factura, así como para relacionar los componentes del lenguaje audiovisual y el periodístico entre sí.

La función interpretativa en estos relatos se confirma en la manera de asumir las nociones de actualidad e inmediatez. El reportaje busca una profundización, de modo que cuando se deriva de una noticia la investigación se inicia con cierta proactividad, para elegir qué y por qué buscar. Sobre esto, la profesora Begoña Echevarría Llombart señala:

El reportaje tiene propósitos diferentes a la noticia. Con ella comparte lo informativo. No puede haber reportaje sin información, aunque generalmente distinta a la de la noticia. Pero también persigue otros fines. Interpreta al indagar las causas de los hechos o las situaciones, al explorar sus significados, proyecciones, repercusiones, o al intentar discernir los porqués (2011, p. 13).

En la práctica cubana estos preceptos no siempre se respetan. A. Jiménez explica que en el Estelar se privilegian, sobre todo, reportajes cortos de actualidad (comunicación personal, marzo 23, 2016). Aun así, periodistas experimentados lo consideran una interpretación de una historia, alejado de opiniones propias, que requiere tiempo para investigar y analizar las consecuencias del suceso (I. Cáceres, comunicación personal, febrero 25, 2016; O. George, comunicación personal febrero 12, 2016).

La noción de inmediatez en el reportaje transmitido en el Estelar debe respetar las características del modelo interpretativo propio del género que se detalla en el Capítulo I. Según este, la función del producto no es informar, sino reparar en las causas, consecuencias, contexto y antecedentes del suceso en cuestión. Estos relatos buscan la exposición de un hecho, pero el enfoque se aleja de informar puramente y por tanto de la inmediatez. Por el contrario, debe tomarse el tiempo necesario para analizar los sucesos, por apremiantes que sean.

Otra característica a considerar en la producción del género es el tratamiento a las fuentes de información en el contexto mediático cubano. A juicio de la profesora Concha Edo (2009), el escenario del siglo XXI condiciona el acceso de los periodistas y los públicos a informaciones de todo tipo. Se hace necesario entonces que los medios de comunicación interesados en preservar su confiabilidad promuevan la confrontación y verificación de las fuentes a las que acceden:

La calidad de las fuentes sigue siendo, sin dudas, la medida de la calidad del informador, y tener muchas y buenas fuentes siempre supone *status* profesional y la posibilidad de poder contar aquello que más interesa a las distintas audiencias con suficiente credibilidad (p. 84).

La realidad mediática cubana y sus procesos de contrastación y confirmación se ven afectados, entre otras causas, por el propio diseño institucional del país. De modo que pocas personas tienen acceso a la misma información y se dificulta el contraste en la puesta en pantalla (Y. Carrero, comunicación personal, febrero 24, 2016).

Los reporteros distinguen como una debilidad en el Estelar la carencia de distintos puntos de vista en la exposición del conflicto (A. Jiménez, comunicación personal, marzo 23, 2016). En ocasiones se entiende por contraste de fuentes “la catarsis pública; o sea lo que dice la población que está mal o bien sin respuesta institucional. O al

contrario: directivos o respuestas institucionales contantes y la población no opina sobre ese tema que se está reportando” (L. M. Alonso, comunicación personal, febrero 24, 2016). Los realizadores coinciden en la importancia de la consulta oportuna y destacan como un error la parcialidad de la pieza¹⁷ aunque les resulte difícil llevarlo a la práctica.

Este estudio considera indispensable la verificación personal de la información y la utilización de varias fuentes que permitan conseguir el relato lo más completo posible. Aun cuando el escenario no resulte ideal para concretar estos preceptos, el reportaje en el Estelar amerita tener en cuenta, de manera destacada, los criterios reunidos para la exposición de los hechos.

Sobre la misma línea, esta propuesta reconoce la flexibilidad temática y estilística del género en el informativo estelar de la TVC. Como explica Omar Rincón (s/f, como se citó en Caparrós, 2002), las propuestas televisivas de estos tiempos deben buscar la manera de aprovechar las ventajas de la tecnología y la popularidad del medio para diversificar el acceso a la producción de imágenes y la difusión de historias. Específicamente el Estelar, por su corta duración y horario prime time, debe priorizar las temáticas nacionales atendiendo a las necesidades de una audiencia mayormente cubana y no concentrar las historias solo en la capital.

El propio Rincón refiere como necesaria la experimentación en las formas de contar, aprovechando la multiplicidad de herramientas con que cuenta la TV para satisfacer a los televidentes (s/f, como se citó en Caparrós, 2002). La periodista I. Barcia asegura que el Estelar reclama un reportaje concebido “de forma más osada, diferente y que atrape al espectador, con los mismos problemas sociales de siempre”. En su opinión, el género necesita novedad para convertirse en el centro y en el atractivo fundamental del noticiero de las ocho (comunicación personal, febrero 12, 2016).

Aunque varios de los entrevistados coinciden en que solo por transmitirse en horario estelar los reportajes no deben contar con particularidad alguna más allá del tiempo de la puesta en pantalla (I. Barcia, comunicación personal, febrero 12, 2016; Y. Carrero, comunicación personal, febrero 24, 2016), otros identifican en este informativo un carácter

¹⁷ Los reporteros entrevistados y algunas investigaciones consultadas (Román Geraica, 2009 y Martínez Rodríguez, 2010) utilizan el término “pieza” para referirse indistintamente a cualquier género periodístico televisivo. En el caso de esta investigación siempre que se cite el término se hace como referencia al reportaje.

de adoctrinamiento y reposo, calificándolo como el “editorial” de la Televisión Cubana (G. Ugás, comunicación personal, febrero 22, 2016).

No obstante, este estudio considera al reportaje como el más completo de los géneros periodísticos, con independencia del espacio o el formato en que se encuentre, por lo que el Estelar también debe aprovechar todos los recursos que brindan el teleperiodismo y las nuevas narrativas televisivas de la era digital. A partir de estos preceptos, la presente investigación identifica en el género las cualidades necesarias para convertirse en el centro mismo de las emisiones estelares. Ante los nuevos cambios infraestructurales de la TVC y las características de sus espacios informativos, estos relatos resultan los más convenientes para dinamizar y analizar los temas nacionales.

El reportaje en el Estelar debe brindar flexibilidad temática y estilística, contraposición de criterios, análisis, seguimiento e interpretación de un fenómeno nacional. Puede convertirse, especialmente si se trata de una serie, en un medidor macrosocial de problemas nacionales y, si se hace habitual en el espacio, resulta idóneo para encontrar las respuestas que demandan las agendas públicas y políticas. Dicho noticiero, por su parte, deviene ese informativo eficaz, por su horario y su permanencia al aire, para llegar a la mayor teleaudiencia.

Aun cuando el tiempo del producto audiovisual varía en los criterios recogidos de la praxis y la teoría, los reporteros deben respetar la concisión de sus realizaciones para la emisión de las ocho. La puesta en pantalla del reportaje debe responder a la magnitud del problema de investigación, la duración del espacio, el número de fuentes que realmente aporten a cada punto de vista, así como el tiempo consensuado para la puesta con el director. En ningún caso es recomendable dilatar el producto injustificadamente o divagar sobre un mismo criterio.

La propia dinámica de la dramaturgia de los noticiarios indica que los trabajos de mayor connotación se ubican al final o en medio del teleinformativo, con más tiempo en pantalla que los demás productos (Cancelo Chamorro, 2010). Por lo que esta propuesta considera acertado situar al reportaje en medio o en los últimos minutos del espacio Estelar con un tiempo variable de entre tres y hasta 12 minutos si se trata de un espacio entre los 27 a 42

minutos¹⁸. Para la entradilla¹⁹, es recomendable que la presenten los dos locutores en el estudio a fin de remarcar su importancia dentro la emisión.

Fuster Martínez (2011) reconoce como una tendencia el nuevo ritmo acelerado en la composición de planos en los reportajes. Según esta autora, el cambio se debe a la esencia misma de la digitalización y su sentido diferente, personalizado e individualista, de tratar los hechos. Esta novedosa visualidad se presenta en planos ágiles y variados, de corta duración y diferentes composiciones.

Se trata de una característica presente en todos los mensajes y signos de las sociedades, que puede observarse más concretamente en la forma de test; pregunta/respuesta o estímulo/reacción que se percibe en los procesos de producción de las últimas tres décadas (Darley, 2002, como se citó en Fuster Martínez, 2011). “La ‘digitalidad’ determina una nueva cultura visual que influye en todo el proceso creativo del reportaje” (Fuster Martínez, 2011, p.28).

Específicamente en este informativo cubano, el reportero debe procurar la captura de suficientes tomas en el lugar de grabación y así garantizar luego la utilización de diferentes variantes de planos (abiertos, cerrados, movimientos de cámara). Por la corta duración de la puesta en pantalla, la composición —que será tratada con más detenimiento en lo referido al montaje— debe contar con secuencias cortas para, en menos tiempo, conformar una visión más amplia del fenómeno.

Y. Fleites (comunicación personal, febrero 10, 2016) recomienda iniciar el reportaje con un plano general —conocido como “de protección”—, de modo que los primeros segundos no contienen parlamentos del periodista para evitar cortar algún fragmento importante en caso de un descuido técnico con la grabación.

El realizador de reportajes en el Estelar debe cuidar esos aspectos, teniendo en cuenta que la rutina periodística en televisión está determinada, como en ningún otro medio, por los avatares técnicos propios y en el caso de la cubana, por el uso de tecnología obsoleta. En cualquier caso, el reportero es responsable de su producto, incluso de impedir y prever los problemas tecnológicos que se presentan y de velar por el trabajo que realizan otros actores como el editor, camarógrafo o luminotécnico.

¹⁸ La sección *Cuba dice*, transmitida con formato de programa reportaje al final de algunas emisiones del noticiero de las ocho, hace que este se extienda hasta 42 minutos el día de la transmisión.

¹⁹ Breve párrafo situado entre el titular y el cuerpo del producto televisivo.

A pesar de los criterios divididos de los realizadores en cuanto a las clasificaciones, este estudio considera pertinente ajustarse a la clasificación de Mariano Cebrián explicada en el Capítulo I. De modo que, para el noticiero Estelar, los reportajes pueden agruparse en dos grupos: según la materia y narración y según la fuente o escenario. En el primer caso aparecen el reportaje de hechos y acontecimientos; el reportaje de opiniones, declaraciones e ideas; y el reportaje de convivencia y relaciones sociales.

Según la fuente o escenario donde se realiza aparecen el reportaje de mesa, elaborado con imágenes captadas de noticias ya emitidas en el momento en que ocurrieron; el reportaje de calle, con sonidos e imágenes totalmente originales; y el reportaje de archivo.

Indira Román coincide con las fases que se reconocen para la construcción de estas producciones en concepción, realización, y montaje y edición (Cebrián, 1992, como se citó en Román, 2009). Si en estudios anteriores se presuponían cinco u ocho etapas en la elaboración del género, para Cebrián (1992) en la pequeña pantalla se observan tres principales. La primera, de modo general, corresponde a la preparación del producto, en la que se delimitan el enfoque, los objetivos, el destino y la duración, y las técnicas generales a utilizar (2009).

La segunda fase se refiere a la concreción del proyecto, donde se recogen las entrevistas en cámara, los planos y se elabora el guion. “Esta se divide en dos circunstancias: en vivo y en diferido. Si es en vivo se deben tomar las previsiones con el equipo técnico. Si fuese en diferido deberá pensarse sobre todo en las entrevistas a efectuar” (Román, 2009, p. 25). No obstante, luego de las consultas a los expertos, este estudio considera innecesario referirse a los reportajes en vivo, debido a la falta de tecnología para su realización en los informativos cubanos.

Por último, el tercer paso consiste en el montaje y edición del material recogido durante las dos primeras fases. En él se organizan y deciden qué elementos audiovisuales se utilizan en función del mensaje y se da terminación a la pieza a través del empleo de programas digitales de edición y del trabajo conjunto con un especialista.

Una vez analizados los aspectos generales desde la contraposición teórico-empírica esta propuesta considera el reportaje televisivo en el Estelar como un género interpretativo inmerso actualmente en cambios formales y de contenido dentro de un informativo diario.

Debe caracterizarse por la flexibilidad temática y estilística y la corta duración de su puesta, entre tres y 12 minutos, en dependencia del tiempo de la emisión.

El periodista debe concebir un relato conciso, centrado en temas localizados en cualquier provincia del territorio nacional, pero con prominencia nacional. Para su construcción se vale del aprovechamiento de los recursos que brinda el audiovisual y la contraposición de criterios, el análisis y seguimiento para la interpretación de un fenómeno.

Se entiende oportuna su ubicación en medio o al final del Noticiero (valiéndose de los momentos potenciales de la dramaturgia) y la presentación por los dos locutores en el estudio para destacar su importancia. Debe componerse por planos ágiles, cortos y variados, y un lenguaje directo. La labor del reportero se estructura de tres fases principales: la concepción, la realización, y el montaje y edición.

El estudio más profundo de cada una de estas etapas en el reportaje transmitido en el Noticiero complementa la construcción del género en el presente estudio. El análisis tiene en cuenta los criterios de los reporteros y expertos consultados, sin perder de vista los presupuestos teóricos de los que parte esta investigación. Resulta pertinente aclarar que los periodistas entrevistados no reconocen como fases propias a seguir a la concepción, la realización, y el montaje y edición. Al interrogarles al respecto, todos refieren tres o más etapas que nombran de disímiles maneras, aunque sí identifican los pasos descritos para cada una de ellas de forma similar a esta denominación.

4.1.1 La concepción o preparación del reportaje en el Noticiero Estelar

La primera fase en la construcción del “rey de géneros” en el Estelar posee características que difieren de los preceptos teóricos sistematizados en el Capítulo I de esta investigación, influidas por el marco socioeconómico y político del país. De manera que elementos de la concepción como la selección del tema y el conflicto, la documentación y la planificación están determinados por las capacidades del medio y, por tanto, del periodista y su adaptación al contexto.

Según los criterios recogidos, en los informativos cubanos existen dos vías para iniciar un reportaje: a solicitud de la dirección del espacio y la presentación de un proyecto a los directivos por iniciativa del reportero. Solo en el segundo caso, el periodista enfrenta de forma completa e independiente la fase de preparación, puesto que la libre elección del

tema, conflicto, tiempo de la investigación y puntos de vista quedan a completa decisión del realizador.

Ello no significa que en ambos casos la selección del tema y conflicto no resulte relevante, teniendo en cuenta que los reportajes asignados por los directivos surgen precisamente del interés del espacio para su realización. Sin embargo, todos los periodistas consultados aseguran que, usualmente, los temas aparecen a su alcance en cualquier área de la sociedad, aunque no siempre esté en sus manos aprovecharlos ya que, en ocasiones, las políticas editoriales del NTV entorpecen el tratamiento a temas polémicos y, por tanto, reportables.

Entre los posibles criterios de noticiabilidad para los reportajes televisivos, Fuster Martínez (2011) propone el impacto social, cuando se trata de hechos que puedan incluir a muchas personas. Asimismo, señala la inmediatez, cuando las noticias aún son de actualidad inminente; y la preeminencia cuando las instituciones y personas que protagonizan la noticia poseen relevancia social.

Además, añade la proximidad entre los hechos y el área de cobertura, la existencia de un conflicto entendido como enfrentamiento entre personas o instituciones; y, por último, lo insólito o inesperado del suceso. Estos criterios permitirán al reportero apostar por un punto de vista lo más acertado posible, de modo que resulte de interés para la audiencia. Para la elección de la temática, I. Barcia (comunicación personal, febrero 12, 2016) coincide con los criterios de Fuster Martínez (2011) y asegura que sus reportajes surgen de la propia dinámica cotidiana, “de llamadas, cartas y búsqueda en la realidad”.

La interacción y observación de la sociedad constituyen las fuentes principales de las historias a reportar, siempre contando con iniciativa para ello. Según L.M. Alonso, el producto debe partir de un conflicto que afecte a la mayoría. “Se nos han acercado personas con un problema puntual de matrimonio, de su vida cotidiana. Debe tratarse de un problema que afecte a un grupo considerable, que merezca ser reportado como problema, como conflicto de país” (comunicación personal, febrero 24, 2016).

Por su parte, F. Moros destaca que el reportaje en el Estelar se concibe de una temática que motive a la audiencia. El interés público del producto audiovisual resulta esencial, sobre todo por el espacio en que se transmite. Esto no indica que el relato se base en una

estricta actualidad; como se explicó antes, lo que se busca en él es su intención de interpretar:

No se trata de analizar los precios del mercado o de la vivienda para no proponer ni decir nada nuevo. Sino porque tenga matices que lo hagan novedoso, que lo hagan noticia y que merezca una nueva mirada al problema (comunicación personal, febrero 22, 2016).

El reportero Y. Carrero considera esencial la visualidad de la pieza puesto que esta constituye la singularidad principal del reportaje en la pantalla chica. “Muchas veces aparecen hechos de la realidad que poseen valor noticioso pero no valor televisivo o audiovisual” (comunicación personal, febrero 24, 2016).

Para determinar la temática y el conflicto, los criterios teóricos insisten en tener en cuenta, desde el inicio del proyecto la integración de los elementos audiovisuales (Rincón, 2003). O sea, que mientras el reportero planifica su historia, buscando información y puntos de vista o simplemente redactando la escaleta, no debe perder de vista la relación que más adelante se consolida entre el sonido, el texto y la imagen. La diégesis del reportaje en el Estelar también debe tener presente la posibilidad de explotar al máximo el lenguaje del medio.

Este estudio considera fundamental en la realización de reportajes la imbricación del valor noticioso y el valor audiovisual, además de otros como el interés humano, la proximidad geográfica, histórica y cultural, la curiosidad o singularidad de la propia historia y el interés público, valores noticia que también se tienen en cuenta para conformar la historia. Las producciones pueden pensarse en serie, de manera que la duración del reportaje no se vea limitado para una emisión y la investigación pueda desarrollarse en más tiempo.

Asimismo, la propuesta coincide en que las historias, tanto por interés del medio como del reportero, necesitan de un estudio consciente y enfocado en ajustarse a un tema de interés nacional prominente. La selección del conflicto para un reportaje en el Estelar debe respetar la alta audiencia del espacio, por lo que la historia no debe pecar de ingenua o localista. Del mismo modo, el tema seleccionado debe cumplir con valores noticia probados, pues se trata de un relato que, casi siempre, se deriva de un tratamiento anterior valiéndose de la información u otro género informativo.

El éxito de los reportajes del Estelar también radica en la representación de un grupo significativo de la sociedad. Para la elección del conflicto resulta determinante la relevancia nacional como valor noticia.

Según Mariano Cebrián Herreros (1992), una vez ideado el tema la preparación de los reportajes cuenta con dos momentos principales: la documentación y la planificación. Durante la documentación, el reportero investiga en productos periodísticos, textos o en Internet para formar un conocimiento sobre el hecho o incluso para elegir las fuentes pasivas presentes en el producto. Estos primeros acercamientos a la información conllevan, sobre todo, análisis e interpretación por parte del reportero.

Al respecto, explica Concha Edo que el contexto actual reclama un periodismo alejado de las prácticas tradicionales de la información categórica y más enfocado en comprender y explicar. La abundante información a la que se exponen los públicos necesita aún más del trabajo del reportero, que en este caso deviene el más capacitado para procesarla (2009).

Tanto en la realidad informativa del Estelar como en el periodismo de forma genérica, la cantidad creciente de información hace imprescindible un trabajo de documentación, selección y tratamiento de la información por parte del periodista. Esta propuesta considera pertinente que la labor del reportero en este paso se enfoque en “filtrar” la información encontrada, seleccionarla y utilizarla, cuando sea necesario, en el producto en sí o en la aprehensión del fenómeno.

Luego del acercamiento documental, el reportero está en condiciones de presentar su proyecto. Para ese entonces, Caparrós (2002) recomienda la elaboración de un plan realista en cuanto a recursos y tiempo. El estudio previo de sujetos y realidades permite establecer mejor las condiciones de producción. Aunque “la base es saber contar una historia” (p. 5) el realizador concibe una propuesta lo más concreta posible para presentarla al equipo y a los directivos.

Dicho plan contiene un pequeño esbozo del tema, la información reunida y los recursos materiales y humanos. Para su delimitación, el realizador debe iniciar por sí mismo el estudio, lo que necesita tiempo fuera del horario de trabajo y la rutina de los canales. Este paso, sin embargo, se cumple difícilmente en los noticieros cubanos. G. Ugás enfatiza en el poco tiempo para la preparación del producto como uno de los principales conflictos:

A veces no hay mucho tiempo porque el trabajo se orienta el viernes y en el transcurso de la semana el periodista debe coordinar, buscar documentación, disponer de cámara y transporte. No solo depende del periodista, también de la producción. Es un fenómeno *sui generis* (comunicación personal, febrero 21, 2016).

A juicio de esta investigación, la labor del reportero debe enfocarse en el estudio del fenómeno para construir un proyecto viable ateniéndose a la escasez de tiempo y recursos, o reajustar su proyecto a las circunstancias que la realidad le exige. Este resulta el primer paso de la planificación, donde el realizador debe sobreponer la creatividad a las limitaciones para conseguir un buen argumento. Los proyectos para reportajes en el Estelar no deben establecerse sin ese estudio previo, donde se intercambian ideas y recomendaciones para concretar la diégesis del producto audiovisual.

La planificación del proyecto requiere del realizador el establecimiento del tema, enfoque, destino, duración, tiempo del trabajo, presupuesto, equipo humano y técnico con que se cuenta (Cebrián 1992). En las producciones cubanas, la organización del plan de trabajo depende, sobre todo, de los recursos de los que dispone el medio —y en esto interviene su interés en el producto—, y de la capacidad del periodista para gestionarlo.

Tratándose de las condiciones propias del informativo en cuestión, puede ocurrir que la historia a reportar adquiera dimensiones más complejas de lo previsto y, por tanto, el tiempo en pantalla y los recursos previstos resulten insuficientes. En estos casos, este estudio considera acertado que el periodista influya en la decisión de sus directivos para renegociar la duración de su reportaje y el apoyo técnico. Si consigue la aceptación de la idea, su proyecto logrará el alcance deseado.

Otra variante puede ser la organización de un plan en un lapso más largo, que incluya varias salidas con las cámaras, separadas entre sí, para no afectar el diarismo del noticiero. En estos casos, debe tenerse en cuenta la intemporalidad del conflicto para la selección de una historia puesto que la disposición del tiempo y los recursos no dependerán del reportero, sino del flujo de trabajo.

De cualquier manera, los realizadores de reportajes en el Estelar pueden valerse de la elaboración de una escaleta que establezca la organización del proyecto. Aquí pueden plasmarse los datos, recursos materiales y humanos e información general que se tenga o se necesite.

Aunque la mayoría de los entrevistados reconoce la utilización del preguion en sus reportajes, este estudio recomienda mantenerlo en constante transformación según avance el trabajo puesto que, una vez en el lugar de grabación, la escaleta puede resultar un impedimento ante la realidad de la historia. Lo más recomendable resulta pronosticar posibles cambios desde su propia concepción.

En la escaleta también se prevé la selección de posibles fuentes a utilizar, en correspondencia con el tema y el objetivo del producto. El reportero incluso puede efectuar un primer acercamiento a alguna de las fuentes activas durante la concepción del reportaje, sobre todo si se trata de la principal, para recopilar más información que contribuya a su preparación (M. Torres, comunicación personal, abril 28, 2016).

Según Y. Fleites, la selección de los entrevistados depende del tipo de reportaje que se persiga, aunque lo más usual es mostrar todos los puntos que se contraponen en la investigación. Si en la historia aparecen varias fuentes implicadas y cada una tiene un criterio diferente, al periodista no debe faltarle sentido común para darle vida a través de su historia y presentarle al televidente todas las caras del asunto (comunicación personal, febrero 10, 2016).

El realizador debe tener en cuenta el contraste que debe primar entre las fuentes de información en los reportajes del Estelar. Los criterios reunidos por este estudio sobre los tipos que más a menudo se utilizan apuntan a una contraposición entre las documentales y pernales y las oficiales y no oficiales. Para la primera etapa en la construcción de reportajes para el Noticiero de las ocho se considera acertado que los realizadores desarrollen un estudio previo de las posibles contraposiciones que puedan tener lugar en su historia. De esta forma se garantiza, antes de acceder a ellas, la manera más acertada de usarlas en función del objetivo.

Esta investigación entiende a la concepción del reportaje en el Estelar como la primera etapa del trabajo reporteril, determinada por las capacidades del medio y del reportero para adaptarse al contexto. Debe primar como valores el interés humano; la proximidad geográfica, histórica y cultural; la singularidad y el interés público, sin privilegiar ningún espacio como locación. Las historias pueden ser concebidas en series, lo que posibilita tratar más a fondo un tema, sin abusar del transcurso de una única emisión.

La fase de preparación del reportaje en este informativo posee dos etapas: la documentación y la planificación. Con la primera el reportero revisa y procesa la información sobre el tema para concretar la planificación de un proyecto ajustado al tiempo y los recursos técnicos disponibles. La planificación permite, además, la construcción de una escaleta donde se esboce el proyecto, incluidas las posibles fuentes a contrastar.

El reportero consolida a lo largo de este primer momento la propuesta primigenia a través de la construcción de la historia con ideas y hechos recopilados. Con el objetivo de reforzar su trabajo en el lugar de grabación se vale de la escaleta preconcebida para captar los planos y sonidos. La preparación del reportaje en la emisión estelar no requiere de un acercamiento discreto al tema, sino que conlleva el análisis de los hechos, la jerarquización de la información y la construcción de un plan de trabajo que optimice la próxima fase.

4.1.2 La realización y sus componentes principales en el reportaje del Estelar

En la segunda etapa de la construcción del reportaje el periodista, ya en el escenario de filmación, concreta lo proyectado en la primera fase: graba planos y sonidos, realiza las entrevistas, revisa lo captado y, por último, escribe el texto. Esta fase implica la labor conjunta del realizador, el camarógrafo, el luminotécnico y el resto del equipo, quienes deben probar habilidades máximas en el trabajo con el “rey de géneros”.

En particular, cuando los relatos se derivan de hechos informativos, el trabajo no admite demasiadas preparaciones ni ensayos de realización. Esta fase exige perfecto dominio del equipo en las operaciones para captar los instantes, “los relámpagos informativos” de la producción (Cebrián, 1992, p. 171). Para ello el reportero utiliza las ideas preconcebidas en la fase anterior y las discute con su equipo —en el contexto cubano integrado generalmente por camarógrafo y luminotécnico— antes de llegar al lugar. La escaleta adjunta posibilita que, una vez en el sitio de grabación, pueda perfeccionarse la concepción de las secuencias de planos y sonidos, las entrevistas más importantes, etc.

La dinámica funciona mejor cuando existe una retroalimentación entre los actores técnicos. El reportero debe identificarse con los técnicos para supervisar el trabajo de todos, según Cebrián:

Sugiere al *cámara* la línea de actuación, el tipo de situaciones, planos y encuadres que más información aporten. Es el orientador del trabajo de los demás, el que busca

otras soluciones expresivas cuando el cámara y sonidista exponen las dificultades para obtener el plano solicitado (1992, p. 171).

Esta propuesta admite como oportuno que, una vez en el escenario el periodista reconstruya su plan inicial nuevamente con su equipo atendiendo a las circunstancias reales. Como se explicó antes, la escaleta puede sufrir modificaciones o completarse en caso de estar inconclusa luego del contacto con la realidad de la historia, el lugar o los personajes.

Por su parte, la experiencia empírica en la realización de reportajes en el Estelar concuerda con que el periodista dirija su grupo de trabajo. M. Torres (comunicación personal, abril 28, 2016) explica que la falta de atención en el proceso llevaría a obtener apenas la mitad de lo deseado, mientras que B. Pérez Cruz señala que las buenas relaciones con el equipo garantizan la fluidez del trabajo desde el inicio: “Lo que no se logre cuando se discute por primera vez el proyecto difícilmente se pueda llevar a cabo en el lugar” (comunicación personal, febrero 24, 2016).

Los planos más importantes deben preverse antes de ejecutar la grabación, contando con los criterios del camarógrafo y el luminotécnico, capacitados en fotografía y luces, respectivamente. La filmación de las imágenes para el espacio en cuestión debe ejecutarse a partir del sentido de la expresión sonora y visual del periodista. La realidad de las historias mediada por la intención se transforma en imágenes visuales, donde el reportero escoge los encuadres más expresivos e informativos, lo que la reportera I. Barcia nombra como “pensamiento en planos” (comunicación personal, febrero 12, 2016).

A criterio de la presente investigación, el reportero debe velar por el trabajo de cada uno de los técnicos que complementan su trabajo, a la par que respetar las recomendaciones de estos según las considere oportunas. El buen ambiente garantizará que las producciones cuenten con el interés y la motivación de todos y, por tanto, mejores resultados. Igualmente, la decisión del realizador para escoger las mejores tomas de cámara y sonidos puede complementarse con las opiniones del camarógrafo y luminotécnico, según los considere preparados.

Para el reportaje, los teóricos recomiendan brindar detalles de la historia con imágenes y sonidos variados. Si se trata de un hecho o fenómeno que está ocurriendo en el momento de la grabación resulta determinante intuir la evolución del mismo y captar los instantes más

expresivos. Teniendo en cuenta la corta duración del noticiero Estelar, lo más conveniente en sus relatos es captar planos con suficiente duración para usarlos flexiblemente en el montaje. Estos deben mostrar procesos, situaciones y personas para humanizarlos.

Durante la filmación, el reportero debe buscar puntos de vista diferentes, con el objetivo de contextualizar, generar historias con drama y responder al contexto cultural cubano. Se sugiere para este informativo no escatimar en cuanto a variedad de planos para lograr una pieza ágil en su exposición. En aras de facilitar el trabajo, las imágenes deben ser pensadas y grabadas para la edición, así se evita captar escenas que solo sirven de relleno.

Aunque la praxis confirma que el periodista no siempre cuenta con un equipo suficientemente preparado, la realización de reportajes reclama de un buen apoyo al trabajo de este, pues de la calidad de lo captado dependerá el resultado del producto. Este estudio considera recomendable velar con mayor atención la labor de los técnicos si el reportero desconfía de la experticia de estos. Su tarea como director se traduce entonces en la búsqueda de soluciones cuando su equipo no encuentre las respuestas a las exigencias del proyecto. Resulta válida, además, la conformación de grupo de trabajo habituales que se conozcan entre sí, lo que facilita la labor en conjunto siempre que exista confianza profesional y no se desequilibre la rutina de los canales.

Un punto que muestra desacuerdos entre los realizadores de reportajes resulta el empleo del periodista en cámara durante la pieza. Algunos de los criterios consideran oportuno que el reportero aparezca en pantalla para conseguir credibilidad, mostrar el contexto o aportar algún criterio concluyente al respecto (M. González; L. Márquez), mientras que otros le atribuyen socialmente una retribución para el realizador (L.M. Alonso; G. Ugás).

Este estudio coincide con los criterios que justifican la aparición del periodista en cámara “en cuanto aporte información como testimonio de su presencia en el lugar, o como protagonista de determinadas situaciones” (Cebrián, 1992, p. 72). En ningún caso la presencia del reportero en el teleinformativo seleccionado se justifica ante la falta de imágenes o para legitimarlo socialmente.

Se considera pertinente además cuando se trate de desastres naturales o el reportaje se grabe en un lugar que merece mostrarse por su relevancia. Según Omar George (comunicación personal, febrero 12, 2016), el periodista debe aparecer cuando aporte al relato “una mayor veracidad a determinada contextualización, no para dar sentencia ni

señalar culpable. No debe valorar y mucho menos opinar. Pero si enuncia una disquisición interpretativa que ayuda en la fluidez del reportaje, entonces es permitida”.

Para los relatos en el Estelar, conviene mejor que la secuencia se ubique en el medio o al final de la pieza, de modo que en el primer caso posibilite una transición de un escenario a otro y en el segundo transmita “una conclusión, un dato de cierre o una información de peso” (G. Ugás, comunicación personal, febrero 21, 2016).

La aparición del reportero en pantalla implica que su parlamento se conciba en el lugar de los hechos. No es pertinente, a juicio de estainvestigación, que se grabe en otro ambiente y muchos menos cuando este sea conocido por la audiencia nacional o poco representativo para el trabajo. Según L.M. Alonso (comunicación personal, febrero 24, 2016) estas discordancias provocan incredibilidad en el público.

Por otra parte, el texto tampoco debe crearse a la ligera ni instantáneamente. El periodista debe pensar qué vale la pena decir desde el lugar de los hechos valiéndose de su imagen, lo que demanda profesionalidad del realizador pues debe preparar un diálogo coherente y acorde al resto del guion (aún sin escribir) y hacerlo con la rapidez necesaria para grabarlo en el lugar.

Otro elemento fundamental de la realización consiste en el contacto con los informantes activos. La presencia de los protagonistas del hecho carga de fuerza al reportaje, lo humanizan, según Cebrián (1992). Sin embargo, no debe perderse de vista que la utilización de las fuentes debe resultar, en primer lugar, justificada, y en segundo, intencionada en función de la historia que se desarrolla.

Esta propuesta coincide con Indira Román, quien explica que las fuentes consultadas en pantalla se escogen por su representatividad y conocimiento sobre el tema para que durante la puesta el periodista coteje criterios, integre diálogos y personajes (Román, 2009, p. 23). Las fuentes pueden contrastarse con la bibliografía pasiva consultada o entre sí. La contraposición resulta una característica inexcusable del reportaje que se transmite en el Estelar, pero no debe confundirse con la repetición o la manipulación.

Gloria Ugás (comunicación personal, febrero 21, 2016) considera erróneo además, que el periodista obligue a la fuente a decir lo que él quiere, o reitere una idea al utilizar en la puesta a dos entrevistados que digan lo mismo. Ambos casos evidencian un mal trabajo porque no logran el contraste.

Este diseño para el reportaje en el Estelar sugiere asimismo que el periodista no intervenga nunca cuando la fuente aparezca en cámara, aunque sí muestre interés en lo que está diciendo mientras se graba. El realizador también debe evitar las preguntas que lleven implícitas sus respuestas, de modo que la fuente las elabore completas, y así evitar la inclusión de preguntas del periodista en el reportaje.

Las entrevistas vivas u orales y bibliográficas o pasivas pueden contribuir a la composición de la historia que se desarrolla. Sin embargo, esta investigación reconoce como alternativas válidas las novedosas fuentes del escenario digital y tecnológico, como los vídeos o fotografías no profesionales que garantizan la constancia de un hecho que no pudo presenciar el reportero. A pesar de emplearse apenas en los informativos cubanos, esta propuesta considera útil también el uso de infografías, tablas y resúmenes, teniendo en cuenta el ahorro de tiempo que garantiza.

Una vez captados los planos y sonidos y reunidas las fuentes necesarias, el reportero consolida su trabajo en esta fase con una revisión del material. Los juicios recogidos al respecto destacan como una debilidad el poco tiempo con que cuentan los reporteros entre la grabación y edición para revisar los planos. No obstante, este estudio considera como un paso elemental la elaboración de un “mapa de lo grabado” (Caparrós, 2002, p. 12) antes de escribir el guion.

El material reunido desde la primera fase se procesa y convierte en discurso escrito publicable. Para conseguir ese *status* final los acontecimientos pasan por varios períodos: selección, exclusión y jerarquización de la información (Naya, 2013, como se citó en Gómez Hernández, 2008), donde el periodista selecciona, discrimina y organiza a su juicio lo que va a emplear. El guion no solo se compone de la palabra —aunque se ha insistido en que esta resulta fundamental—, sino que además reúne todos los elementos a montar en la edición.

Estas peculiaridades convierten el guion en un vehículo de pensamiento más complejo, que merece una mayor coordinación para transmitir el producto audiovisual. Juan Tomás Fruto explica que los diferentes niveles que componen el mensaje (imagen, sonido y texto) convierten la pieza televisiva en una narración múltiple y rica en matices (2003, como se citó en Gómez Hernández, 2008).

El guion se entiende, en esta investigación, como la plasmación escrita de la historia o diégesis, que se convertirá en relato mediante un trabajo posterior que el equipo de producción y el reportero llevarán a cabo sobre él para generar el producto audiovisual (Gómez Tarín, 2009).

Por ello resulta determinante procurar una redacción concisa, que exponga el tema con naturalidad de vocabulario y prevalezcan la sencillez sintáctica, temática y de estructuras gramaticales. I. Cáceres (comunicación personal, febrero 25, 2016) refiere al respecto que el texto se puede hacer muy denso en reportajes con corte económico o científico, debido a la temática, la complejidad del lenguaje de las fuentes especializadas o porque estas no comuniquen bien. Se considera pertinente aprovechar la técnica disponible para sustituir el lenguaje más específico por uno medio o emplear gráficos, tablas e infografías que apoyen visualmente la información. En ninguna circunstancia se justifica un discurso cargado o técnico.

Caridad Gómez Hernández (2008) recomienda evitar las frases pasivas, las perífrasis verbales, los verbos en infinitivo, la impersonalidad y el abuso de adjetivos. La autora insiste, asimismo, en el valor del texto como complemento de la imagen y los demás niveles audiovisuales. “Ha de haber lo que se llama “sintonía” (...). Texto e imágenes deben complementarse integrando una unidad temática y de contenido, en la que se exprese la intencionalidad del realizador” (p. 54).

El guion enuncia de forma clara la combinación del complejo audiovisual del reportaje que viene desarrollándose con la escaleta. Para su comprensión óptima, esta propuesta considera atinada la separación del texto escrito, las secuencias a empelar y los sonidos seleccionados en tres columnas (texto/imagen/sonido). De este modo se identifican al mismo tiempo el significado individual de cada elemento y la interrelación del conjunto. Una vez revisado el material, el reportero puede prever también las secuencias que más se ajusten a sus intenciones, aunque no de forma inamovible. En este paso, incluso, pueden predecirse algunos efectos de edición que se tendrán en cuenta en la próxima etapa.

La realización en los reportajes a transmitir en el informativo estelar de la TVC se vale de una escaleta en constante transformación para ejecutar la grabación de los planos, sonidos y las fuentes vivas en el escenario de los hechos. Esta fase exige la retroalimentación y supervisión del reportero con su equipo técnico. Para la captura del material filmico se

requiere la expresión visual y sonora máxima de todos, priorizando planos variados de procesos, situaciones o personas.

La aparición del periodista en cámara se justifica cuando este informa o interpreta oportunamente; cuando se reporta una situación de desastres naturales o un lugar de relevancia. Esta secuencia se ubica en medio o al final del reportaje. Por otro lado, las fuentes vivas se escogen para el espacio en cuestión por su representatividad y conocimiento, buscando con ellas el contraste de información en el reportaje. Deben evitarse la repetición y las respuestas obvias. Esta propuesta reconoce además como fuentes válidas en pantalla a las infografías, así como las fotos y vídeos no profesionales que aporten veracidad y economícen el tiempo de la puesta.

Por último, para la redacción del guion el reportero debe establecer un guía de lo grabado, luego de seleccionar la información y los planos a emplear. El guion establece la relación texto/imagen/sonido, para lograr así la complementación de unos con otros y el sentido de la producción. El lenguaje periodístico debe ser conciso y claro, evitando las frases pasivas, las perífrasis verbales, los verbos en infinitivo, la impersonalidad y el abuso de adjetivos.

4.1.3 El montaje y la edición en el Estelar

El proceso de montaje del reportaje articula finalmente las imágenes y sonidos, buscando la expresión más correcta de la idea concebida para la historia. Según Karen Hernández, dicho proceso va mucho más allá de la yuxtaposición de planos, consigue además convertir lo visual inanimado en la viva forma cinematográfica (2006, como se citó en Gómez Hernández, 2008). No basta con mezclar un elemento con otro, con esta fase el realizador busca los mejores resultados artísticos en dependencia de su intención.

Como sucede con las etapas anteriormente descritas, durante el montaje y edición de reportajes para el noticiero Estelar influyen determinantemente factores internos y externos del quehacer reporteril. En las entrevistas realizadas a periodistas estos destacan dificultades infraestructurales y tecnológicas, escaso tiempo para la edición, poca preparación de los técnicos, así como el empleo de *software* desactualizados para el proceso (I. Barcia, comunicación personal, febrero 12, 2016; Y. Carrero, comunicación personal, febrero 24, 2016; Y. Fleites, comunicación personal, febrero 10, 2016; A. Jiménez, comunicación personal, marzo 23, 2016).

Esta investigación considera como una alternativa a estas problemáticas que el realizador, ajustándose a los recursos disponibles para la edición, busque una forma coherente y atractiva de contar su historia. La selección del tipo de montaje y de los recursos de edición, la composición de las imágenes y sonidos coherentemente, y la unión de todos en una secuencia lógica constituyen los principales pasos a seguir por el reportero para concretar el producto a emitir en el noticiero Estelar.

Su trabajo en esta fase debe sintonizarse con el del editor, técnico capacitado en estas cuestiones cuya labor dirige el periodista. Aunque el presente estudio centra su atención en el trabajo reporteril a lo largo del proceso de construcción del reportaje, profundiza también en la relación que se establece con el editor y su importancia.

El primer momento del montaje parte de la visualización de lo filmado y la redacción del guion. A partir de entonces el realizador esboza las principales ideas sobre el montaje, revisa todo lo captado y elige qué va a utilizar de ello. “Una vez seleccionado el material se busca una ordenación secuencial, según la idea expresiva que se desee desarrollar: mantenimiento del orden cronológico, búsqueda de contrastes, comparación de situaciones mediante el montaje en paralelo, etc.” (Cebrián, 1992, p. 175).

Los realizadores consultados no poseen criterios comunes sobre cuáles son los tipos de montaje más empleados en los reportajes en la emisión estelar. Del mismo modo en que todos señalan la estructura aristotélica como la más típica, también reconocen como una debilidad el escaso interés en buscar otras formas de ordenar el producto y su desconocimiento al respecto (M. González, comunicación personal, abril 5, 2016; Y. Fleites, comunicación personal, febrero 10, 2016).

De acuerdo con la información obtenida, este estudio considera viable adscribir el montaje del género reportaje en el Noticiero Estelar a los criterios de Mariano Cebrián esbozados en el Capítulo I que más se asemejen al periodismo cubano. De manera que para el teleinformativo estelar de la TVC pueden utilizarse, según la intención del realizador, el montaje relato, expresivo, mixto y narrativo en su forma lineal e invertida.

El primero organiza la dramaturgia lógica o cronológicamente; mientras que el expresivo posibilita, con la yuxtaposición de planos, la creación de un efecto psicológico que rompa con la lógica narrativa común. Por su parte, el mixto se basa en concepciones más modernas, por lo que puede contener otros tipos de montajes, como el relato o el

expresivo, y utilizar las retrospectivas rápidas o el *cutback*. Esta forma de montaje presta especial atención al ritmo.

Por último, el montaje narrativo en su versión lineal permite una exposición cronológica de los hechos, similar al montaje relato, pero no permite interrupciones o complicaciones expresivas en la exposición de los hechos, por lo que su uso se recomienda para reportajes centrados en hechos informativos. La versión invertida, por el contrario, se vale de saltos temporales del presente al pasado y viceversa para exponer la diégesis del reportaje con un concepto subjetivo del tiempo.

Una vez elegido el tipo de montaje y la idea inicial para desarrollarlo, el periodista graba sus parlamentos para incorporarlos a la pieza y su trabajo se enfoca en la selección definitiva de los elementos audiovisuales a emplear. Según Gómez Hernández (2008), el reportero debe prestar especial atención al tiempo de cada toma, la fusión y ordenación de estas y el uso de transiciones.

Sin embargo, por la multiplicidad de formatos en los reproduce la realidad, la televisión ofrece otros elementos para emplear, habitualmente obviados en las producciones del Estelar. El trabajo de edición posibilita, en dicho espacio, la incorporación de recursos expresivos propios del medio, tales como los efectos sonoros y visuales y la musicalización, siempre que tributen al propósito del producto. Estos pueden remarcar la intencionalidad del realizador y aportarle ritmo, frescura e ironía al relato, siempre que sean bien utilizados.

A consideración de este estudio, los efectos sonoros y visuales destacan con la imagen, el sonido y la voz la expresión mejor de lo que se transmite. El reportero puede valerse de elementos del documental o la ficción como montajes más atractivos, las retrospectivas, cámaras lentas, blancos y negros, elipsis, sonidos que acentúen la acción para conseguir un producto diferente. Según M. Torres si se consigue una pieza atractiva, elegante, humana o distinta, la teleaudiencia lo recordará (comunicación personal, abril 28, 2016).

En la emisión estelar, sin embargo, se explotan pocas veces las posibilidades de una edición intencionada. I. Barcia afirma al respecto que no solo se debe a los problemas tecnológicos, sino que en ocasiones los directivos pretextan cuestiones de estilo, por ejemplo, el uso de determinadas transiciones o sonidos que remarquen o ironicen. “No están de acuerdo con ese tipo de cosas porque es un Noticiero Estelar, tiene que ser más

‘castizo’, más serio. Discrepo. Creo que la agudeza a través de los símbolos, íconos y sonidos tiene que tener cabida” (comunicación personal, febrero 12, 2016).

Sobre la pertinencia de las herramientas de posproducción, Fuster Martínez (2011) asegura que la digitalización de las rutinas mediáticas ha influido en las formas narrativas y en la estética de los reportajes de televisión. En su opinión, muchas veces los efectos visuales y sonoros se usan con la única función de llamar la atención, sin justificarse en el contexto de la narración. De acuerdo con esta autora, los efectos de edición resultan pertinentes cuando aparecen al servicio de una mejor información, como refuerzo a la narrativa o la explicación intencionada de los contenidos, sin traicionarlos.

La teoría y la práctica reconocen asimismo la valía del empleo del sonido ambiente sobre la musicalización. Todos los criterios recogidos validan el uso del sonido directo en los reportajes por su capacidad de expresar la realidad sonora de cualquier escenario. Mariano Cebrián (1992) explica que en los reportajes audiovisuales se privilegia ante todo la toma del ambiente para sincronizarlo con las imágenes.

Al emplear el sonido directo, el reportero garantiza que la producción refleje con mayor intencionalidad el escenario de la filmación. A consideración de esta propuesta, cuando se trate de un reportaje realizado con imágenes de archivo que carezcan de ambientación sonora se justifica mejor el uso de la musicalización de la pieza acompañando al periodista. De otra manera, la música no debe reproducirse junto a las voces de los protagonistas o del reportero.

Esta investigación considera acertado el empleo máximo de los recursos para editar en función de narrativas más osadas y atractivas en los reportajes que se transmiten en el noticiero Estelar. Resulta fundamental la intencionalidad artística de la edición, según sea conveniente en el producto, por lo que se recomienda el sonido ambiente, los silencios, los tonos, el lenguaje natural de las fuentes orales y la música como herramientas que enriquecen el relato televisivo siempre que estén acordes con la historia y no interfieran en la recepción del mensaje periodístico.

En todas las decisiones que enfrenta el realizador durante el montaje participa de forma activa el editor. Este técnico es quien mejor conoce los recursos del proceso, por lo que se requiere una preparación necesaria para tales funciones. De su capacidad para desempeñar dicha labor también dependerá en buena medida la calidad del producto final.

No obstante, las nuevas tendencias del periodismo televisivo cubano muestran como alternativa a la falta de editores preparados y sin tiempo para este trabajo, la capacitación empírica de los reporteros para asumir sus propias producciones. L.M. Alonso, (comunicación personal, febrero 24, 2016); B. Pérez Cruz (comunicación personal, febrero 24, 2016) y O. George (comunicación personal, febrero 12, 2016) confirman que en sus producciones prefieren prescindir del editor como especialista y asumir ese rol por sí mismos. Esto implica una preparación técnica de los reporteros para aprehender al máximo las herramientas del proceso de posproducción y el uso de las tecnologías disponibles para ello.

Valiéndose o no de un especialista, el realizador de reportajes del Estelar debe evaluar el montaje en una revisión final del producto. Este paso, aunque parezca superfluo, permite analizar, corregir y comparar la pieza con la idea inicial para ver cuánto se logró del propósito. En el caso de la Redacción Nacional, la revisión se realiza con los directivos de la emisión y del NTV, donde se discute por última vez el propósito del producto y se llega un acuerdo sobre los resultados de la investigación (L.M. Alonso, comunicación personal, febrero 24, 2016).

En las corresponsalías provinciales del NTV, por otra parte, el reportero revisa su producto terminado junto al jefe de información de su telecentro provincial (L. Márquez, comunicación personal, mayo 2, 2016). Según B. Pérez Cruz (comunicación personal, febrero 24, 2016), muchas veces este actor no participa por el apremio con que tiene que ser enviado el reportaje al SITVC o la dinámica de trabajo del medio provincial. En consecuencia, la revisión se lleva a cabo por los encargados de cada emisión sin la presencia del realizador.

A pesar de las trabas para revisar el producto, la propuesta de este estudio considera indispensable dicho repaso en la fase final de la construcción del género en cuestión. La visualización minuciosa, ya sea solo del realizador o con la ayuda de técnicos de edición o supervisores, garantiza el cuidado desde el punto de vista técnico y la validez desde lo informativo del producto final.

En resumen, la tercera etapa del proceso de construcción de reportajes en el noticiero Estelar no significa solo la ordenación de planos y sonidos, sino que además el realizador debe explotar al máximo las relaciones que pueden establecerse entre los componentes del

audiovisual. Durante el montaje intervienen el escaso tiempo para la edición y el exiguo número de personal calificado, la tecnología insuficiente y la falta de una carta de estilo que norme el empleo de elementos propios de esta fase, limitaciones ante las cuales el realizador ajusta su idea a las posibilidades técnicas.

Este estudio considera válido el aprovechamiento de la intencionalidad artística que brinda la edición y sus efectos, siempre alejada de la “espectacularización” del relato. Asimismo, reconoce al sonido ambiente como complemento sonoro fundamental para acompañar el producto.

Todos los instrumentos detallados por esta propuesta posibilitan a los periodistas de la Televisión Cubana una guía teórico-metodológica para la elaboración de reportajes televisivos en la emisión estelar del NTV. De esta forma, los reporteros del medio pueden afrontar con un mayor conocimiento las tres fases principales para la construcción del género (concepción, realización, y montaje y edición).

Valiéndose de la contraposición de criterios teóricos y empíricos, la investigación cuenta con la solidez necesaria para establecer normas generales —no descritas en ninguna carta de estilo— de un relato tan multiforme como el reportaje en el teleinformativo de mayor audiencia en Cuba para explotar las potencialidades del género y el espacio, en función de una mejor implementación.

4.2 La reconstrucción del reportaje en el Estelar

El reportaje televisivo de la emisión estelar del NTV se considera un género interpretativo transmitido en un noticiero diario, con libertad máxima para su realización, valiéndose de recursos narrativos y perspectivas periodísticas novedosas. El relato exige la formación académica y cultural del realizador, toda vez que este debe dominar a la par códigos audiovisuales y técnicas periodísticas, alejado de juicios “editorializantes”.

La interpretación necesaria exige la búsqueda intencionada de datos y fuentes a emplear, así como el dominio del tema y las herramientas teóricas de la investigación. Los mejores resultados en el reportaje dependen del aprovechamiento máximo de los componentes del lenguaje televisivo (donde prima la imagen) y las prácticas periodísticas. El reportero debe procurar atractivo y osadía para su producción, por ello el uso del sarcasmo, la polémica y la ironía en las historias resultan instrumentos válidos en la construcción de historias en el Estelar.

El reportaje requiere de preparación para elegir qué y por qué se busca en el fenómeno, de modo que, en ocasiones, la inmediatez no constituye interés del realizador. Por el contrario, la exposición de los hechos indaga en las causas, las consecuencias, el contexto y los antecedentes.

Debe prestarse atención además al contraste y verificación personal de fuentes documentales o vivas. La contraposición de estas ayuda a conseguir un relato más completo en el informativo con más televidentes de la TVC.

A pesar de la multiplicidad de temas que pueden presentarse para el espacio en cuestión, los reportajes deben representar a una mayoría nacional, procurando incluir a varias provincias, evitando así el localismo. Pueden construirse a partir del acuerdo entre reporteros de varias corresponsalías en conjunto con los de la Redacción Nacional.

El tiempo de la puesta debe respetar la concreción para no dilatar la historia. Se recomienda una duración de entre tres a 12 minutos, así como su ubicación en medio o al final de los noticieros, atendiendo a los momentos más valiosos de la dramaturgia. La presentación por los dos locutores del espacio resulta conveniente para conseguir más atención de la audiencia.

Valiéndose del análisis, seguimiento, interpretación, variedad de estilos y temas que trata así como de la contraposición de criterios, el reportaje puede convertirse en el centro mismo de las emisiones estelares. Estas potencialidades lo ratifican como un medidor macrosocial de problemas nacionales y reflejo de las desavenencias entre las agendas políticas y públicas. El reportero es el responsable principal de su producción, por lo que debe velar por todo el proceso en cada una de las fases, así como por el trabajo de otros actores técnicos.

La metodología para la construcción del reportaje televisivo en el Estelar que sugiere el presente estudio contempla las siguientes etapas:

Primera etapa: concepción

La preparación del reportaje comienza con la selección del tema que puede llegar por dos vías: por solicitud de los directivos al realizador o a propuesta del propio periodista. A partir de entonces se construye el conflicto, atendiendo al valor audiovisual y noticioso, así como el interés humano, la proximidad, relevancia geográfica, histórica y cultural que

posea el relato. El argumento también puede partir de la singularidad, curiosidad o interés público que genere.

Luego de seleccionado el tema, el periodista se concentra en la documentación, donde se procesa, jerarquiza y selecciona la información pasiva a utilizar tanto para el producto en sí como para entender el fenómeno. Este estudio permitirá concebir mejor la planificación así elaborar un proyecto realista que incluya el tema, datos reunidos, posibles fuentes activas, tiempo a emplear y las disponibilidades humanas y materiales. Este plan, que se elabora a modo de escaleta, sobrepone la creatividad a la escasez material y técnica, y ayuda a que el reportero reflexione sobre el material a su disposición, así como a presentarlo a los directivos del espacio y su equipo de trabajo.

El proyecto inicial depende de la capacidad del medio y del reportero para gestionar los recursos. De modo que, a medida que la investigación avanza, la idea primigenia se va transformando también. El guion se encuentra en constante transformación, aceptando los cambios pertinentes o incorporando información, ideas, recursos, etc., hasta que finalmente se elabore el guion.

Segunda etapa: realización

La labor del reportero en esta fase se concentra en grabar planos sonoros y visuales sin demasiados ensayos, realizar las entrevistas en cámara y elaborar el guion. Antes de comenzar, el realizador evalúa con el equipo las condiciones, en correspondencia con el plan, y discuten las imágenes y sonidos más importantes para el reportaje. La filmación se desarrolla con la intención de brindar detalles variados de planos y sonidos aprovechando los más expresivos.

Las secuencias se captan pensando en la edición, es decir, que deben contextualizar, responder a la realidad cubana y aportar a la trama de la historia. Se recomienda priorizar aquellas que reflejen procesos, situaciones y personas con suficiente tiempo para aprovechar posteriormente en la fase de montaje.

Durante la grabación, el reportero decide la pertinencia de su presentación en cámara. Su aparición en el reportaje se considera acertada siempre que aporte testimonio de su presencia en un lugar relevante, como en caso de desastres naturales; como protagonista de la historia; o para aportar una enunciación interpretativa. El texto del parlamento se construye y graba en el escenario de los hechos, pero no por esto debe descuidarse. La

secuencia del periodista en cámara se ubica en el medio (dando paso a una transición de escenario) o al final del reportaje (para cerrar el producto).

Las fuentes vivas se seleccionan por su representatividad y conocimiento sobre el tema de la investigación. Su empleo debe propiciar el contraste entre los criterios tanto de fuentes orales como pasivas para mostrar todos los puntos que el reportaje aborda. Al respecto, el periodista debe cuidar de la reiteración de ideas por los entrevistados entre sí, o por el reportero respecto a otras voces.

Debe evitar, además, interrumpir las fuentes para incluir una pregunta suya o elaborar interrogantes que contengan implícitas las respuestas. Se considera válido incluir las fuentes no tradicionales o recursos propios de los nuevos escenarios digitales, tales como las infografías, tablas, resúmenes, así como, fotos y vídeos no profesionales.

Por último, el reportero revisa el material recogido y concibe el guion. Este contiene al discurso escrito, los planos sonoros y visuales, y su interrelación en el producto, e incluso predice algún efecto de edición útil.

Tercera y última: montaje y edición

Esta fase cuenta con tres pasos fundamentales: la selección del tipo de montaje, la grabación del texto y el trabajo de edición, que comprende el empleo de los recursos para editar y la unión secuencial de los tres componentes del lenguaje audiovisual.

La edición, como proceso, debe ajustarse a la capacidad técnica del canal, procurando una forma coherente y atractiva de contar la historia. Para la visualidad resulta fundamental la selección del tiempo de cada toma, el ordenamiento de estas y el uso de transiciones. En la realización sonora se privilegia el sonido directo, acorde a las secuencias de imágenes que acompañan.

Otras herramientas de la posproducción, tales como la musicalización o los efectos visuales y sonoros, pueden intencionarse para conseguir fines artísticos que concuerden con el propósito de la historia, pero siempre alejados de “espectacularizar” o ficcionar el relato. El editor puede participar como especialista durante el montaje o, en una variante moderna, el reportero puede asumir ese rol, siempre que cuente con la preparación suficiente. La construcción del reportaje concluye con la revisión del producto supervisado por algún directivo que valore, corrija o coincida con el trabajo del realizador.

4.3 Validación de la propuesta

En la evaluación de la presente propuesta teórica-metodológica para la construcción del reportaje televisivo y sus tres etapas en el Noticiero Estelar de la TVC, participan un total de nueve expertos. Tres de ellos se seleccionan por su producción teórica sobre periodismo televisivo o comunicación audiovisual mientras que los otros seis se eligen por su trabajo práctico con el género y el espacio en cuestión.

Resulta pertinente aclarar que todos los expertos teóricos consultados, poseen la categoría de Profesor Titular y dos el título de Doctor en Ciencias. En el caso de los empíricos, cuatro tienen el grado científico de Máster en Comunicación y dos de Licenciatura. Los seis permanecen vinculados a la televisión nacional durante más que quince años.

Sus valoraciones conclusivas y recomendaciones se obtienen luego de aplicar una encuesta donde se evalúan ocho aspectos (Ver Anexo #3). Como resultado, se identificaron las regularidades en relación a los juicios con mayor consenso emitidos por ellos:

Todos los expertos se consideraron muy de acuerdo con la pertinencia de la propuesta, atendiendo al momento que se escoge para desarrollarla y la efectividad del resultado. Asimismo los nueve estuvieron muy de acuerdo o bastante de acuerdo con la calidad de la fundamentación teórico-metodológica de la investigación.

“La selección del tema de investigación es acertada y en consecuencia la propuesta incluye aspectos imprescindibles a tener en cuenta en la realización de reportajes, sobre todo a la hora de asumir las tres fases fundamentales, máxime ahora cuando cambian las maneras de hacer de cada emisión, a partir de la nueva estructura del medio”.

“Considero interesante la propuesta que presta atención sobre el modelo de servicio público, tan olvidada en Europa y Estados Unidos, donde nadie dice estas cosas tan claramente”.

Los entrevistados reconocen también de forma positiva que la investigación pretenda redefinir el reportaje televisivo en un contexto donde escasean la bibliografía audiovisual específicamente sobre las maneras propias de la praxis periodística cubana. Como promedio, la mayoría se expresa bastante de acuerdo con el cumplimiento de los objetivos de los que parte la propuesta, logrando “abordar e integrar todos los pasos de un proceso, sin duda complejo, como es la concreción de un reportaje audiovisual”. De igual modo, se considera factible por el 100% de los encuestados, quienes corroboraron su novedad científica.

En cuanto a la coherencia entre sus etapas y la integración teórico-práctica, la mayoría se considera acertada, destacando la necesidad de conocer las particularidades del contexto cubano para entender óptimamente los procesos de producción.

“Se hace una caracterización muy completa de todo lo concerniente a todas las fases, relacionando de manera muy coherente lo planteado por teóricos y los periodistas con muchos años de ejercicio en el Noticiero Estelar”.

De forma genérica los expertos consideran que el diseño expone adecuadamente los acuerdos y desacuerdos entre teoría y práctica, de modo que en su opinión, la caracterización se acerca a la realidad del Estelar. Como regularidad, la propuesta fue evaluada como muy de acuerdo y bastante de acuerdo en cuanto a la profundidad científica para analizar la categoría y subcategorías. En este sentido los encuestados señalan que los objetivos propuestos se resuelven de forma correcta y consideran pertinente la metodología trazada para la construcción del reportaje en el Estelar a través de la concepción, realización, y montaje y edición.

Las principales observaciones y recomendaciones formuladas exhortan a continuar la investigación e implementarla para alcanzar los objetivos propuestos y, de este modo, perfeccionar la elaboración de reportajes en la emisión estelar. Otros criterios proponen la profundización en aspectos que median en la concepción-realización de un reportaje como las rutinas productivas e ideologías profesionales en el contexto mediático cubano.

Conclusiones

A partir de los puntos de acuerdo y desacuerdo entre teóricos y periodistas experimentados sobre el reportaje televisivo y sus tres fases en el Estelar, se arriban a las siguientes conclusiones:

- El reportaje en el Estelar se propone como un género interpretativo, que exige dominio del realizador conocimientos para trabajar por igual los recursos periodísticos y los componentes del lenguaje audiovisual. No requiere necesariamente de inmediatez, sino que persigue la profundización en las causas, consecuencias, antecedentes y contexto del fenómeno para concebirlo de manera más atractiva y así convertirse en el centro mismo de las emisiones. Se vale destacadamente de la imagen y prioriza el tratamiento a temáticas nacionales en un tiempo de tres a 12 minutos. Cuenta con tres pasos principales: concepción, realización, y montaje y edición.
- La concepción del reportaje en la emisión estelar depende de la capacidad de canal y el reportero para enfrentar la investigación. La selección del tema y el conflicto de la historia deben tener en cuenta el valor audiovisual y noticioso que genere. En esta fase el periodista se documenta y planifica su relato, valiéndose de un pre guion que contiene el esbozo inicial del reportaje, ateniéndose a los recursos e información disponibles.
- La realización del reportaje en la emisión estelar permite al reportero concretar los planos sonoros y visuales así como elaborar el guion. Resulta fundamental el buen ambiente en el equipo de trabajo. En la filmación se privilegian las imágenes y sonidos más expresivos, que muestren procesos, personas y situaciones. La aparición del periodista en cámara se justifica en cuanto el reportaje necesite el testimonio de su presencia o de una enunciación interpretativa. Las fuentes vivas se eligen por su representatividad y conocimiento sobre el tema y, con ellas, se intenciona el contraste de todas las aristas de la historia. El guion escrito se caracteriza por la sencillez y concreción del lenguaje y por interrelacionar a los tres elementos del lenguaje audiovisual.
- El montaje del reportaje en la emisión estelar se desarrolla en cuatro pasos fundamentales: la selección del tipo de montaje, la grabación del texto, la edición y la revisión final del producto. Esta última sobrepone la creatividad a las carencias tecnológicas con el objetivo de conseguir de forma coherente y atractiva el relato. Los elementos de posproducción devienen herramientas válidas para lograr fines artísticos acordes con el

Conclusiones

propósito de la historia. Esta fase puede involucrar a un editor especializado o el propio reportero puede ejecutarlo, si se encuentra preparado.

Recomendaciones

Se recomienda para la implementación de la propuesta teórica-metodológica elaborada por esta investigación:

A la carrera de Periodismo:

- Implementar los presupuestos para el reportaje televisivo en el Noticiero Estelar, en las clases de Periodismo Audiovisual.
- Realizar estudios similares sobre otros géneros televisivos teniendo en cuenta las modificaciones por los que atraviesa el SITVC.
- Desarrollar estudios de recepción y emisor sobre el reportaje en el Estelar para profundizar en otros aspectos perfectibles en la realización del género.

Al Noticiero Estelar de la TVC:

- Considerar la metodología propuesta en esta investigación para la construcción de reportajes a través de las tres etapas explicadas.
- Tomar en cuenta la propuesta de este estudio para la confección de la carta de estilo del futuro canal de noticias.
- Incentivar la capacitación periodística y cultural de los reporteros para la construcción de reportajes teniendo en cuenta las tendencias modernas del periodismo audiovisual e interpretativo.
- Fomentar la capacitación de editores y periodistas para aprovechar, de manera óptima, los recursos que brinda la edición en las nuevas narrativas televisivas.
- Promover la formación de editores, camarógrafos y luminotécnicos que complementen óptimamente la labor reporteril.

Referencias bibliográficas

- Acosta Damas, M. (2009). *La entrevista en el Sistema Informativo de la Televisión Cubana: retos en la sociedad contemporánea* (Tesis inédita de Doctorado). Universidad de La Habana, La Habana.
- Acosta Damas, M. (2013). *¿Tiene cascabel el gato? Miradas al teleperiodismo cubano de la Revolución*. La Habana: EnVivo.
- Alonso, M. M. (s/f). *Metodología de investigación cualitativa. Selección de Textos* (Tesis inédita de Maestría). Universidad de La Habana, La Habana.
- Bernardo Paniagua, J. M., & Pellisser Rossell, N. (2009). La transgresión de la realidad en el reportaje televisivo. El tratamiento del caso «El Cabanyal». *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 328-340. <http://doi.org/10.4185/RLCS-64-2009-826-328>
- Cancelo Chamorro, B. (2010). *El reportero de investigación en el medio televisivo: del reportero neutro al declarado, pasando por el discreto* (Tesis inédita de Licenciatura). Universitat Abat Oliba CEU, Barcelona. Recuperado a partir de <http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/48138/TFC-CANCELO-2010.pdf>
- Caparrós, M. (2002). *Atrapando al mundo con una camarita. Una Alternativa para hacer reportajes y crónicas*. Taller de Periodismo en Televisión. Bogotá: Fundación Del Nuevo Periodismo. Recuperado a partir de <https://estiloynarracion2.wordpress.com/2009/08/guiones-para-tv-x-caparros.pdf>
- Cebrián Herreros, M. (1992). *Géneros Informativos Audiovisuales*. Madrid: Ciencia 3.
- Del Rey Morató, J. (1988). Estatuto epistemológico de la redacción periodística. *Revista de Ciencias de la Información*, 5, 113-122.
- Echevarría Llombart, B. (2011). *El reportaje periodístico, una radiografía de la realidad. Cómo y por qué redactarlo*. Madrid: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Referencias bibliográficas

- Recuperado a partir de
<http://www.tagusbooks.com/leer?isbn=9788492860579&idsource=3001&li=1>
- Edo, C. (2009). *Periodismo informativo e interpretativo. El impacto de internet en la noticia, las fuentes y los géneros* (Segunda edición). Madrid, España: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- FernandezParrat, S. (1998). El reportaje en prensa: un género periodístico con futuro. *Revista Latina de Comunicación Social*, 4. Recuperado a partir de
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/r4absonia.htm>
- FernandezParrat, S. (2001). El debate en torno a los géneros periodísticos en la prensa: nuevas propuestas de clasificación. *Zer*, 5, 293-310.
- Fuster Martínez, M. M. (2011). *Recursos narrativos en la posproducción de reportajes televisivos. El equilibrio entre la creatividad y la credibilidad* (Tesis inédita de Maestría). Universidad de Valencia, Valencia. Recuperado a partir de
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14093/TESINA%20PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gómez, C. (2008). *¿Hacer reportajes o reportar el quehacer? Un estudio sobre la producción de reportajes en el Noticiero de la Televisión Avileña* (Tesis inédita de Licenciatura). Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- Larrondo Ureta, A. (2009). La metamorfosis del reportaje en el ciberperiodismo: concepto y caracterización de un nuevo modelo narrativo. *Comunicación y Sociedad*, 22(2), 59-89.
- López Cubino, R., López Sobrino, B., & Bernabeu Morón, N. (s/f). *La Noticia y el Reportaje*. Madrid: Proyecto Mediascopio Prensa.
- Marín, C. (2006). *Periodismo Audiovisual. Información, entretenimiento y tecnologías multimedia*. Barcelona, España: Gedisa.

Referencias bibliográficas

- Martínez Albertos, J. L. (1983). *Curso General de Redacción Periodística*. Madrid: Paraninfo.
- Martínez Rodríguez, J. G. (2010). *¿Dramaturgia? ¿En el Estelar? Un acercamiento a la construcción de relatos periodísticos audiovisuales de temática nacional en el Noticiero Estelar del Sistema Informativo de la Televisión Cubana*. (Tesis inédita de Licenciatura). Universidad de La Habana, La Habana.
- Martín Vivaldi, G. (1981). *Géneros Informativos*. Madrid: Paraninfo.
- Moreno Espinosa, P. (2000). Los géneros periodísticos informativos en la actualidad internacional. *Ámbitos*, 5, 169-190.
- Moros, F. (1994). *El Montaje: ese mundo de las imágenes*. La Habana: Pablo de la TorrienteBrau.
- Moros, F. (2003). *Diccionario. Términos más utilizados en la Televisión*. La Habana: Prensa Latina.
- Peñaranda, R. (2000, de Diciembre de). Géneros periodísticos: ¿Qué son y para qué sirven? *Sala de Prensa*, 2(III).
- Rincón, O. (2003). Informar sobre la velocidad. Nuevo periodismo televisivo. *Diá-logos*, 66, 44-57.
- Román Geraica, I. (2009). *Contar el cuento que cuentan* (Tesis inédita de Licenciatura). Universidad de La Habana, La Habana.
- Rosquete Toledo, D. (2010). *Con el catalejo en su lugar. Estudio del proceso de establecimiento de la agenda mediática sobre el acontecer nacional del SITVC*. (Tesis inédita de Licenciatura). Universidad de La Habana, La Habana.
- Sandoval, C. (2002). *Investigación cualitativa*. Bogotá: Instituto colombiano para el fomento de la Educación Superior.
- Sexto Gordillo, L. (2009). *Rutas, Rutinas y Retos... Un acercamiento a las condicionantes del*

Referencias bibliográficas

proceso de producción de noticias nacionales en el departamento Reporteros del Sistema Informativo de la Televisión Cubana. (Tesis inédita de Licenciatura).

Universidad de La Habana, La Habana.

Torán, L. E. (s. f.). *La información en TV*. Madrid: Mitre. Recuperado a partir de

https://books.google.com.cu/books/about/La_informaci%C3%B3n_en_TV.html?id=f6r6AAAACAAJ&redir_esc=y

Vilalta, J. (2006). *El espíritu del reportaje*. Barcelona: Universitat Barcelona. Recuperado a partir de

https://books.google.com.cu/books?id=5GPGc2vwbgEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false

Wolf, M. (s/f). *La investigación en Comunicación de Masas*. La Habana: Pablo de la TorrienteBrau.

Anexos

Anexos

Anexo # 1:

No tiene conocimientos sobre el tema. (1 punto)	Superficiales y pocos actualizados. (2 puntos)	Mínimos, imprescindibles y actualizados. (3 puntos)	Generales y actualizados. (4 puntos)	Profundos y actualizados. (5 puntos)

Fuentes de argumentación sobre la evaluación	Grado de influencia de cada una de las fuentes en su criterio		
	Alto	Medio	Bajo
Análisis teóricos realizados.			
Experiencia obtenida.			
Trabajos con autores nacionales.			
Trabajos con autores extranjeros.			
Conocimientos del estado del problema en el extranjero.			
Su intuición.			

Anexo # 2:

Cuestionario a periodistas informantes:

¿Qué elementos considera indispensable en un reportaje televisivo?

¿Qué peculiaridades identifica para este género periodístico en el Espacio Estelar del NTV?

¿Cuántas etapas identifica en la elaboración del reportaje? Explique cada una tanto como pueda.

¿Qué tiene en cuenta para seleccionar una historia a desarrollar en un reportaje para el Noticiero Estelar? ¿Qué valores noticia predominan en la mayoría de los casos?

¿Qué fuentes no deben faltar?

¿Cuál es número de fuentes que usted habitualmente utiliza?

¿Cuál considera que sea el número óptimo de fuentes a utilizar?

¿Utiliza la bibliografía pasiva?

Importancia que le atribuye a la bibliografía pasiva

¿Considera oportuno la concepción de un pre guion antes de la filmación de planos?

¿Qué tiene en cuenta para seleccionar los recursos y el tiempo?

¿Qué interviene en dicha delimitación?

¿Cómo interviene el reportero en la filmación de imágenes?

Dinámica del trabajo en equipo (camarógrafo-periodista-luminotécnico)

¿Cuándo considera oportuno la aparición del periodista en cámara (PEC)?

¿Revisa los planos filmados antes de redactar el guión?

Describa cómo concibe el montaje del género reportaje en el Noticiero Estelar.

¿Prefiere el montaje tipo introducción-desarrollo-desenlace?

¿Lo prevé antes de la edición?

¿La selección de los efectos sonoros y visuales ocurre antes o durante la edición?

¿Cómo es el empleo de elementos de edición? (las transiciones; sonido)

¿Utiliza el sonido ambiente siempre?

Anexos

Relación con el editor. Papel y función del editor.

¿Acepta sus sugerencias? ¿Usualmente lo considera lo suficientemente preparado y necesario?

¿Cree que los efectos sonoros y visuales aportan al producto final siempre?

¿Qué temas son más propicios para utilizar recursos llamativos?

¿Revisa el producto final antes de ser transmitido? ¿Cómo ocurre la revisión final?

¿Qué problemas identifica para la realización de reportajes en el Estelar?

¿Su ideal de reportaje?

¿Qué prioridad o espacio debe otorgársele al género en el Estelar?

Anexo #3:

Guía para el criterio de los evaluadores externos

Estimado (a) evaluador (a):

Usted ha sido seleccionado (a) por su preparación y experiencia científica, práctica, metodológica e investigativa en periodismo televisivo y sus conocimientos teóricos y prácticos sobre géneros audiovisuales para valorar en calidad de evaluador experto los aspectos positivos, negativos y brindar sus sugerencias acerca de la *propuesta teórico-metodológica para la construcción del reportaje televisivo y sus tres fases en el Noticiero Estelar de la Televisión Cubana*, investigación que se realiza en opción al grado académico de Licenciado en Periodismo. Con esta propuesta se aspira a fortalecer la realización de reportajes televisivos en el teletinformativo de más audiencia de la televisión nacional.

Por ello le solicito exprese sus consideraciones que permitirán perfeccionar la propuesta. Sus opiniones y aportes serán tenidos en cuenta en el estudio.

Gracias

INSTRUCCIONES GENERALES:

1. Escriba sus datos sin omitir ninguno de ellos.

2. Después de leer detenidamente propuesta teórico-metodológica para la construcción del reportaje televisivo y sus tres fases en el Noticiero Estelar de la TVC, señale con una X la casilla que mejor represente su valoración, de acuerdo a la siguiente escala:

5= Muy de acuerdo; 4=Bastante de acuerdo; 3= De acuerdo; 2=Poco de acuerdo; 1= Desacuerdo

DATOS GENERALES:

Nombre (s) y apellidos: _____ Sexo: ____ Años de experiencia: _____

Graduado de: _____ Grado científico o académico: _____

Categoría docente: _____ Institución donde trabaja: _____

Función que realiza: _____

Anexos

Aspectos que se evaluarán	5 MA	4 BA	3 A	2 PA	1 D
1. La pertinencia de la propuesta.					
2. La calidad de la fundamentación teórico-metodológica de la estrategia.					
3. En la propuesta se evidencian claramente los objetivos que se propone alcanzar.					
4. La propuesta es factible y puede ser aplicada en la emisión estelar del Noticiero de la Televisión Cubana.					
5. La propuesta posee novedad científica.					
6. La propuesta evidencia una coherencia entre sus etapas (concepción, realización, y montaje y edición).					
7. La propuesta expresa la integración teórico-práctica.					
8. La propuesta aborda la categoría principal y subcategorías analíticas desde una profundidad científica.					

1. Aspectos positivos de propuesta teórico-metodológica para la construcción del reportaje televisivo y sus tres fases en el Noticiero Estelar de la TVC.

2. Aspectos que deben ampliarse y reforzarse en la propuesta teórico-metodológica para la construcción del reportaje televisivo y sus tres fases en el Noticiero Estelar de la TVC.

3. Sugerencias y/u observaciones

Muchas gracias por su colaboración